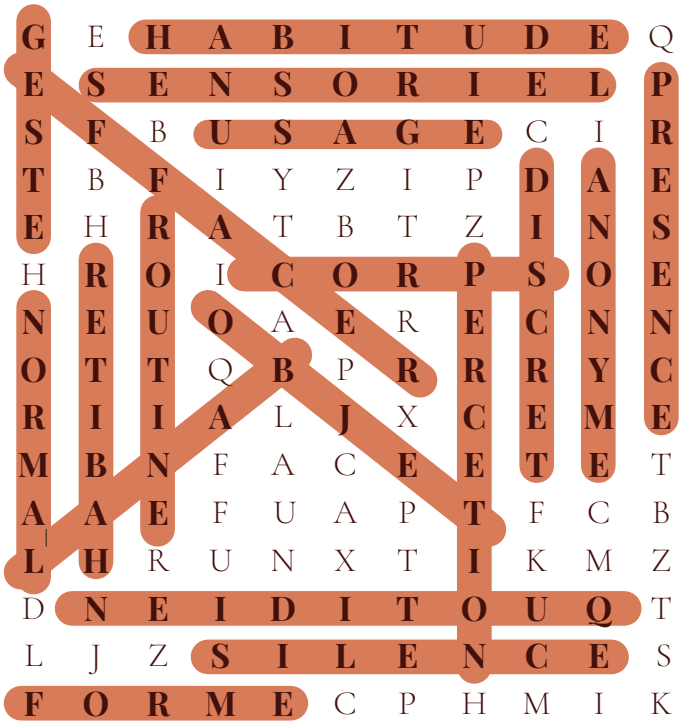
Habiter par l'effacement

L'ingéniosité du retrait de l'objet super normal



EVA NARCISSOT

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École des Arts de la Sorbonne
Master 2 en Arts et Sciences de l'art,
Spécialité Design, Arts et Médias
Année 2025-2026

Eva Narcissot.

Habiter par l'effacement

L'ingéniosité du retrait de l'objet super normal

Sous la direction de

Catherine CHOMARAT-RUIZ
Sophie FÉTRO
Kim SACKS
Antonella TUFANO

Mémoire de fin d'études
soutenu en juin 2026

REMERCIEMENTS

Avant de vous laisser découvrir ce mémoire, je souhaiterais exprimer ici ma sincère gratitude à toutes les personnes qui m'ont accompagnée, soutenue et sans qui celui-ci n'aurait pas été ce qu'il est.

Mes premiers remerciements vont au corps professoral qui nous a encadrés tout au long de cette année : Catherine Chomarat-Ruiz, Sophie Fétro, Antonella Tufano et Kim Sacks. Chacun a su être présent, encourageant et exigeant à la fois. Ce mémoire doit beaucoup aux séminaires de théorie critique du design et aux sessions de méthodologie qui nous ont appris non pas à répondre aux bonnes questions, mais à les poser. Je remercie également les enseignants que nous avons eus la chance de croiser au fil de l'année, toujours disponibles pour discuter de nos sujets et nourrir notre réflexion.

Je tiens à remercier chaleureusement Pierre Charrié, qui a accepté de répondre à mes questions avec une générosité et une disponibilité que je n'osais pas espérer. Pouvoir échanger avec un designer dont j'avais étudié les projets a été une expérience précieuse et le signe que ce domaine est fait de gens accessibles, prêts à partager leur pratique avec ceux qui apprennent.

De manière plus personnelle, je remercie ma maman, mon père, mon frère, ma sœur et mes grands-parents, dont la présence et le soutien ont été indéfectibles tout au long de cette année. Ma famille a su m'épauler dans les moments les plus incertains, m'aiguiller avec bienveillance au moment où j'en avais besoin. Je pense également à mes amis, Auxane, avec qui nous nous sommes mutuellement soutenues tout au long de cette période, ainsi que Bérénice, Maëlle, Cyril et Émilie dont l'appui de près ou de loin était inestimable.

Cette dernière année clôt un cycle et, comme tout cycle qui s'achève, elle laisse derrière elle quelque chose de plus grand que ce qu'elle avait promis au départ — une façon différente de regarder le monde, de poser des questions, d'habiter ce que l'on fait. Que l'on continue ou non dans la recherche, ce type d'exercice laisse une empreinte car on en ressort un peu plus éveillé, un peu plus attentif, un peu plus mature sur des points qu'on ne soupçonnait pas.

Enfin, et ce n'est pas la moindre des choses, je souhaite remercier les objets du quotidien eux-mêmes. Ce mémoire m'a appris à les regarder autrement — avec plus d'attention, plus de délicatesse. Je pensais les connaître, je les catégorisais, je ne leur accordais pas vraiment de place. Cette recherche m'a permis de comprendre qu'ils en méritaient une. C'est peut-être là la chose la plus précieuse que cet exercice m'aura apprise — et une fierté que je garderai longtemps.

Mots-clés

Objet super normal, Design d'objet, Expérience sensible, Interaction sensorielle, Relation objet/utilisateur, Affordance, Quotidien, Habitude

Résumé

Notre quotidien est peuplé d'objets que l'on ne voit plus, que l'on n'aperçoit plus tant ils nous deviennent familiers, voire banals. En 2006, les designers Jasper Morrison et Naoto Fukasawa ont nommé ces formes anonymes et dépouillées « super normales » : leur évidence est le résultat d'une longue sédimentation collective. Mais cette discrétion soulève une question : un objet qui s'efface peut-il encore participer à notre expérience sensible du quotidien ?

Cette recherche s'intéresse à ce que ces objets silencieux ont à offrir, non par la rupture ou la provocation, mais par leur incorporation fluide dans nos gestes les plus ordinaires. Ancrée dans la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, elle défend que la discrétion de l'objet super normal n'est pas une absence mais une présence accomplie : ce que ce mémoire décrit comme *L'ingéniosité du retrait*. Nourrie des apports de Baudrillard, Bégout, De Certeau, Malafouris et Zumthor, et enrichie d'un entretien avec le designer Pierre Charrié, elle interroge en quoi ces objets que personne ne regarde contribuent silencieusement à l'habitabilité du monde.

Keywords

Super-ordinary object, Object design, Sensory experience, Sensory interaction, Object–user relationship, Affordance, Everyday life, Habit

Abstract

Our daily lives are filled with objects we no longer see, which we no longer notice because they have become so familiar, even mundane. In 2006, designers Jasper Morrison and Naoto Fukasawa dubbed these anonymous, minimalist forms 'super normal': their obviousness is the result of a long process of collective sedimentation. But this discretion raises a question: can an object that fades into the background still contribute to our sensory experience of everyday life?

This research explores what these silent objects have to offer, not through disruption or provocation, but through their seamless integration into our most ordinary actions. Rooted in the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty, it argues that the discretion of the super normal object is not an absence but a fulfilled presence: what this thesis describes as *The ingenuity of withdrawal*. Drawing on the work of Baudrillard, Bégout, De Certeau, Malafouris and Zumthor, and enriched by an interview with the designer Pierre Charrié, it explores how these objects that nobody looks at silently contribute to the world's habitability.

SOMMAIRE

***Introduction* 11**

1.1 L'éveil de l'infra-ordinaire : une archéologie du geste quotidien 12

1.2 De la rupture à la fluidité : leçons d'un projet de conception 14

1.3 Élucidation sémantique : les tensions de la problématique 18

1.4 Vers une exploration du monde vécu : l'objet comme médiateur de l'habiter 20

1 : L'objet super normal comme « degré zéro » de la perception 24

1.1 L'anesthésie du quotidien : quand l'efficacité technique évacue le sensible 26

1.1.1 L'effacement du « faire signe » au profit de la fluidité fonctionnelle 26

1.1.2 La perte de la perception face à la saturation de l'omniprésence 30

1.2 La standardisation esthétique comme effacement du sujet dans l'espace public34

1.2.1 L'anonymat comme vecteur de dissolution dans le décor domestique 34

1.2.2 La critique de l'habitabilité fonctionnelle : l'objet contre l'agir communicationnel 36

1.3 L'éthique de la discrétion : le design comme retrait volontaire du spectacle ...40

1.3.1 Le Good Design ou la morale de l'objet-outil 40

1.3.2 Le risque de l'insignifiance : quand le retrait devient une démission créative 41

1.4 L'impasse du silence : pourquoi l'absence d'événement ne signifie pas l'absence d'effet 44

1.4.1 La confusion entre « ce qui ne se voit pas » et « ce qui n'existe pas » 44

1.4.2 Le passage vers une expérience située : la nécessité du geste pour révéler l'objet 45

2 : L'expérience sensible comme « événement » de l'usage 52

2.1 La réappropriation du sens par la tactique et le « braconnage » quotidien 54

2.1.1 L'objet comme support inerte en attente d'une activation par le geste 54

2.1.2 La trajectoire de l'usage comme flux continu de vie matérielle 57

2.2 L'ingéniosité de l'effort : forcer la conscience par la résistance de l'objet 59

2.2.1 La rupture de l'habitude par la mise en scène de l'incongru 59

2.2.2 L'échec constructif : retour critique sur un projet personnel de design 61

2.3 L'affordance explicite : l'ingéniosité comme guide de la commande 65
2.3.1 Le signifiant comme langage de l'interaction immédiate 65
2.3.2 La limite de l'affordance : quand l'objet devient une injonction de comportement ...68

2.4 L'obsolescence de la rupture : pourquoi l'événement ne fait pas habiter 70
2.4.1 La fatigue de l'exception : le quotidien refuse le spectacle permanent 70
2.4.2 Vers une expérience diffuse : de l'activation consciente à l'incorporation fluide 72

3 : L'ingéniosité de l'incorporation 76

3.1 La phénoménologie de la fluidité : quand l'objet devient le prolongement du corps 78
3.1.1 Le Without Thought comme apogée de l'intuition matérielle 78
3.1.2 L'incorporation au schéma corporel comme mode d'habiter silencieux 79
3.1.3 L'affordance immédiate : l'intelligence de la forme qui s'énonce d'elle-même 81
3.1.4 La continuité du corps dans l'objet : sédimentation et wabi-sabi 83

3.2 La cognition distribuée : comment l'objet super normal module l'esprit sans l'encombrer 86
3.2.1 L'agentivité de la forme simple dans la structuration de la pensée matérielle 86
3.2.2 L'économie de l'attention comme valeur fondamentale du design de retrait 87
3.2.3 L'objet comme stabilisateur du monde face à la saturation numérique 90
3.2.4 Le design comme « service silencieux » : l'ange gardien de l'habitabilité 91

3.3 De l'objet isolé à l'atmosphère habitée 94
3.3.1 L'accumulation du banal comme construction d'une base sensible 94
3.3.2 La dimension éthique du design de retrait 96
3.3.3 Repositionnement de la posture du designer 97
3.3.4 L'ingéniosité du retrait au-delà de l'objet 99

***Conclusion* 103**

***Références bibliographiques* 109**

***Index des noms propres* 116**

***Annexes* 119**

INTRODUCTION

1.1 L'éveil de l'infra-ordinaire : une archéologie du geste quotidien

Le matin, avant même que la conscience ne s'éveille tout à fait, le corps est déjà à l'œuvre. La main cherche le bord du drap, les pieds trouvent le sol, le corps se dirige de manière automatique, les doigts rencontrent l'interrupteur.

Dans ce demi-sommeil, nous n'analysons pas les objets : nous fusionnons avec eux. Pourtant, si l'on s'arrête un instant pour observer ce théâtre du quotidien, le nombre d'acteurs y est considérable.

Et c'est précisément cette expérience, d'emblée invisible, que j'ai tenté de réaliser en pleine conscience dans mon appartement étudiant : recenser ces interactions silencieuses. Le premier jour, je n'ai vu que les objets que je pourrais qualifier « d'imposants » autant par leur présence, pour certains (le lit, ma chaise de bureau), que par leur complexité pour d'autres (le téléphone ou encore mon radiateur). Le second jour, en affinant mon regard, j'ai découvert cette fois-ci une multitude d'alliés discrets : la poignée du placard qui se loge exactement dans le creux de la paume de la main, le rebord de la tasse qui accueille les lèvres, le poids de la cuillère en inox qui me permet de déguster mes céréales. Des objets que j'utilisais depuis des années sans les avoir jamais vraiment regardés.

Cette prise de conscience a été le point déclencheur de ma recherche. Car ce qui m'a le plus interpellée dans cette expérience, ce n'est pas la présence des objets technologiques ou spectaculaires dont nous sommes entourés, mais la nature des objets que j'avais omis de nommer, ceux qui passent habituellement inaperçus de notre conscience, alors qu'ils nous sont les plus essentiels.

Et c'est ainsi que plusieurs questionnements sont nés :

Pourquoi notre attention se détourne-t-elle de ce qui nous est le plus proche ? Pourquoi l'objet, à force d'être familier, finit-il par devenir transparent ?

Pour comprendre ce phénomène, et approfondir cette réflexion, je ferai appel tout au long de ce mémoire à

Maurice Merleau-Ponty, dont la *Phénoménologie de la perception (1945)* constitue l'ancrage philosophique principal de cette recherche.

Merleau-Ponty nous enseigne que le corps n'est pas un simple outil de la conscience : il est notre manière d'être au monde et c'est ce qu'il va nommer le « *corps propre* », cette intelligence corporelle qui précède toute pensée, qui anticipe l'objet avant de le saisir, qui sait l'espace avant même que l'esprit ne le cartographie.

De ce fait, si les objets du quotidien disparaissent de notre conscience, ce n'est peut-être pas parce qu'ils nous sont devenus indifférents mais plutôt parce que notre corps les a si bien intégrés qu'il n'a plus besoin de les remarquer. L'invisibilité ne serait peut-être pas un manque mais la marque d'une présence accomplie.

Cette réflexion rejoint la pensée de Georges Perec, qui dans *L'Infra-ordinaire* nous invite à interroger ce qui nous semble aller de soi, à noter ce qui se passe quand il ne se passe rien[1].

En tant qu'étudiante en design, cette invisibilité de l'évidence me semble être le lieu d'un paradoxe majeur : plus l'objet est réussi, plus il a tendance à disparaître derrière son usage. Paradoxe qui méritait d'être étudié.

[1] PEREC Georges, *L'Infra-ordinaire,* Paris, Seuil, 1989, p. 11.

1.2 De la rupture à la fluidité : leçons d'un projet de conception

Ce questionnement a d'ailleurs fait écho à une précédente réflexion que je m'étais faite lors de mon parcours en DNMADE[2].

Je me souviens d'un projet intitulé : *Affordance (figure 1)*, terme que Donald Norman a popularisé pour désigner la capacité d'un objet à indiquer, par sa seule forme, l'usage qu'on peut en faire.

La demande était de rendre un objet plus explicite dans sa fonction, mais pas n'importe lequel : un interrupteur. Je me suis alors retrouvée face à une contradiction : comment intervenir sur des formes qui me semblaient déjà d'une justesse absolue ?

Je ressentais une forme de respect, peut-être même une retenue, face au travail que je qualifierais de juste et bien pensé, des designers et inventeurs qui m'avaient précédée.

Mais il fallait bien répondre à la demande et travailler sur l'interrupteur, cet objet affordant par excellence : un levier, un clic, la lumière. Pour briser cet automatisme, j'avais proposé un système de cubes : l'usager devait déplacer physiquement des modules sur une zone de contact pour faire varier l'intensité lumineuse. Ce geste, volontairement plus long et plus conscient, obligeait à sortir de l'automatisme binaire du on/off *(annexe 1)*.

Avec le recul que ce mémoire m'a permis de construire, aujourd'hui je lis ce projet différemment. Je cherchais à forcer une conscience là où Merleau-Ponty nous apprend que la véritable intelligence est celle du *corps incorporé*, celle qui n'a pas besoin d'être interrompue pour être réelle.
C'est cette intelligence, dont je ne connaissais pas le nom, qui m'avait fait tant réfléchir et qui offrait un autre angle au projet que je n'avais

[2] Le DNMADE (diplôme national des métiers d'art et du design) est une formation que j'ai suivie pendant trois ans en spécialité objet qui m'a permis de comprendre et d'expérimenter les processus autour de la création d'objets de différentes natures. Cette formation pratique m'a permis de développer mon esprit critique, notamment autour des processus de création en design.

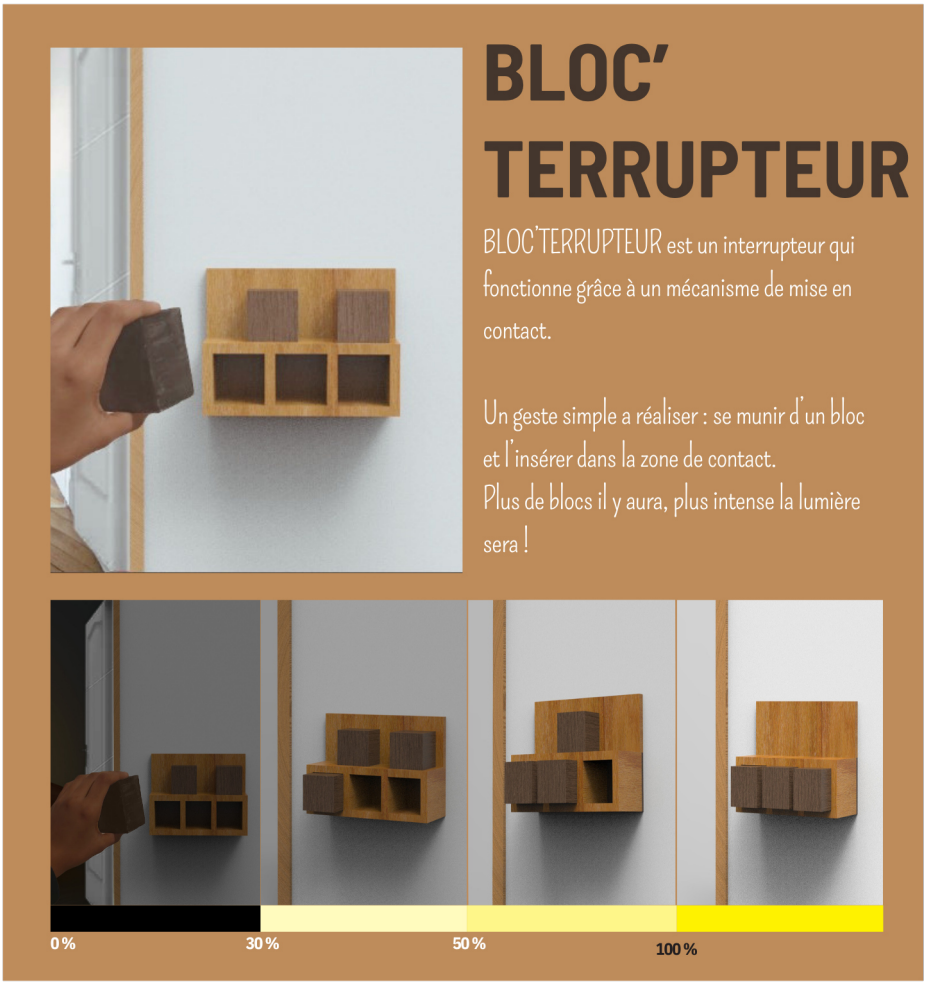


Figure 1. *Bloc'terrupteur,* projet personnel, 2024. ©Eva Narcissot.

pas su saisir à ce moment-là. Mais le destin en a décidé autrement et me revoilà trois ans plus tard, décidée à percer ce mystère et à aller au-delà de cette simple réflexion de l'époque.

Notre point de départ qui se trouve être ce pivot fondamental, à savoir le passage d'un design qui provoque à un design qui accompagne m'a conduite à me pencher sur le concept de l'objet *super normal*.

C'est en 2006, à Tokyo, que les designers Jasper Morrison et Naoto Fukasawa organisent une exposition fondatrice (*figure 2*).

Face à un design devenu, selon Morrison, « *a major source of pollution (une source majeure de pollution)*[3] » qui s'est traduit par une course à la visibilité et à l'originalité, a fini par produire des objets qui crient sans servir à vivre. C'est pourquoi, lors de cette exposition, Morrison et Fukasawa vont choisir de ne présenter ni prototypes futuristes, ni créations spectaculaires, mais plutôt des objets déjà existants, souvent anonymes, sortis de leur contexte d'usage pour être enfin regardés. Un tabouret, un verre, un bol, un thermomètre, en somme, des objets que tout le monde possède et que personne ne prend la peine de regarder.

De cette exposition naît une approche du design que Morrison définit comme le résultat d'une longue sédimentation :

« not attempting to break with the history of form but rather trying to summarise it, knowing its place in the society of things[4]*. »*

Ces objets sont forgés par le temps et par les mains de milliers d'usagers, jusqu'à atteindre une forme dont on ne peut plus rien retirer.

[3] MORRISON Jasper, dans FUKASAWA Naoto et MORRISON Jasper, *Super Normal : Sensations of the Ordinary*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2007, p. 28.

[4] *Ibidem,* p. 29. [Traduction] sans chercher à rompre avec l'histoire de la forme, mais en essayant plutôt de la résumer, en ayant conscience de sa place dans la société des choses.

Naoto Fukasawa enrichit cette approche avec sa philosophie du *Without Thought (sans pensée)* qui désigne la conception d'objets qui s'insèrent dans nos gestes instinctifs avec une fluidité totale, sans jamais solliciter d'attention consciente[5].

Ce que cette approche nous dit, c'est exactement ce que Merleau-Ponty décrivait : le design ne serait pas là pour nous faire réfléchir, mais pour accompagner notre corps dans son intelligence silencieuse. Par conséquent, l'objet le plus réussi serait celui qui parvient à s'effacer, non par absence, mais par une présence si juste qu'elle se fond dans le geste.

Tous ces questionnements m'ont ainsi menés à formuler la problématique suivante :

L'objet super normal participe-t-il à l'évolution de notre expérience sensible du quotidien ?



Figure 2. Vue de l'exposition *Super Normal, Tokyo*, 2006. Source : jaspermorrison.com, ©Studio Jasper Morrison.

[5] FUKASAWA Naoto, cité dans KUMAR Arun, “Naoto Fukasawa's Without Thought Catalogs”, arun.is, 27 mars 2026 [en ligne], consulté le 10 avril 2026.

1.3 Élucidation sémantique : les tensions de la problématique

Pour prendre la mesure de cette question qui nous occupera, il convient de s'arrêter sur les tensions sémantiques et les pivots qui la constituent.

Le concept d'o*bjet super normal* porte en lui une contradiction interne. En effet, le terme n*ormal* renvoie à la norme, au standard, à ce qui se fond dans la masse jusqu'à ne plus être remarqué, ce que j'aime formuler comme un objet « R.A.S. » qui n'a rien à signaler.

Par conséquent, l'ajout du préfixe *super* vient renverser cette banalité : on ne parle plus d'un normal par défaut, mais d'un normal porté à son plus haut degré de justesse. Dès lors, le *super normal* suggère qu'il existerait une forme d'intensité, peut-être même une noblesse, cachée dans le banal.

Mais est-ce une invisibilité réelle, ou une qualité perceptive qui refuse simplement le spectaculaire pour privilégier la résonance ?

Le deuxième pivot se trouve dans l'utilisation du verbe *participer*. Dire que l'objet pourrait participer à l'évolution de notre expérience sensible, c'est lui accorder une forme d'agentivité discrète, pour reprendre le terme que Catherine Chomarat-Ruiz mobilise dans son analyse du design[6].

L'objet n'est pas un outil que l'on subit, ni un spectacle que l'on admire : c'est un acteur parmi d'autres, aux côtés du corps, de l'espace et de l'habitude, qui collabore silencieusement à la construction d'une ambiance. C'est ce que Merleau-Ponty désigne par la notion de *corps propre* : notre corps ne pense pas l'espace avant de l'habiter, il l'habite par le geste, il l'anticipe par l'arc intentionnel, il intègre les objets qui l'entourent jusqu'à en faire des extensions de lui-même[7].

Le dernier pivot majeur de la question se trouve dans l'expression

[6] CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, Bagnolet, L'échappée belle, 2025, p. 80.

[7] MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 158-168.

évolution de l'expérience sensible. Chacun de ses termes mérite qu'on s'y arrête.

L'expérience sensible désigne ici, dans un premier temps, ce que le corps ressent au contact direct des objets : le toucher, le poids, la résistance, la texture. C'est le registre de la perception pure, ce que la tradition philosophique grecque nommait *aisthesis*, avant que le terme n'en vienne à désigner exclusivement la philosophie de l'art.

Cette dimension perceptive est immédiate et en grande partie partagée, autrement dit face à un objet, le corps répond avant que l'esprit n'analyse, mais l'expérience sensible ne s'arrête pas là. Dans la durée de l'usage, quelque chose de plus personnel peut naître : un attachement, une familiarité, une affection discrète pour tel objet plutôt que tel autre. Ces émotions ne surgissent pas d'emblée : elles demandent du temps, de la répétition, une histoire partagée entre l'usager et l'objet.

C'est cette progression du perceptif vers l'affectif que le terme *évolution* cherche à saisir[8] car ce n'est pas un synonyme de « *t*ransformation » ou de « modification », c'est un terme qui a été choisi, car il suppose une progression graduelle, presque imperceptible, qui s'inscrit dans la durée ordinaire de la vie plutôt que dans l'événement exceptionnel. L'usage de ce terme sous-tend une hypothèse sur la nature du changement que l'objet super normal pourrait produire : non pas un choc, non pas une révélation soudaine, mais peut-être un ajustement lent et silencieux de notre rapport au monde matériel ?

[8] Cette progression du perceptif vers l'affectif rejoint ce que le sociologue Hartmut Rosa nomme « résonance », cette relation vivante entre un sujet et le monde qui ne se décrète pas, mais se construit dans la durée. Catherine Chomarat-Ruiz mobilise ce concept dans *À l'écoute du design* pour préciser qu'un objet ne peut entrer en résonance avec nous que s'il nous résiste partiellement. Si la résonance n'est pas le cadre principal de ce mémoire, dont l'ancrage reste phénoménologique, elle éclaire la dimension temporelle de l'expérience sensible que le terme *évolution* cherche à saisir.

1.4 Vers une exploration du monde vécu : l'objet comme médiateur de l'habiter

Comme nous avons pu le voir, l'objet super normal se révèle donc plus complexe à saisir qu'il n'y paraît. Il nous place face à un paradoxe : sa réussite semble conditionnée par son effacement, mais cet effacement n'est pas sans risque. C'est pourquoi il oscille entre une discrétion voulue et utile, et une possible anesthésie de notre rapport sensible au quotidien. C'est cet aspect que ce mémoire cherchera à élucider.

Pour y parvenir, ce travail s'appuie sur la méthodologie de la théorie critique du design, approche qui s'élabore en regard de l'École de Francfort et de sa tradition de pensée critique à l'égard des contradictions de la société capitaliste. Cette méthodologie présente une singularité importante : elle rassemble le travail des textes (la rigueur des concepts, des analyses, des auteurs mobilisés) et l'enquête de terrain auprès des praticiens, sous forme d'entretiens semi-directifs. C'est cette double exigence qui structure ce mémoire : d'un côté, un ancrage théorique autour de Merleau-Ponty et de ses interlocuteurs ; de l'autre, un entretien semi-directif avec le designer Pierre Charrié et des entretiens directifs retranscrits sous la forme d'enquête de terrain conduite auprès de cinquante-six usagers en mai 2026. Ces deux démarches de terrain essentielles permettent d'interroger la relation objet/usager depuis deux pôles : celui du praticien qui conçoit, et celui de l'usager qui vit avec les objets. Les résultats de cette enquête, présentés en annexe, viennent nourrir le propos sans prétendre à une représentativité statistique.

Cette méthodologie mobilise en particulier la notion de monde vécu, empruntée à Jürgen Habermas. Dans la *Théorie de l'agir communicationnel*, Habermas oppose deux logiques qui structurent nos sociétés : d'un côté le système (la logique fonctionnelle, économique et technique qui tend à coloniser l'existence) ; de l'autre, le monde vécu, défini comme l'ensemble des évidences partagées par les acteurs dans l'entente intersubjective, lieu informel où s'échangent des arguments sur telle

ou telle situation sociale ou politique. Appliquée au design d'objet, cette distinction prend une résonance immédiate. En effet, un objet conçu selon la seule logique du système optimise, normalise, efface toute résistance, mais cela n'est pas sans risque. Le danger est la colonisation du monde vécu, la substitution d'une logique fonctionnelle à la richesse des relations humaines et sensibles que l'objet pourrait au contraire favoriser. C'est cette tension entre un design qui sert le système et un design qui sert le monde vécu qui constitue l'enjeu critique de ce mémoire.

C'est à partir de cette tension qu'il s'agira d'examiner si l'objet super normal, en cherchant la normalité absolue, protège notre intimité ou appauvrit notre expérience sensible. Non pas pour condamner la discrétion, qui, nous le verrons, peut être une forme d'intelligence, mais pour en comprendre les conditions et les limites.

Cette réflexion s'articulera autour d'une analyse phénoménologique de nos interactions silencieuses avec les objets du quotidien, enrichie d'une relecture réflexive de ma propre pratique de design.

Pour ce faire, trois axes de questionnement seront explorés : nous interrogerons d'abord si la neutralité de l'objet super normal ne le condamne pas à une insignifiance perceptive, c'est-à-dire se demander si, en cherchant l'effacement, le design ne transforme pas notre environnement en un décor muet et anesthésié. Ensuite, nous explorerons l'idée selon laquelle le sensible naîtrait nécessairement d'une rupture ou d'un événement d'usage, autrement dit que l'ingéniosité ne se manifesterait que par l'entrave ou le détournement du geste quotidien. Et enfin, nous étudierons si ce ne serait pas une ingéniosité de l'incorporation, soit l'effacement de l'objet, qui pourrait être une forme de présence si juste qu'elle ne demanderait plus à être remarquée pour être réelle.

1

L'OBJET SUPER NORMAL

COMME " DEGRÉ ZÉRO

DE LA PERCEPTION

L'objet qui ne convoque pas le sensible peut-il encore en être porteur ?

Le titre de cette première partie est emprunté à Roland Barthes. Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, il définit une forme d'écriture qu'il nomme « *écriture blanche* » : une écriture qui s'est dépouillée de tout ornement stylistique, de tout signe littéraire, de toute signature bourgeoise, pour exister comme pure communication de son propre acte.

« Une écriture sans aucune prise [...] affranchie de tout signe particulier[9]. »

Soit une forme au degré zéro de l'expression, ni chargée ni absente, mais présente dans sa neutralité même.

Le parallèle avec l'objet super normal est immédiat : une forme dépouillée de tout excès formel, de tout signe décoratif, de toute signature de designer, un objet qui existe comme pure communication de sa propre fonction. Comme l'écriture blanche de Barthes, l'objet super normal n'est pas inexistant : il est présent au degré zéro de sa visibilité.

Mais Barthes avait également montré que cette neutralité n'est pas aussi innocente qu'elle paraît ; *l'écriture dite blanche* est elle-même un choix, une posture, une forme d'idéologie. De même, la neutralité de l'objet super normal est le résultat d'une décision de design, décision qui n'est pas sans conséquences sur la façon dont nous percevons, ou ne percevons plus, ce qui nous entoure.

[9] BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 (rééd. Seuil/Points, 1972), p. 60-61.

1.1 L'anesthésie du quotidien : quand l'efficacité technique évacue le sensible

1.1.1 L'effacement du « faire signe » au profit de la fluidité fonctionnelle

Ces gestes qui précèdent la conscience, comme la main qui trouve l'interrupteur dans le noir ou encore les pieds qui touchent le sol avant que l'esprit ne s'éveille, Bégout les désigne comme le fond invisible du quotidien, ce processus inexorable qui transforme « *l'étrange en familier, le lointain en voisin, le bizarre en normal*[10]. » Dans ce fond, l'objet disparaît, non pas parce qu'il échoue, mais parce qu'il réussit trop bien.

Pour comprendre ce glissement, il convient de noter que Maurice Merleau-Ponty, auteur central de ce mémoire, décrit avec précision comment le corps perçoit et habite le monde à travers les objets qu'il manipule. Mais sa phénoménologie, si précieuse qu'elle soit, ne pose pas la question suivante : que reste-t-il à dire à l'objet lui-même, dans un environnement qui lui a progressivement retiré sa dimension signifiante ?

C'est cet angle mort que Jean Baudrillard comble dans Le Système des objets. Dans la conclusion de sa section sur les structures d'ambiance, il formule une distinction fondamentale :

« En fait, il ressort des analyses précédentes que "fonctionnel" ne qualifie nullement ce qui est adapté à un but, mais ce qui est adapté à un ordre ou à un système : la fonctionnalité est la faculté de s'intégrer à un ensemble. Pour l'objet, c'est la possibilité de dépasser précisément sa "fonction" vers une fonction seconde, de devenir élément de jeu, de combinaison, de calcul dans un système universel de signes[11]*. »*

Et il ajoute, quelques lignes plus loin : « La cohérence du système fonctionnel des objets lui vient de ce que ceux-ci n'y ont plus de valeur propre, mais une fonction universelle de signes[12]. »

De ce fait, l'objet fonctionnel moderne ne

[10] BÉGOUT Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 52-53.

[11] BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 89.

[12] *Ibidem,* p. 89-90.

renvoie plus au monde réel, il s'intègre dans un système, calcule, opère et en opérant, il se tait. C'est cette logique que le design *Super Normal* radicalise et porte à son terme. En cherchant la neutralité absolue, en supprimant tout ce qui pourrait distraire, tout ce qui pourrait « faire signe » au détriment de la fluidité d'usage, l'objet super normal achève le processus baudrillardien. Il devient un arrière-plan permanent : toujours présent, mais jamais regardé.

Ce constat s'incarne de façon particulièrement frappante dans un objet du quotidien que l'on manipule pourtant plusieurs fois par jour sans jamais vraiment le voir.

Pour illustrer mon propos, je vais prendre l'exemple de la fermeture éclair *(figures 3, 4 et 5)*. Car il a fallu un contexte particulier, celui d'une recherche délibérée sur les objets ordinaires, pour que l'attention se pose sur elle. Sans ce détour réflexif, la fermeture éclair resterait invisible : on ne voit que le jean, le sac, le manteau. L'objet disparaît derrière l'ensemble qu'il contribue pourtant à assembler.
Cette invisibilité repose sur deux mécanismes qui se renforcent mutuellement.

Le premier est physique : la fermeture éclair est conçue pour être intégrée, cachée, fondue dans la matière du vêtement et placée stratégiquement pour ne pas se voir.
Le second est gestuel : le geste d'ouverture ou de fermeture qu'elle convoque est d'une rapidité extrême, une seconde, peut-être deux, mais trop bref pour que la conscience ait le temps de s'y arrêter.

Ainsi, position cachée et rapidité d'exécution se cumulent pour produire une invisibilité quasi totale. Et cette invisibilité n'est pas un accident de conception : elle est le résultat d'une évolution historique où chaque génération a rendu l'objet plus rapide, plus discret, plus efficace au détriment de toute visibilité[13].

[13] PETROSKI Henry, The Evolution of Useful Things, New York, Vintage Books, 1994.



Figure 3. Détail d'un jean où l'attention est portée sur son objet accessoire : sa fermeture éclair, Photographie d'observation, 2026. ©Eva Narcissot.

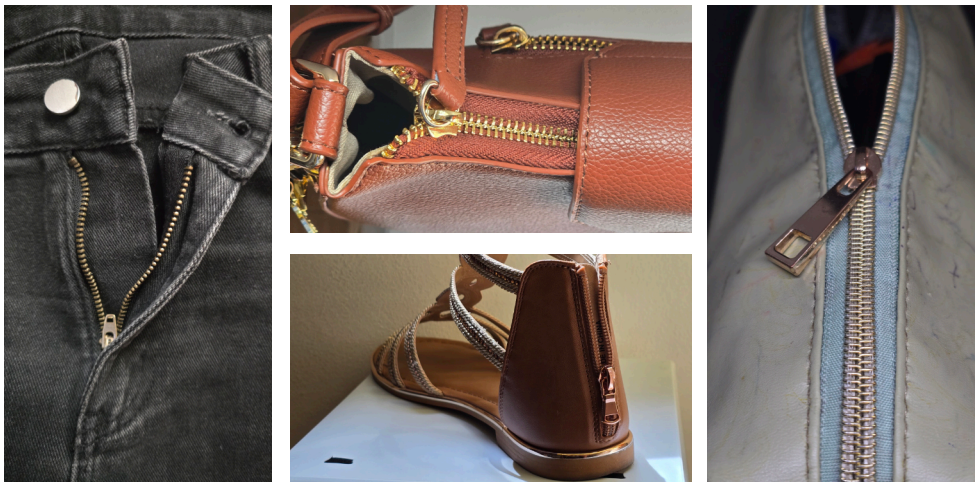


Figure 4. *La fermeture éclair dans mon quotidien : jean, sac, chaussure, trousse.* Photographies d'observation, 2026. ©Eva Narcissot.

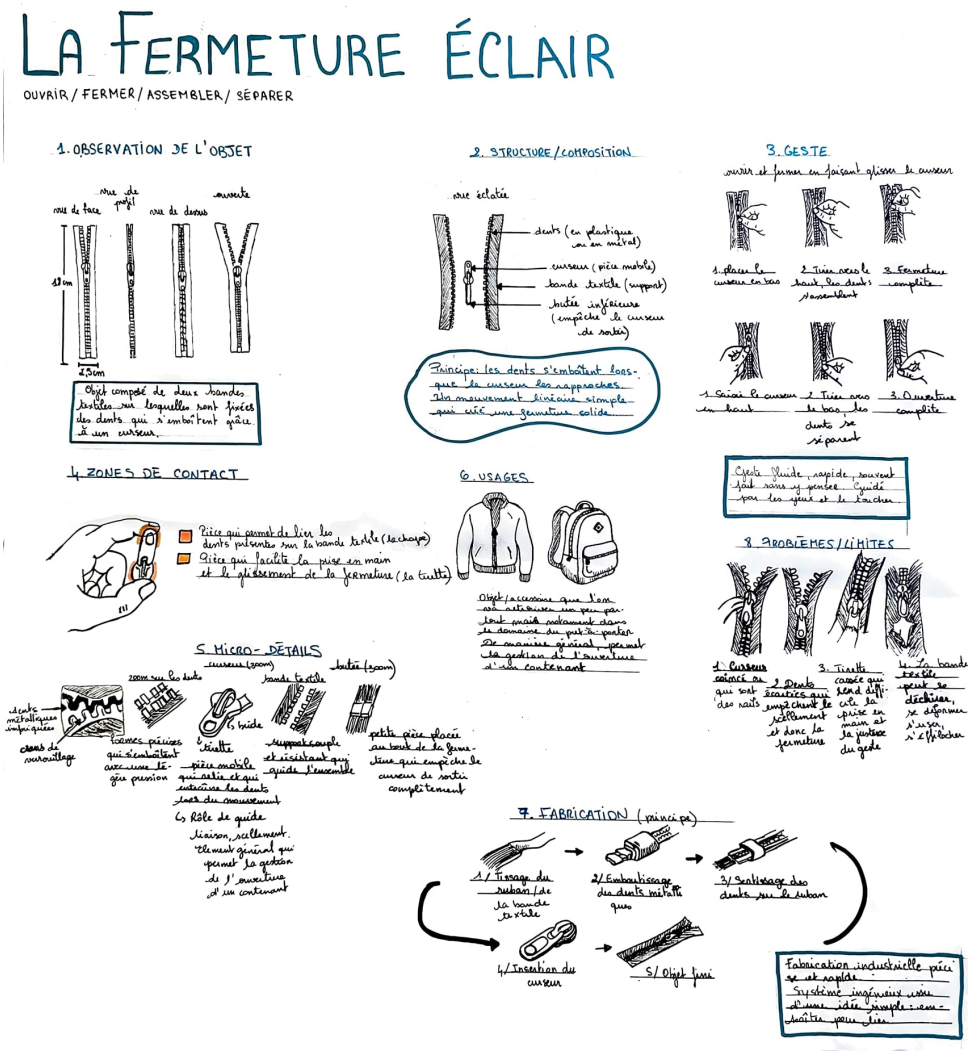


Figure 5. Planche d'observation de la fermeture éclair, 2026. ©Eva Narcissot.

Cette invisibilité ne concerne pas seulement la fermeture éclair. Mon enquête[14] menée auprès de cinquante-six usagers dans le cadre de cette recherche le confirme : le câble de chargeur, les lacets et la brosse à dents figurent parmi les objets les plus utilisés sans y faire attention. Cependant, une autre tendance se dessine car, à l'inverse, le trombone est l'un des moins cités, comme si son mystère le préservait de cette invisibilité totale.

Donc, il serait réducteur de conclure que l'objet fonctionnel est condamné au silence absolu car peut-être qu'un objet peut opérer et parler en même temps, à condition qu'on lui en laisse les moyens, ou qu'on consente à l'écouter.

Prenons l'exemple d'un stylo : il remplit sa fonction, écrire, mais si l'on y ajoutait un grelot, ce stylo se signalerait à chaque geste d'écriture, il existerait autrement dans la conscience de celui qui l'utilise.
L'opération continuerait, et la parole s'y ajouterait.

Ce qui crée le silence de l'objet super normal, ce n'est donc pas forcément ou seulement sa nature propre ; le seuil d'attention que nous lui accordons a aussi son rôle à jouer. Et c'est là que la question se déplace : l'anesthésie n'est peut-être pas dans l'objet, mais dans notre façon de l'écouter.

1.1.2 La perte de la perception face à la saturation de l'omniprésence

Si Baudrillard décrit ce que l'objet ne dit plus, Susan Buck-Morss — là où Merleau-Ponty ne donne pas non plus de réponse sur ce point précis, car sa phénoménologie décrit le corps dans sa relation au monde sans expliquer pourquoi ce corps cesse parfois de sentir — nous permet de comprendre pourquoi nous ne l'entendons plus. Buck-Morss, relisant Walter Benjamin, part du sens originel d'*aisthesis*, cette expérience sensible pure que nous avons définie en introduction (page 19), pour montrer comment la modernité industrielle l'a progressivement étouffée[15].

[14] Enquête réalisée par Eva Narcissot au mois de mai 2026 (annexe 3).

[15] BUCK-MORSS Susan, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered”, dans *October*, n°62, Cambridge, MIT Press, automne 1992, p. 3-41.

Buck-Morss décrit comment le système nerveux humain, confronté à la brutalité de la vie industrielle, a développé une réponse adaptative : l'anesthésie perceptive. Non pas une indifférence volontaire, mais une réaction physiologique à la surcharge. Le système *synesthésique*, autrement dit ce réseau de perceptions qui permet au corps d'être en contact vivant avec le monde, s'est retourné contre lui-même pour devenir un bouclier.

Comme elle l'écrit : « *Its goal is to numb the organism, to deaden the senses, to repress memory: the cognitive system of synaesthetics has become, rather, one of anaesthetics*[16]. »

Ce phénomène de protection sensorielle rejoint ce que Bruce Bégout décrit, dans un registre différent, comme le processus de quotidianisation.

Il écrit : « *Rien ne résiste à la familiarisation quotidienne, pas même l'extraordinaire ou le miraculeux. Avec le temps, elle engloutit tout. […] Le quotidien, c'est tout ce qui quotidianise et est quotidianisé*[17]. »

Et plus précisément : « *Aucun événement n'est en soi quotidien ; il ne le devient que lorsqu'il s'inscrit dans la durée et prend l'aspect d'un fait familier et déjà vu. Sous cet aspect, le temps constitue donc le facteur essentiel de la quotidianisation*[18]. »

La rencontre entre Buck-Morss et Bégout est ici particulièrement féconde : l'anesthésie neurologique que décrit l'une trouve son pendant sociologique dans la quotidianisation que décrit l'autre. Le corps qui ne sent plus et la routine qui neutralise sont un seul et même phénomène décrit depuis deux angles différents.

Et Bégout précise comment cette familiarisation construit une véritable enveloppe, bulle protectrice : « *Le quotidien délimite ainsi un domaine intérieur, où règnent sécurité et confiance, d'un domaine extérieur indéfini et menaçant*[19]. »

[16] *Ibidem,* p. 18. [Traduction] Son objectif est d'engourdir l'organisme, de désensibiliser les sens, de refouler la mémoire : le système cognitif de la synesthésie s'est plutôt transformé en un système d'anesthésie.

[17] BÉGOUT Bruce, *La découverte du quotidien*, op. cit., p. 42.

[18] *Ibidem,* p. 43.

[19] *Ibid.,* p. 46.

Cela nous permet de dire que cette bulle n'est pas le fruit d'une paresse : c'est une nécessité vitale, le processus par lequel le monde étranger devient habitable.

Et c'est aussi pourquoi cette bulle du quotidien mérite d'être interrogée dans sa nature même. Est-elle consciente ou inconsciente ?

De façon générale, elle se forme de manière inconsciente, on est dans sa bulle sans le savoir, protégé sans l'avoir décidé et c'est cette inconscience précisément qui fait l'efficacité de la protection : une bulle que l'on sait fragile ne protège plus de la même façon.
Mais il existe un second état, plus rare : celui où la bulle devient consciente parce qu'elle est devenue insupportable. Quand la routine pèse, quand le quotidien étouffe, la bulle passe du statut d'espace protecteur au statut de prison. Et c'est paradoxalement dans cet état de conscience douloureuse que l'objet super normal peut, pour la première fois, être vraiment perçu.

Bégout pousse cette analyse jusqu'à une formulation radicale, qui mérite d'être entendue dans toute sa force critique. La familiarisation du quotidien, dit-il, ne se contente pas de rendre le monde habitable, elle le falsifie : *« Il prétend ignorer ce qu'il veut faire ignorer. Pour ce faire, sa placide familiarité sert de masque serein*[20]*. »*

Et plus loin : *« Le mensonge quotidien consiste à donner pour naturelle et allant de soi une construction répressive de la réalité*[21]*. »*

L'expression est forte et intentionnellement provocatrice. Ce que Bégout désigne ici, ce n'est pas une duperie consciente, mais un processus de naturalisation : le quotidien se présente comme évident et naturel alors qu'il résulte de constructions historiques, sociales et culturelles qui tendent à devenir invisibles. Et l'objet super normal, en s'inscrivant si parfaitement dans ce « naturel » apparent, participe involontairement à cette naturalisation. Il ne questionne pas la réalité qu'il habite, il l'approuve.

[20] *Ibid.,* p. 52.
[21] *Ibid.,* p. 53.

Ce phénomène de la bulle se lit clairement dans une image récurrente de la fiction populaire : la fameuse scène du matin qui tourne mal.

Quand un personnage est censé vivre une mauvaise journée, les réalisateurs traduisent systématiquement ce malheur par des interactions ratées avec les objets du quotidien, par exemple la cafetière qui déborde, le café que l'on renverse, la chaussure dont le talon se casse.

Ces situations sont universellement reconnaissables parce que nous les avons tous vécues. Dans ces contextes, les objets n'existent dans notre conscience que lorsqu'ils échouent à leur tâche, lorsqu'ils créent un événement dans le tissu lisse du quotidien. C'est ce qu'Henri Lefebvre formule dans Critique de la vie quotidienne :

« La vie nous apparaît d'un côté comme un immense fourmillement d'êtres et d'actes obscurs, aveugles, sans éclat — et de l'autre dans la splendeur, l'éclat et le prestige de certains moments. [...] Admettons un instant qu'il en soit autrement et que la vie de chaque jour, dans sa substance plébéienne, soit à jamais séparée des moments supérieurs — alors nous condamnons l'humain[22]*. »*

Donc, l'objet super normal, en cherchant précisément à ne jamais être un événement, contribue paradoxalement à renforcer l'imperméabilité de cette boucle. Il ne se réveille pas : il s'endort avec nous.

[22] LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne*, tome 1, Paris, L'Arche, 1947, p. 213-214.

1.2 La standardisation esthétique comme effacement du sujet dans l'espace public

1.2.1 L'anonymat comme vecteur de dissolution dans le décor domestique

L'anesthésie que décrivent Baudrillard et Buck-Morss n'est pas seulement un phénomène perceptif individuel, elle trouve un ancrage matériel dans la standardisation esthétique des objets qui constituent notre environnement commun.
À force d'être partout, les mêmes tasses, les mêmes stylos, ces objets forment un fond indifférencié que l'œil traverse sans s'y accrocher. Baudrillard l'avait formulé avec précision : il explique que dans le système fonctionnel moderne, les objets perdent leur valeur propre pour n'avoir plus qu'une fonction universelle de signes[23].

Appliquée à l'espace domestique, cette logique produit ce que l'on pourrait appeler un décor muet : des objets présents partout, remarqués nulle part.

La tasse en offre une illustration particulièrement parlante : objet universel que l'on retrouve dans tous les foyers, dans toutes les cultures, sous des formes innombrables, mais toujours reconnaissables. Elle illustre parfaitement ce paradoxe de la standardisation. Tout le monde possède une tasse, mais personne ne possède vraiment « la même » tasse : il y a celle du matin, celle du bureau, celle qu'on garde depuis l'enfance. Et pourtant, à force de se ressembler, elles finissent par se confondre. Merleau-Ponty décrit comment le corps propre habite l'espace par le geste, mais cette habitation suppose des objets qui offrent une prise, une résistance, une présence distincte[24].

Quand les tasses deviennent interchangeables, cette prise disparaît ; l'objet n'est plus perçu comme une présence singulière : il est perçu comme une catégorie. On ne saisit plus « cette tasse » — on saisit « une tasse ». Et dans cet effacement de la singularité, quelque chose de la relation sensible se perd.

[23] BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, *op. cit.*, p. 89-90.

[24] MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 158-168.

Ce phénomène de dissolution dans le décor domestique est d'autant plus fort que la standardisation opère à deux niveaux simultanément.

Le premier est formel :
les objets produits industriellement convergent vers des formes optimisées, éprouvées, que Morrison décrit comme *« not attempting to break with the history of form but rather trying to summarise it, knowing its place in the society of things*[25]*. »*

Le second est cognitif :
À force de voir les mêmes formes, le cerveau cesse de les traiter comme des informations nouvelles. Buck-Morss décrit ce mécanisme comme une réponse adaptative du système nerveux à la surcharge, une anesthésie perceptive qui transforme le regard en simple instrument de navigation plutôt qu'en outil de découverte[26].

Par conséquent, ces deux niveaux se renforcent mutuellement : plus les formes convergent, moins le regard s'y accroche ; moins le regard s'y accroche, plus les formes peuvent converger sans être remarquées.

Cependant, il serait réducteur de ne voir dans la standardisation qu'une source d'appauvrissement, car elle produit aussi quelque chose de remarquable : une sorte de langage universel.

La tasse, le stylo, le trombone sont reconnus et utilisés sans apprentissage particulier, dans des cultures différentes et à des âges différents.

C'est ce que Donald Norman désigne par le terme *d'affordance.*

[25] MORRISON Jasper, dans FUKASAWA Naoto & MORRISON Jasper, *Super Normal: Sensations of the Ordinary*, op. cit., p. 28. [Traduction] ***sans chercher à rompre avec l'histoire de la forme, mais en essayant plutôt de la résumer, en ayant conscience de sa place dans la société des choses.***

[26] BUCK-MORSS Susan, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered”, op. cit., p. 32.

« affordances define what actions are possible. Signifiers specify how people discover those possibilities[27]. »

En ce sens, la standardisation est une réussite, car elle a produit des formes si efficacement signifiantes que leur utilisation est devenue évidente à l'échelle planétaire. Mais ce succès même constitue une limite car le langage universel n'est universel que parce qu'il est générique, qu'il s'adresse à tout le monde, et donc d'une certaine façon à personne en particulier.

L'objet standard ne dit pas quelque chose de soi spécifiquement, il dit quelque chose de n'importe qui. Et c'est là que se noue le paradoxe de l'anonymat : la standardisation qui rend l'objet universellement lisible le rend simultanément muet. Elle crée un langage que tout le monde comprend, mais que personne n'entend vraiment parce qu'un langage qui s'adresse à tous ne s'adresse véritablement à personne.

1.2.2 La critique de l'habitabilité fonctionnelle : l'objet contre l'agir communicationnel

La question n'est plus seulement celle de l'anonymat esthétique, elle est aussi celle de ce que l'objet permet ou interdit en termes de relation. Et c'est ici que la pensée de Jürgen Habermas offre un éclairage que Merleau-Ponty, centré sur la relation pré-réflexive entre le corps et le monde, n'aborde pas explicitement : celui de la structure sociale et institutionnelle qui conditionne cette relation.

En effet, Merleau-Ponty nous dit comment le corps habite le monde à travers les objets, mais il ne dit pas ce qui se passe quand ces objets, par leur conception même, ferment les possibilités de cette habitation. C'est précisément cet angle mort que Habermas va nous permettre d'explorer.

Dans la *Théorie de l'agir communicationnel*, Habermas formule ce qu'il appelle la colonisation du monde vécu. Il explique dans son ouvrage que les mécanismes systémiques

[27] NORMAN Donald A., *The Design of Everyday Things*, New York, Basic Books, 2013 (rév.), p. 15. [Traduction] Les affordances définissent les actions possibles. Les signifiants précisent comment les individus découvrent ces possibilités.

(la logique fonctionnelle, économique et technique) tendent à envahir les domaines de la reproduction symbolique, là où les agents doivent coordonner leurs actions par le biais d'un consensus recherché par le langage[28].

Appliquée au design d'objet, cette distinction prend une résonance immédiate. Un objet conçu exclusivement selon la logique du système, en d'autres termes, optimisé pour l'efficacité, dépourvu de toute dimension relationnelle, n'est pas un interlocuteur. C'est une injonction silencieuse : il dit par sa forme même voilà comment tu dois t'en servir et rien d'autre. Par conséquent, il ferme le champ des possibles avant qu'il n'ait été ouvert, et, en ce sens, l'objet purement fonctionnel ne colonise pas seulement notre espace domestique, mais il colonise notre façon d'habiter, en privilégiant une logique d'efficacité à la richesse des relations que l'objet pourrait au contraire favoriser.

Mais tous les objets super normaux ne fonctionnent pas ainsi, et c'est une nuance importante à prendre en considération.
Le trombone *(figure 6)* constitue un cas particulièrement révélateur, car sa forme n'impose pas son usage : un enfant de huit ans, confronté à cet objet, ne sait pas spontanément à quoi il sert, là où la pince à linge ou le lacet sont immédiatement reconnus[29].

Le trombone a conservé quelque chose d'inexpliqué d'ouvert, car il ne se laisse pas réduire à une injonction gestuelle et c'est cette qualité qui lui permet de rester disponible à d'autres usages, d'autres détournements, d'autres relations. Entre l'objet qui impose et l'objet qui invite, il existe tout un spectre et c'est dans ce spectre que se joue la question de l'habitabilité. Car c'est bien une question d'habitabilité. Au sens où Habermas l'entend : un espace (domestique ou public) est habitable non pas quand il est optimisé fonctionnellement, mais quand il permet aux acteurs d'y coordonner

[28] HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, tome 2, traduit par Jean-Marc FERRY, Paris, Fayard, 1987, p. 215-216.

[29] Quand je dis « reconnus » j'entends une reconnaissance visuelle et pas forcément dans le sens de l'usage, qui lui peut ne pas forcément être immédiat.

leurs actions par l'inter-compréhension, d'y construire du sens partagé.

Un objet qui ne laisse aucune place à l'initiative, à la surprise, à la relation, ne contribue pas à l'habitabilité, il la réduit. Mais :

A-t-on conscience, dans notre quotidien, que nous entretenons une relation avec nos objets ?

C'est cette question et les conditions qui permettraient d'y répondre qui vont désormais nous occuper.

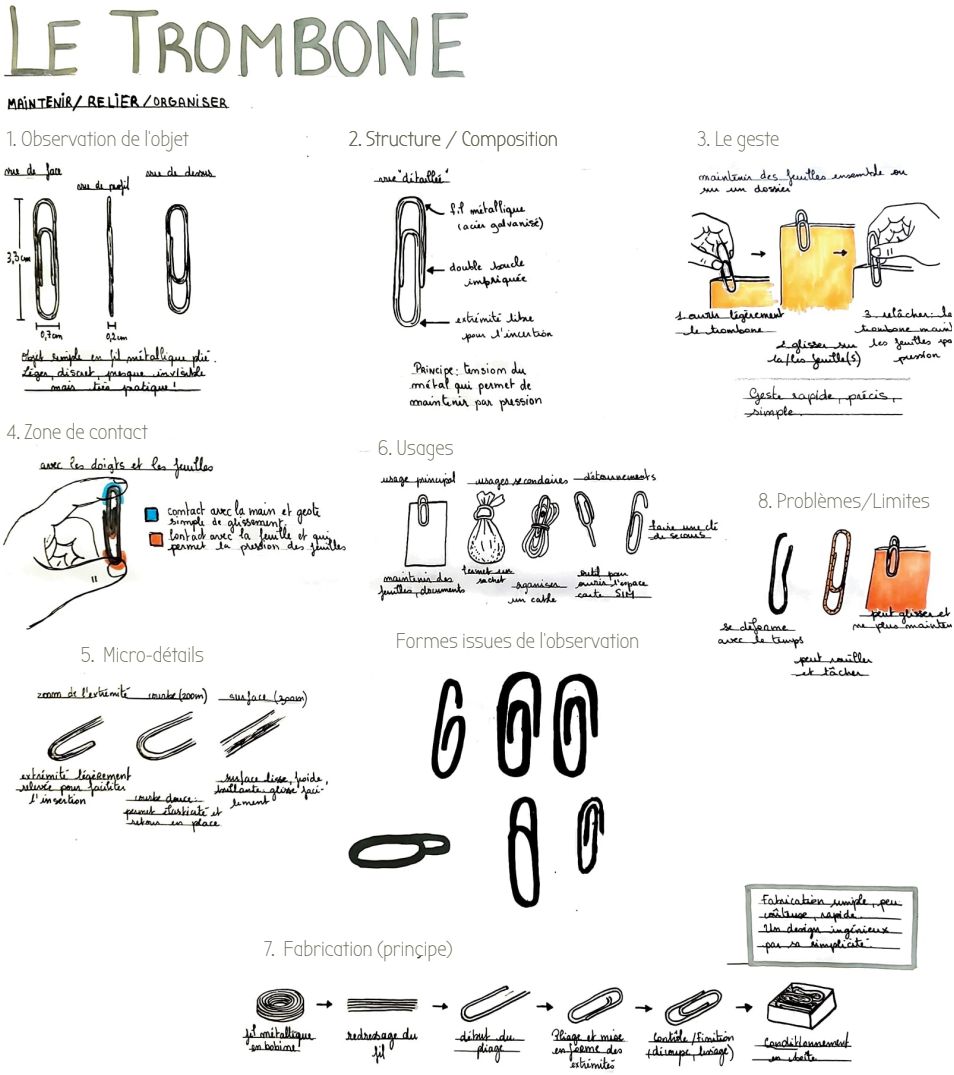


Figure 6. Planche d'observation du trombone, 2026. ©Eva Narcissot.

1.3 L'éthique de la discrétion : le design comme retrait volontaire du spectacle

1.3.1 Le Good Design ou la morale de l'objet-outil

C'est le designer allemand Dieter Rams qui a formulé avec le plus de rigueur cette éthique de la discrétion. Directeur artistique de Braun pendant plus de trente ans, il a condensé sa vision du design en dix principes dont le cinquième est peut-être le plus radical :

« *Good design is unobtrusive* (Un bon design se fait discret[30]). »

Pour Rams, l'objet n'est pas une œuvre d'art ni une déclaration esthétique : c'est un serviteur. Sa réussite se mesure non pas à l'attention qu'il attire, mais à sa capacité à disparaître derrière l'usage qu'il rend possible. De ce fait, tout ce qui, dans la forme, détourne l'attention de la fonction constitue selon lui une faute de design.

Cette position trouve un écho dans la phénoménologie de Merleau-Ponty et ce rapprochement n'est pas superficiel.
Quand Rams dit que l'objet doit s'effacer derrière sa fonction, il dit en termes de pratique du design ce que Merleau-Ponty dit en termes philosophiques, c'est-à-dire que le corps incorpore mieux un objet qui ne résiste pas, ne s'impose pas, ne réclame pas d'attention consciente. Un objet qui crie sa présence au détriment de sa fonction brise précisément ce que Merleau-Ponty appelle l'arc intentionnel, soit l'orientation pré-réflexive du corps vers les objets de son prochain geste.

En ce sens, la discrétion que prône Rams n'est pas une démission créative : c'est une condition de la fluidité corporelle. Pourtant, cette convergence entre Rams et Merleau-Ponty appelle une précision fondamentale que Rams lui-même ne formule pas : la discrétion n'est pas le silence, un objet discret n'est pas un objet muet.

[30] RAMS Dieter, cité dans *Less and More: The Design Ethos of Dieter Rams*, Berlin, Gestalten, 2009. Les dix principes sont également accessibles en ligne : https://hovie.com 10PrinciplesGoodDesign.pdf, [consulté le 5 mai 2026].

La fermeture éclair, dont nous avons analysé les mécanismes d'invisibilité à la page 27, offre l'illustration la plus radicale de ce principe. Conçue pour être intégrée dans le tissu du vêtement, elle pousse le principe de Rams jusqu'à son terme logique : non plus un objet discret, mais un objet invisible par construction : c'est le degré ultime de l'instrumental.

Et c'est là que la limite de Rams se révèle. En formulant la discrétion comme valeur absolue, sans nuance, il ouvre la porte à une conception de l'objet purement instrumental où la question de ce que l'objet a à offrir au corps, au-delà de sa seule fonction, ne se pose plus. Un design entièrement au service de l'usager, qui sacrifierait totalement la présence de l'objet, ne produirait pas une relation sensible : il produirait un rapport mécanique.
Or une relation, même silencieuse, même incorporée, suppose que les deux parties soient présentes dans l'échange. C'est ce que Rams ne voit pas : en cherchant à faire disparaître l'objet, il risque de faire disparaître aussi la possibilité même d'une expérience sensible.

1.3.2 Le risque de l'insignifiance : quand le retrait devient une démission créative

Jasper Morrison et Naoto Fukasawa sont parfaitement conscients du risque que pointe la limite de Rams.

Leur démarche est née précisément du constat évoqué en introduction selon lequel le design est devenu « source de pollution » et une course à la visibilité qui produit des objets qui crient sans servir à vivre. Mais là où l'on pourrait croire qu'ils prônent un simple effacement, ils posent une exigence plus subtile. Fukasawa précise que le Super Normal est « *less concerned with designing beauty than seemingly homely but memorable elements of everyday life*[31]. »

Pourtant, cette exigence même

[31] FUKASAWA Naoto, dans *Super Normal*, op. cit., p. 21. [Traduction] moins intéressé par la conception de la beauté que par les éléments de la vie quotidienne, en apparence banals mais qui marquent les esprits.

contient un risque que Morrison et Fukasawa n'évacuent pas entièrement. En effet, l'objet super normal est exigeant car il demande à l'usager de venir à lui plutôt que de venir s'imposer à lui. Ainsi, sa façon de parler est si différente du langage bruyant du design de spectacle qu'elle nécessite une autre disposition du corps et du regard, or rien ne garantit que cette disposition soit toujours au rendez-vous.
Si personne ne vient à lui, si l'usager reste dans l'automatisme de la routine sans jamais consentir à regarder autrement, l'objet super normal risque de rester indéfiniment dans l'ombre — non pas discret, mais insignifiant. La frontière entre une présence silencieuse et une absence pure est mince.

C'est ici que Catherine Chomarat-Ruiz, dans *À l'écoute du design*, apporte un éclairage décisif que ni Rams ni Morrison ne formulent. Elle identifie dans la recherche systématique de la discrétion un risque éthique majeur : celui de sacrifier l'agentivité de l'usager, sa capacité à apprendre, à explorer, à être transformé par sa relation à l'objet, sur l'autel de l'affordance[32].

Un objet qui s'explique trop, qui guide trop, qui efface toute résistance, produit ce que Walter Benjamin distinguait sous le terme d'*Erlebnisse,* de simples épisodes fonctionnels sans trace, sans profondeur, sans mémoire.
À l'inverse, un objet qui résiste partiellement, qui garde une part d'inexpliqué, peut produire une véritable *Erfahrung,* une expérience qui laisse une empreinte, qui transforme celui qui la traverse[33]. Ce n'est pas l'objet le plus lisse qui construit la relation sensible la plus riche : c'est parfois celui qui, dans sa simplicité même, conserve quelque chose d'ouvert.

[32] CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, op. cit., p. 37.
[33] BENJAMIN Walter, « Le Narrateur » (1936), dans Œuvres III, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000. La distinction entre l'Erlebnis (expérience vécue épisodique) et l'Erfahrung (expérience transmissible qui laisse une empreinte) est centrale dans la réflexion benjaminienne sur la modernité.

Ce qui pouvait passer pour un défaut se révèle ici une protection.

Le trombone, évoqué précédemment, offre une illustration intéressante de ce risque. Certes, sa forme ne dit pas son usage, mais c'est précisément cette réserve qui le sauve de l'insignifiance plutôt que de l'y condamner. Parce qu'il ne s'explique pas d'emblée, il reste ouvert à la résonance et il pourrait, dans les bonnes conditions, produire une véritable expérience transformatrice.

L'insignifiance n'est donc pas une fatalité du *Super Normal*, mais le risque d'un retrait mal dosé, d'une discrétion qui aurait oublié de laisser une porte ouverte.

1.4 L'impasse du silence : pourquoi l'absence d'événement ne signifie pas l'absence d'effet

1.4.1 La confusion entre « ce qui ne se voit pas » et « ce qui n'existe pas »

Au terme de ce parcours, une hypothèse commence à se dessiner qui remet en cause, sans l'invalider, le diagnostic initial. Si l'on admet que l'objet super normal ne convoque pas le sensible de façon active, cela ne signifie pas pour autant qu'il n'ait aucun effet sur notre expérience vécue. Ce serait confondre deux choses profondément différentes : *ce qui ne se voit pas* et *ce qui n'existe pas*.

C'est ici que Maurice Merleau-Ponty intervient pour déplacer toute la question.
Dans *la Phénoménologie de la perception*, il décrit comment l'habitude transforme la relation au corps et aux objets en prenant l'exemple du bâton de l'aveugle :

« Le bâton de l'aveugle a cessé d'être un objet pour lui, il n'est plus perçu pour lui-même, son extrémité s'est transformée en zone sensible, il augmente l'ampleur et le rayon d'action du toucher, il est devenu l'analogue d'un regard. Dans l'exploration des objets, la longueur du bâton n'intervient pas expressément et comme moyen terme : l'aveugle la connaît par la position des objets, non la position des objets par la longueur du bâton[34]. »

Et il conclut, quelques lignes plus loin : « *L'habitude exprime le pouvoir que nous avons de dilater notre être au monde, ou de changer d'existence en nous annexant de nouveaux instruments[35]. »*

Ce concept merleau-pontien du corps propre décrit à travers cet exemple nous conduit à reformuler le diagnostic de l'hypothèse 1 : l'anesthésie du sensible n'est pas dans l'objet, mais plutôt dans la bulle du quotidien que l'usager construit autour de lui.
Ainsi, l'objet ne produirait pas l'anesthésie, il la subirait. Il se ferait happer dans le flux de la routine et alors c'est la routine, davantage que la neutralité formelle de l'objet, qui engourdit le sensible.

---

[34] MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 167.
[35] *Ibidem,* p. 168.

Ce savoir du corps repose sur deux mécanismes distincts selon les objets : pour certains, il est acquis par la répétition, c'est le cas des lacets. Personne ne naît en sachant faire ses lacets, c'est en répétant le geste que le corps finit par l'incorporer.
Pour d'autres objets, le savoir est davantage instinctif, c'est le cas de l'interrupteur. Peu importe le pays, généralement face à un interrupteur, le geste se fait seul et c'est précisément quand ce geste instinctif ne produit pas l'effet attendu, c'est-à-dire quand on appuie sur l'interrupteur et que la lumière ne s'allume pas, l'objet surgit soudainement dans la conscience.

1.4.2 Le passage vers une expérience située : la nécessité du geste pour révéler l'objet

Si l'objet super normal est invisible dans la routine ordinaire, il existe des circonstances dans lesquelles il en sort. Ces circonstances ne se valent pas toutes car, elles produisent des éveils d'intensité et de durée très différents. Les examiner dans leur hiérarchie permet de comprendre non seulement comment l'objet peut surgir dans la conscience, mais aussi pourquoi certains éveils s'effacent aussitôt qu'ils sont apparus, tandis que d'autres laissent une trace durable.

Le premier déclencheur est le plus évident : ***l'échec fonctionnel.***

Quand l'objet résiste, dysfonctionne ou disparaît, il surgit soudainement dans la conscience (la fermeture éclair qui coince, la pince à linge dont le ressort lâche, le lacet qui s'effiloche au moment de partir).
Ce déclencheur est puissant, mais bref. Il produit une attention forcée, non choisie, qui dure le temps de résoudre le problème puis s'efface dès que l'objet retrouve sa fonction. L'usager ne repart pas avec une relation transformée à l'objet, il repart avec un objet réparé ou remplacé.

L'échec fonctionnel réveille, mais ne construit rien et ce constat trouve une confirmation directe dans les témoignages recueillis lors de mon enquête de terrain *(voir annexe 3)*.

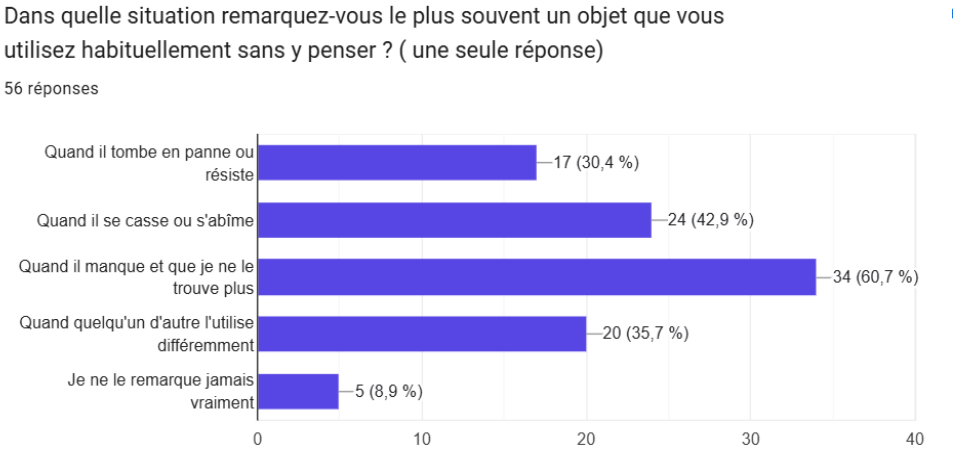


Figure 7. Résultats d'une enquête menée au mois de mai 2026 auprès de 56 usagers qui posait ici la question du contexte dans lequel l'objet ordinaire « réapparaissait » à leurs yeux. ©Eva Narcissot.

Interrogés sur la situation dans laquelle ils remarquent le plus souvent un objet qu'ils utilisent sans y penser, les répondants citent massivement l'absence de l'objet « *quand il manque et que je ne le trouve plus* » avant même sa panne ou sa dégradation *(figure 7)*. Cette enquête de terrain, certes à petite échelle par rapport à la population mondiale, montre que c'est moins l'échec de l'objet qui le révèle que le vide qu'il laisse dans la routine.

Le deuxième déclencheur est ***le détournement de l'usage***, ce que Michel de Certeau nomme le *braconnage* quotidien[36].

L'éponge utilisée comme pochoir artistique, la brosse à tableau blanc qui redistribue la matière au lieu de l'effacer, le trombone transformé en marque-page ou en attache improvisée : autant de moments où l'objet cesse d'être un fond pour devenir une figure.

Erwin Wurm pousse cette logique à son extrême dans ses *One Minute*

[36] DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, tome 1 : Arts de faire, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1980, p. 45-47.

Sculptures, en proposant aux participants de poser avec des objets familiers. À travers cette démarche, il propose de briser la relation automatique et contraint l'objet à surgir dans sa matérialité[37].

Ce déclencheur est plus riche que le précédent parce qu'il est actif, c'est l'usager qui prend l'initiative. Mais sa limite est la même : l'éveil est ponctuel. Une fois le détournement accompli, l'objet tend à retourner dans l'ombre de sa fonction habituelle.

La révélation reste, comme une astuce gardée en mémoire, mais elle ne restructure pas fondamentalement la relation quotidienne.

Le troisième déclencheur est ***la modification de la signature tactile***, autrement dit changer le matériau d'un objet familier. Cette action aurait pour conséquence de déstabiliser le corps qui par habitude aurait tendance à anticiper une sensation qu'il ne reçoit pas. Une cuillère en argile (*figure 8*), légère, fragile, friable, là où le corps attendait

l'inox, un verre en béton là où il attendait le verre, autant de micro-ruptures qui forcent l'attention sur ce que le corps accomplit habituellement sans le remarquer.
Ce déclencheur est intéressant parce qu'il agit directement sur le registre perceptif : le corps propre, tel que le décrit Merleau-Ponty, est pris en défaut et son arc intentionnel est momentanément contrarié[38]. Mais là encore, l'éveil reste ponctuel, il dure le temps de l'adaptation, puis le corps intègre la nouvelle sensation et retrouve son automatisme.



Figure 8. Déclinaison de plusieurs cuillères réalisées en argile, mars 2026. ©Eva Narcissot.

[37] WURM Erwin, One Minute Sculptures 1988-1998, catalogue d'exposition, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 1999.

[38] MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 158-162.

Le quatrième déclencheur est d'une nature fondamentalement différente des trois précédents : ***c'est la sédimentation par l'usage***, ce que Jasper Morrison décrit à travers les concepts japonais de *shutaku*, poli par la main, et de *wabi-sabi*[39], cette beauté particulière des choses qui ont vieilli, qui portent la trace du temps et de l'usage[40].

À travers ces concepts, l'objet ne surgit pas dans la conscience par une rupture ou par accident, il se révèle progressivement, imperceptiblement, à mesure qu'il s'incorpore aux gestes et à la vie de l'usager. La tasse qui se patine[41], le cuir qui prend la forme de la main, le bois qui s'use aux endroits précis où les doigts se posent

: autant d'objets qui deviennent, avec le temps, irremplaçables, non pas parce qu'ils sont rares ou coûteux, mais parce qu'ils portent l'empreinte d'une histoire partagée.

Ce déclencheur est le seul qui produirait une transformation durable de la relation sensible parce qu'il ne dépend ni de la rupture, ni du choix conscient de l'usager, ni d'un accident heureux. Il dépend du temps, de la répétition entre l'objet et celui qui l'utilise.

Cette différence de nature entre des éveils ponctuels et une transformation progressive prépare le dépassement de cette première hypothèse. Si l'expérience sensible ne naît que de la rupture ou de l'accident, elle reste fragile, mais cela ne veut pas dire qu'il faut l'exclure totalement.

Mais si elle peut naître aussi de l'incorporation silencieuse — de cette présence si juste que le corps l'a absorbée sans le remarquer — alors la question se déplace : ce n'est plus comment réveiller l'usager, mais

[39] Le shutaku et le wabi-sabi sont des concepts de la tradition esthétique japonaise. Sur le wabi-sabi, voir KOREN Leonard, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1994. Morrison les mobilise dans FUKASAWA Naoto & MORRISON Jasper, *Super Normal : Sensations of the Ordinary*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2007.

[40] *Ibidem,* p. 110-111.

[41] La patine désigne une couche superficielle qui se forme sur un objet avec le temps et l'usage (traces de coloration, d'usure).

comment accompagner la fluidité qui existe déjà ?

C'est cette question que la deuxième hypothèse va explorer, avant que la troisième ne propose d'y répondre.

2

L'EXPÉRIENCE SENSIBLE COMME "ÉVÈNEMENT" DE L'USAGE

L'événement et la rupture suffisent-ils à construire une expérience sensible durable ?

La partie 1 nous a conduits à un constat paradoxal : l'objet super normal, précisément parce qu'il ne convoque pas le sensible, disparaît dans la boucle du quotidien sans jamais être vraiment perçu. La deuxième hypothèse propose une réponse selon laquelle ce seraient la rupture, la résistance, le détournement qui réveilleraient l'objet. Que ce soit l'objet qui résiste, le geste qui déraille, ou l'usage qui se détourne de sa trajectoire prévue, c'est dans ces moments d'exception que l'objet surgirait enfin dans notre conscience.

Cette hypothèse est séduisante parce qu'elle est intuitivement juste et que nous l'avons tous vécue : la tasse qui se brise, le stylo qui refuse d'écrire, la fermeture éclair qui coince — autant de moments où l'objet cesse d'être un fond pour devenir une figure. Mais est-ce là tout ce que l'expérience sensible peut être ? Est-elle condamnée à ne naître que de l'accident, de la contrainte, de la provocation ?

Pour interroger cette hypothèse, Merleau-Ponty reste notre fil conducteur. Mais si *la Phénoménologie de la perception* décrit comment le corps coexiste avec les objets dans la vie ordinaire, elle ne traite pas explicitement de ce qui se passe quand le corps est contraint de percevoir autrement, de détourner un usage. Ce sont Michel de Certeau et Tim Ingold qui viennent combler cet angle mort. Erwin Wurm, depuis le champ artistique, pousse cette logique à son extrême. Enfin, Don Norman et Habermas reviennent pour interroger les limites de l'affordance et Henri Lefebvre permettra de comprendre pourquoi l'événement, aussi fort soit-il, ne peut pas constituer à lui seul une relation sensible durable.

2.1 La réappropriation du sens par la tactique et le *braconnage* quotidien

2.1.1 L'objet comme support inerte en attente d'une activation par le geste

Michel de Certeau, dans *L'invention du quotidien*, propose un renversement de perspective fondamental que Merleau-Ponty n'opère pas explicitement : les usagers ne subissent pas passivement les objets et les espaces qu'on leur propose, mais ils les détournent, les réinventent, les « braconnent ».

Il distingue deux modes d'action dans le quotidien qui sont la stratégie et la tactique.

« J'appelle stratégie le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable. [...] Par rapport aux stratégies, j'appelle tactique l'action calculée que détermine l'absence d'un propre. Alors aucune délimitation de l'extériorité ne lui fournit la condition d'une autonomie. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère[42]. »

Et il précise, dans les lignes suivantes, ce que cette tactique produit concrètement :

« Elle n'a donc pas la possibilité de se donner un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable. Elle fait du coup par coup. Elle profite des "occasions" et en dépend. [...] Elle y braconne. Elle y crée des surprises. Il lui est possible d'être là où on ne l'attend pas. Elle est ruse. En somme, c'est un art du faible[43]. »

Par conséquent, le designer propose, l'usager dispose et dans cet espace entre la proposition et la disposition, l'objet cesse d'être un support inerte pour devenir le lieu d'une rencontre créative.

De Certeau développe plus loin dans le même ouvrage un concept particulièrement éclairant pour comprendre la radicalité de ce braconnage, celui de « la perruque ».

Il décrit par ce terme la pratique de l'ouvrier qui, pendant son temps de

[42] DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, tome 1, op. cit., p. 45-47.

[43] *Ibidem,* p. 60-61.

travail officiel, réalise discrètement un travail pour son propre compte, en détournant les outils, les matériaux et le temps de l'entreprise. Il explique que la perruque est le travail de l'ouvrier déguisé en travail pour l'employeur. L'ouvrier qui « fait la perruque » détourne du temps et consacre ce temps à un travail de son choix[44].

Ce faisant, l'ouvrier ne se contente pas de détourner un objet, il détourne le système entier dans lequel cet objet s'inscrit. De cette manière, le braconnage peut donc aller bien au-delà de l'usage de l'objet : il peut concerner l'usage du temps, de l'espace, de la relation entière entre le producteur et l'outil[45].

Ce glissement est important pour notre sujet, car quand j'utilise une éponge comme pochoir artistique, je ne fais pas que détourner un objet, je détourne le temps consacré au nettoyage, à la vaisselle pour en faire un temps de création. Je « fais la perruque » de ma propre routine. Et c'est dans cet écart entre l'usage prescrit et l'usage pratiqué que l'expérience sensible trouve sa place.

Cette dynamique se manifeste justement dans l'expérience de la brosse à tableau blanc *(voir figure 9)*. Cet objet, dont la fonction déclarée est d'effacer, a révélé, dans un contexte d'usage inattendu, une tout autre nature : plutôt que d'effacer la matière, la brosse la redistribuait de manière uniforme sur la surface, créant, en lieu et place d'une disparition, une émergence. L'objet effaceur se transformait en objet créateur, or ce détournement n'était pas conscient dès le départ.

Ce n'est pas dans l'intention de créer quelque chose d'artistique que cet effet avait été produit, c'est le hasard d'une situation qui l'avait révélé. Et c'est la sensibilité du regard, aiguisée par ce travail de recherche sur les objets ordinaires, qui m'a permis de le reconnaître et de le nommer comme tel.

[44] *Ibid.,* p. 43-45.
[45] *Ibid.*, p. 59-60.



Figure 9. Brosse à tableau redistribuant la matière au lieu de l'effacer, observation fortuite, salle de classe de l'École des Arts de la Sorbonne, mars 2026. ©Eva Narcissot.

Dans un autre contexte, sans cette disposition particulière, ma réaction aurait été tout autre : « Le tableau est mal effacé, il faudrait changer la brosse ».

Cette distinction entre le détournement inconscient et le détournement conscient est précieuse. Le détournement inconscient, à savoir celui qui arrive par accident, sans intention ni anticipation, est peut-être le plus riche, précisément parce qu'il ne s'attendait pas lui-même. Il ne porte aucune attente préalable, ne cherche aucun résultat ; il crée sans programme. Et c'est dans cette absence d'intention que réside sa force, car il révèle quelque chose qui était là, dans la matière et dans la forme, en attente d'un regard suffisamment libre pour le saisir. Ainsi, ce sont les plus éveillés, les plus sensibles à leur environnement, qui auront la chance de le percevoir — comme celui qui, regardant passer les nuages, y distingue des formes que d'autres ne voient pas.

À l'inverse, le détournement conscient, comme l'utilisation délibérée de l'éponge comme pochoir pour créer des textures et des motifs, naît d'une observation préalable. On remarque les capacités physiques de l'objet, sa matière alvéolée, sa capacité d'absorption, et l'on décide d'en tirer parti. Cette séquence (observation → réflexion → action) part d'un éveil déjà accompli.

De cette manière, les deux formes ont leur valeur, mais elles racontent deux histoires différentes sur la nature de la relation entre l'usager et l'objet.

2.1.2 La trajectoire de l'usage comme flux continu de vie matérielle

Tim Ingold, dans *Being Alive*, enrichit cette réflexion en déplaçant l'attention de l'objet vers le processus dans lequel il s'inscrit.

Pour Ingold : « *materials are active. Only by putting them inside closed-up objects are they reduced to dead or inert matter*[46]. »

Cette formulation renverse notre façon habituelle de concevoir les objets car ici ce n'est pas la forme qui fait l'objet, c'est l'usage, le geste, la trajectoire d'une vie matérielle qui lui donne son existence réelle. Il précise :

« material flows and currents of sensory awareness [are those] within which both ideas and things reciprocally take shape[47]*. »*

Autrement dit, les idées et les objets se co-créent dans le flux de l'expérience.

Cette temporalité est essentielle pour comprendre ce que la révélation produit ou ne produit pas. Quand on découvre qu'une éponge peut créer des textures, on ne perçoit plus tout à fait l'éponge comme avant, elle est désormais porteuse d'une double identité possible. Cette connaissance reste en mémoire comme une « astuce » : on ne l'utilise pas tous les jours, mais dans un contexte qui le demande, on sait

[46] INGOLD Tim, *Being Alive: Essays on Movement*, Knowledge and Description, Londres, Routledge, 2011, p. 17. [Traduction] les matériaux sont actifs. Ce n'est qu'en les enfermant dans des objets fermés qu'ils se transforment en matière morte ou inerte.

[47] *Ibidem*, p. 11. [Traduction] les flux matériels et les courants de la conscience sensorielle [sont ceux] au sein desquels les idées et les choses prennent forme réciproquement.

quoi faire.
Par conséquent, la révélation ne s'efface pas, mais elle ne restructure pas non plus la relation quotidienne.

Pour qu'une révélation transforme durablement l'usage, il faut qu'elle soit suffisamment pertinente dans la vie quotidienne pour s'y intégrer comme nouvelle couche d'habitude.

L'exemple du Post-it illustre cette transformation durable : inventé en 1968 par Spencer Silver chez 3M, qui cherchait une colle ultra-forte et obtint au contraire une colle anormalement faible, cette « erreur » fonctionnelle resta sans usage pendant plusieurs années, jusqu'à ce qu'Arthur Fry réalise que cette adhérence légère était exactement ce dont il avait besoin pour ses marque-pages[48].

L'objet n'avait pas changé : c'est la rencontre avec un nouveau geste, une nouvelle situation, qui avait révélé son potentiel.

Et cette révélation avait restructuré complètement le rapport à l'objet.

[48] PETROSKI Henry, *The Evolution of Useful Things*, op. cit., chap. 6 “Stick Before Zip”.

2.2 L'ingéniosité de l'effort : forcer la conscience par la résistance de l'objet



Figure 10. One Minute Sculpture, 1997, C-print, 45 × 30 cm. ©Erwin Wurm. Source : publicdelivery.org.



Figure 11. One Minute Sculpture — Throw Yourself Away, 2014. ©Erwin Wurm. Source : publicdelivery.org.

2.2.1 La rupture de l'habitude par la mise en scène de l'incongru

Si De Certeau et Ingold s'intéressent aux détournements spontanés qui naissent de l'usage ordinaire, d'autres démarches cherchent à provoquer cette rupture de façon délibérée, c'est-à-dire à forcer le corps à percevoir ce qu'il a appris à ignorer.

C'est là l'enjeu des *One Minute Sculptures* d'Erwin Wurm, dont nous avons évoqué la démarche dans la sous-partie 1.4.2 *(page 47)*.

Depuis la fin des années 1980, l'artiste autrichien invite des participants à interagir avec des objets du quotidien (une chaise, un ballon, une valise) dans des configurations volontairement incongrues, pendant exactement une minute.

Le protocole est simple : une feuille d'instruction, un objet, un corps. Mais ce que ce dispositif produit est remarquable, car, en plaçant le corps dans une relation non standard avec un objet familier (figures 10 et 11), comme par exemple s'équilibrer sur une chaise à l'envers, maintenir un objet en équilibre avec une partie inattendue du corps, Wurm brise l'automatisme de l'incorporation.

Le corps, soudainement privé de ses repères gestuels habituels, doit reconstruire sa relation à l'objet depuis le début. Et dans cet effort de reconstruction, l'objet surgit dans la conscience : on le perçoit dans sa matérialité, son poids, sa résistance, sa forme — autant de qualités que l'usage automatique avait rendues transparentes.

Ce que Wurm révèle, c'est que l'invisibilité de l'objet super normal n'est pas une propriété de l'objet, mais une propriété de la relation que le corps entretient avec lui. Modifier la relation, c'est modifier la perception. Merleau-Ponty, lui, l'avait formulé tel quel : le corps propre n'habite pas le monde de façon abstraite, il l'habite par des schèmes gestuels précis, acquis par la répétition[49]. Quand ces schèmes sont perturbés, le corps doit recalibrer et c'est dans ce recalibrage que l'objet, brièvement, existe autrement.

Ce travail trouve un écho direct dans la démarche de Pierre Charrié, dont le projet *Aérobie* donne à une lampe ordinaire la capacité de réagir à son environnement sonore et à la qualité de l'air. Sa logique est différente de celle de Wurm, mais cette différence est instructive. Charrié ne cherche pas à perturber le geste : il cherche à l'enrichir. Comme il me l'a expliqué lors de notre échange :

« Le geste et l'usage n'adviennent que si l'objet dans sa forme et sa matérialité les suscite a priori. Pour autant, c'est bien dans sa relation à l'usager que l'objet doit se révéler complètement[50]. »

Là où Wurm force la conscience par l'inconfort et l'absurde, Charrié la sollicite par une réactivité discrète — ce qu'il nomme lui-même une in-

[49] MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 158-168.

[50] Pierre Charrié, entretien réalisé dans le cadre de ce mémoire, mai 2026. Entretien complet en annexe 2

formation délivrée par un mode *infra-signalétique*, qui se situe en dessous du seuil de la signalétique visible. L'un opère par rupture, l'autre par murmure, mais les deux partagent une même conviction : l'objet ordinaire n'est perçu que lorsqu'il sort de ce qu'on attend de lui, soit parce qu'on lui impose une situation nouvelle, soit parce qu'il se révèle capable de quelque chose qu'on ne lui soupçonnait pas.

Mais on peut se poser la question suivante : la résistance est-elle alors nécessaire pour qu'il y ait expérience sensible ? Pas nécessairement, mais elle en est souvent la première étape. Elle ouvre une porte car elle force l'attention sur l'objet, elle crée un moment de présence. Cependant, franchir cette porte, passer de l'attention forcée à une expérience sensible réelle, demande autre chose que la résistance seule et c'est ce que la suite de notre réflexion va permettre d'explorer.

2.2.2 L'échec constructif : retour critique sur un projet personnel de design

Le projet *Bloc'terrupteur (annexe 1)*, réalisé en DNMADE et évoqué en introduction de ce mémoire, prend une signification nouvelle depuis la perspective de cette deuxième hypothèse. Pour rappel, ce projet proposait de repenser l'interrupteur par un système de modules physiques à déposer sur une zone de contact : leur nombre déterminait le niveau de lumière. Pas de cubes, pas de lumière ; un cube, vingt pour cent ; trois cubes, cent pour cent.
Ce dispositif introduisait une rupture gestuelle délibérée dans un usage totalement automatisé et, en ce sens, a permis de produire quelque chose. Le geste de déposer un cube, plus long et plus conscient que le simple clic de l'interrupteur classique, forçait une attention sur l'action en cours. L'usager ne pouvait pas allumer la lumière sans le décider, sans, d'une certaine façon, le vouloir. Sur ce point précis, le projet a réussi car il a produit une conscience du geste là où il n'y en avait aucune.

Cependant, c'est précisément là que la limite se révèle. Pour produire cette conscience, le projet a dû transformer radicalement la forme de l'objet — le remplacer par un système plus complexe, plus ludique, mais aussi plus encombrant et

moins adapté à un usage vraiment quotidien.

Ce faisant, ce projet n'a pas rendu l'interrupteur plus perceptible dans son usage ordinaire, il l'a simplement remplacé par un autre objet. Et un autre objet, aussi bien conçu soit-il, finit lui aussi par être incorporé dans la routine : le geste de déposer les cubes deviendrait, après quelques semaines, aussi automatique que le clic qu'il cherchait à remplacer. C'est ce que De Certeau permettrait de formuler : le designer avait proposé une stratégie, mais l'usager, tôt ou tard, en aurait fait une tactique ; il l'aurait domestiquée, intégrée, rendue invisible à son tour[51].

Par conséquent, la rupture gestuelle n'est pas une solution durable : elle est une intervention ponctuelle qui porte en elle les germes de sa propre disparition. Ce que la recherche conduite dans ce mémoire a permis de comprendre, c'est que le problème était mal posé dès le départ.

La question n'était pas de savoir comment rendre le geste plus conscient, mais pourquoi l'interrupteur était devenu invisible.

Et la réponse n'est pas forcément dans sa forme, mais dans son histoire. L'interrupteur est invisible non pas parce qu'il est mal conçu, mais parce qu'il est si bien conçu que des générations d'usagers l'ont incorporé sans effort.

Sa simplicité d'enveloppe cache une complexité de conception que personne ne soupçonne. C'est cette ingéniosité invisible que le projet aurait dû chercher à révéler, non pas en la remplaçant, mais en la rendant perceptible.

C'est ce qu'Enzo Mari avait compris d'une façon radicalement différente avec son projet *Autoprogettazione (figure 12)* en 1974. En publiant les plans de fabrication de ses meubles (figure 13) pour que n'importe qui puisse les construire, il ne rendait pas l'objet plus complexe à utiliser, il rendait visible le processus, la structure, la logique interne qui fait qu'un objet fonctionne[52]. L'acte de fabriquer

[51] DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, tome 1, op. cit., p. 45-47.

[52] MARI Enzo, *Autoprogettazione*, Milan, Corraini Edizioni, 1974 (rééd. 2002).



Figure 12. Vue d'ensemble des meubles du projet *Autoprogettazione*, Enzo Mari, 1974. Source : archiyou.com, consulté le 10 mai 2026.



Figure 13. Plans de fabrication du projet *Autoprogettazione*, Enzo Mari, 1974. Source : archiyou.com, consulté le 10 mai 2026.

Le design n'est design que s'il communique des connaissances.

— Enzo Mari

transformait la relation à l'objet, non par la rupture de son usage, mais par la révélation de sa construction. C'est un design qui dit : ***l'ingéniosité est là, dans ce que vous n'avez jamais regardé.***

Avec le recul, je me rends compte qu'une autre approche se dessinerait pour le Bloc'terrupteur : non pas une nouvelle solution formelle, mais une fiche produit retraçant l'histoire de l'interrupteur. Cette proposition, engageante, mais autrement que par celle proposée par Enzo Mari, permettrait de mettre en lumière tous les micro-détails qui font que cet objet, en apparence si simple, est le résultat d'une longue sédimentation technique et formelle. Elle permettrait de montrer que sa simplicité d'enveloppe cache une complexité de conception que l'on ne soupçonne pas. Par conséquent, l'idée est non pas de rendre l'usage plus complexe, mais d'éveiller le regard sur l'ingéniosité qui rend l'usage si simple.

Cette alternative n'est pas une démission créative, c'est une posture différente, celle du designer qui part de ce qui existe plutôt que de chercher à le remplacer.

Une posture que ce mémoire, chemin faisant, a progressivement appris à reconnaître comme plus juste.

Cette posture, c'est-à-dire partir de ce qui existe plutôt que de le remplacer, invite à reconsidérer un outil que le design mobilise souvent pour guider l'usager : l'affordance. Car si la rupture gestuelle a ses limites, l'affordance explicite présente les siennes propres.

2.3 L'affordance explicite : l'ingéniosité comme guide de la commande

2.3.1 Le signifiant comme langage de l'interaction immédiate

Donald Norman, dans *The Design of Everyday Things*, développe le concept d'affordance :

« Affordances define what actions are possible. Signifiers specify how people discover those possibilities: signifiers are signs, perceptible signals of what can be done[53]*. »*

Et il précise : *« The design of the door should indicate how to work it without any need for signs, certainly without any need for trial and error*[54]*. »*

Dans la logique de l'hypothèse 2, l'affordance apparaît comme une réussite du design : l'objet qui communique clairement son usage déclenche immédiatement une interaction corporelle. C'est le type d'objet que le corps propre de Merleau-Ponty reconnaît instinctivement, celui dont l'affordance est si bien calibrée qu'elle s'articule naturellement aux gestes que le corps sait déjà faire.

Pierre Charrié apporte ici une nuance précieuse depuis sa pratique, car il décrit son approche comme une recherche « d'économie de moyens », donnant des objets aux formes plus ou moins simples tant qu'*« elles suffisent à encapsuler les signes que je souhaite mettre en jeu*[55]*. »*

Dans le cas d'*Aérobie (figure 14)*, le mouvement et le son prolongent naturellement la lumière qu'elle diffuse et délivrent de l'information au mode *infra-signalétique*, c'est-à-dire en dessous du seuil de la signalétique visible *(figure 15)*.

[53] NORMAN Donald A., *The Design of Everyday Things*, New York, Basic Books, 2013 (rév.), p. 32. [Traduction] Les affordances définissent les actions possibles. Les signifiants précisent comment les individus découvrent ces possibilités : les signifiants sont des signes, des indices perceptibles de ce qui peut être fait.

[54] *Ibidem,* p. 38. [Traduction] La conception de la porte doit permettre de comprendre comment l'utiliser sans avoir besoin de panneaux indicateurs, et surtout sans devoir procéder par essais et erreurs.

[55] Pierre Charrié, entretien, mai 2026. *(annexe 2)*



Figure 14. Projet Aérobie, Pierre Charrié, 2014. Source : pierrecharrie.com, consulté le 10 mai 2026. ©Colombe Clier, Damien Arlettaz

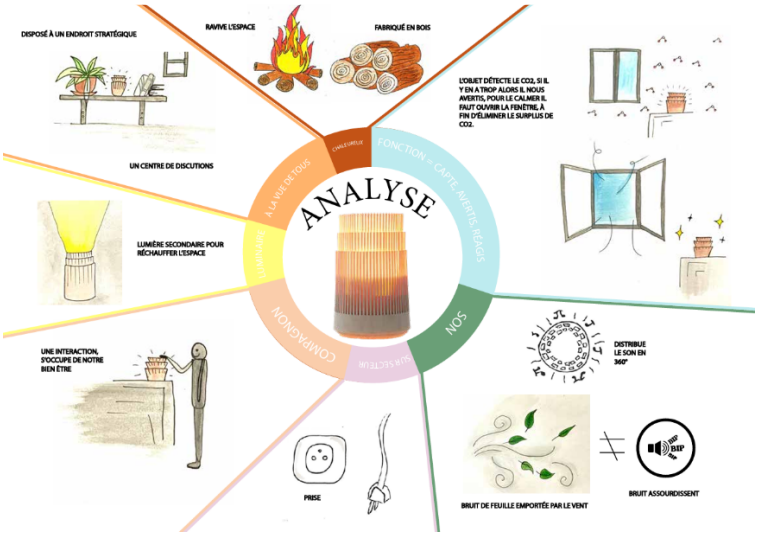


Figure 15. Analyse du Projet Aérobie de Pierre Charrié, 2022. ©Cyril Largillere, Marion Guiselin et Eva Narcissot.

Donc, l'affordance n'est pas ici une injonction, c'est une invitation murmurée.

Cette qualité *infra-signalétique* trouve un écho direct dans une observation faite lors des journées d'étude consacrées à l'habitabilité du monde et de l'espace public[56], où Nicolas Roesch, membre du collectif ZOEPOLIS[57], déclarait :

« On est capable de rendre visibles et sensibles des choses inaccessibles à nos sens[58]. »

Ce positionnement, à savoir le design comme révélateur de l'invisible, constitue précisément l'enjeu du travail de Charrié : rendre perceptible une information qui, sans l'objet, resterait hors de portée des sens ordinaires.

Mais l'évidence formelle n'est pas toujours une réussite. Cette même réserve, qui protégeait le trombone de l'insignifiance *(évoquée à la page 43)*, devient à l'usage une forme de liberté. Là où la plupart des objets super normaux s'imposent par une évidence formelle immédiate, lui conserve une part d'opacité, car sa forme n'annonce pas sa fonction.
Et cette qualité lui permet de générer une forme de curiosité que les objets à affordance trop forte ne peuvent pas produire.

L'évidence formelle constitue moins une prison qu'une *safe place*[59], un ancrage auquel l'usager peut toujours revenir.

[56] Qui ont eu lieu à l'École des Arts de la Sorbonne, Paris, les 10 et 11 avril 2026.

[57] ZOEPOLIS est un laboratoire de recherche indépendant transdisciplinaire fondé par Nicolas Roesch qui explore les relations entre humains et non-humains. Le collectif utilise le design comme moyen de repenser les organisations humaines dans leurs liens aux autres êtres vivants et aux écosystèmes.

[58] ROESCH Nicolas, prise de parole lors des journées d'étude Habitabilité du monde et espace public, École des Arts de la Sorbonne, 10 avril 2026.

[59] Le terme « safe place » est ici emprunté au vocabulaire de la psychologie et de la pédagogie, où il désigne un espace de confiance et de sécurité dans lequel on peut revenir sans risque. Appliqué à l'objet, il désigne cette qualité de l'affordance juste — ni trop forte ni trop faible — qui offre à l'usager un ancrage stable sans l'enfermer dans un usage unique.

2.3.2 La limite de l'affordance : quand l'objet devient une injonction de comportement

Si l'affordance bien dosée constitue une réussite du design, en d'autres termes, un objet qui invite le corps sans le contraindre, il existe un point au-delà duquel elle se retourne contre elle-même. En effet, quand l'affordance est trop forte, l'objet ne produit plus une invitation, mais une injonction. Il impose un geste, une trajectoire d'usage unique qui ne laisse plus aucune place à l'improvisation, à la surprise ou à la relation.

Le câble de chargeur en offre une illustration simple : ses embouts asymétriques, standardisés, conçus pour ne fonctionner que dans un sens et avec un seul type d'appareil, constituent une affordance totale. L'objet dit non seulement quoi faire, mais aussi comment, dans quel sens, et avec quoi. Il n'y a pas de place pour le braconnage que décrit De Certeau — pas de détournement possible, pas d'usage alternatif, pas de relation autre que celle qui a été prévue par le fabricant. Et au-delà de cette rigidité gestuelle, le câble de chargeur présente une caractéristique supplémentaire qui aggrave le diagnostic : il n'existe pas seul. Il n'est qu'un intermédiaire entre deux autres objets, soit le téléphone et la prise. Son affordance est totale, et sa relation à l'usager est purement instrumentale. On ne tient pas un câble de chargeur : on le branche. Le geste est unique, contraint, et aussitôt oublié.

Habermas avait décrit ce phénomène à l'échelle des institutions comme la colonisation du monde vécu par le système, qui s'applique ici à l'échelle du geste.

Comme il l'écrit : « *Les impératifs des sous-systèmes autonomes, purifiés de tout élément communicationnel, s'introduisent de l'extérieur dans le monde vécu et, pareils à des forces coloniales, contraignent à l'assimilation une pratique quotidienne qui reste pourtant tributaire de l'intercompréhension*[60]. »

Un objet dont l'affordance est totale ne laisse pas l'usager coordonner son action par l'intercompréhension, mais il lui dicte son comportement. Ce n'est plus un partenaire dans l'usage : c'est une contrainte déguisée

[60] HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, tome 2, op. cit., p. 391.

en facilité. Catherine Chomarat-Ruiz avait formulé ce risque depuis l'angle de l'agentivité. En effet, prendre trop systématiquement le parti de l'affordance contre l'agentivité de l'usager constitue une démission éthique du design[61].

Ce que la limite du câble de chargeur révèle, c'est l'autre face de ce risque, à savoir qu'un objet qui a une affordance trop forte ne produit pas seulement une expérience appauvrie, il produit une expérience inexistante. Il n'y a pas d'Erfahrung possible là où le geste est entièrement dicté, il n'y a que de l'Erlebnis, soit un épisode fonctionnel sans trace, sans profondeur, sans mémoire.

Il y a dans cette observation un paradoxe que le design de rupture et le design à forte affordance partagent, malgré leur apparente opposition. Dans les deux cas, c'est l'objet qui impose son rythme à l'usager soit par l'obstacle, soit par l'injonction.

Ce que ni l'un ni l'autre ne permettent, c'est une expérience sensible qui naîtrait librement, dans la fluidité d'un geste choisi et consenti. C'est ce manque, autrement dit cette liberté absente, qui va nous conduire à interroger dans la section suivante : pourquoi la rupture seule ne suffit pas à construire une relation sensible durable.

[61] CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, op. cit., p. 37-39.

2.4 L'obsolescence de la rupture : pourquoi l'événement ne fait pas habiter

2.4.1 La fatigue de l'exception : le quotidien refuse le spectacle permanent

Henri Lefebvre, dans *Critique de la vie quotidienne,* décrit la fête comme ce moment exceptionnel qui « *resserrait les liens sociaux et en même temps déchaînait tous les désirs refoulés par les disciplines collectives et les nécessités du travail quotidien*[62]. »

C'est-à-dire le moment où chacun va au-delà de lui-même et cette exception est réelle, nécessaire et précieuse. Mais Lefebvre prend soin de préciser que si la vie de chaque jour, dans sa substance plébéienne, était à jamais séparée de ces moments supérieurs, alors « *nous condamnons l'humain*[63]. »

En d'autres termes, l'exception ne peut pas être la règle, car la fête n'a de sens que parce qu'elle tranche sur le fond ordinaire du quotidien et c'est ce fond ordinaire qui lui donne sa valeur.

Cette impossibilité de vivre dans l'exception permanente se traduit concrètement dans notre relation aux objets.

Imaginer une vie dans laquelle chaque objet nous « éveillerait », dans laquelle chaque geste ordinaire serait une occasion de rupture, de surprise, de conscience forcée. Cette condition ne serait pas une vie enrichie, mais plutôt une vie épuisante. On passerait de l'anesthésie totale à la surstimulation permanente ; cependant, les effets de la surstimulation ne sont pas si différents de ceux de l'anesthésie.

Dans les deux cas, le corps finit par s'éteindre et c'est une réflexion que Buck-Morss avait étudiée dans l'autre sens. C'est-à-dire que face à la brutalité de la vie industrielle, le système nerveux développe une réponse adaptative pour se protéger de la surcharge[64]. C'est le même mécanisme qui s'opère ici : face à une surcharge de stimuli, le corps finirait par fuir les objets qui le sollicitent trop constamment et l'éveil for-

[62] LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne*, tome 1, Paris, L'Arche, 1947, p. 216.
[63] *Ibidem,* p. 213-214.
[64] BUCK-MORSS Susan, "Aesthetics and Anaesthetics", op. cit., p. 18.

cé se transformerait en nouvelle forme d'indifférence.

La routine, que nous avons longtemps présentée ici comme le lieu de l'anesthésie, doit donc être réhabilitée dans sa dimension positive. Elle n'est pas seulement une prison, elle peut aussi être un espace de sécurité, de confiance, de liberté silencieuse.

Bégout le formule avec précision en avançant que le processus de quotidianisation est à l'origine d' « *une création artificielle d'atmosphère, une climatisation de l'être humain au sein d'un espace auto-sécurisé et apaisant*[65]. »

Ce n'est pas seulement une perte, mais surtout la condition de toute vie humaine stable. Sans ce fond ordinaire, sans cette trame de gestes incorporés et d'objets familiers, il n'y aurait pas d'espace pour l'attention, pour la pensée, pour la relation.

La routine libère précisément parce qu'elle automatise ce qui n'a pas besoin d'être décidé.

Cette nécessité de la routine trouve un écho dans les réponses des usagers interrogés dans l'enquête de terrain *(voir annexe 3)*. Face à un objet simple et discret, une majorité déclare l'apprécier pour sa simplicité. Ce résultat nuance le diagnostic de l'anesthésie totale et montre que la simplicité peut être perçue positivement, même si elle ne génère pas nécessairement d'attention consciente. C'est dans cette perspective que les objets super normaux révèlent une qualité que ni le design de rupture ni le design à forte affordance ne possèdent, à savoir le respect de cette nécessité.

Ils ne s'imposent pas, ils ne réclament pas d'attention, ils laissent l'usager libre — libre de ne pas les remarquer la plupart du temps, et libre, s'il le choisit, de s'y arrêter et de découvrir ce qu'ils ont à offrir. Cette liberté n'est pas une démission de l'objet : c'est peut-être sa forme la plus accomplie de présence.

Mais cette présence discrète suffit-elle à construire une véritable expérience sensible, quelque chose qui

[65] BÉGOUT Bruce, *La découverte du quotidien*, op. cit., p. 172.

dure, qui transforme, qui laisse une trace ? C'est ce sur quoi la suite de ma réflexion va porter.

2.4.2 Vers une expérience diffuse : de l'activation consciente à l'incorporation fluide

Cependant, cette réhabilitation de la routine ne peut pas être le dernier mot, car la rupture est comme un signal d'alerte : elle informe, elle alerte mais elle ne produit rien par elle-même si l'usager ne choisit pas d'y répondre. Elle peut être ignorée, contournée, oubliée.

La rupture dans la relation usager/objet peut néanmoins se lire à la façon d'une rupture dans une relation : un événement qui vient fragiliser ce qui fonctionnait, et qui peut soit mener à la séparation définitive (l'objet jeté, remplacé), soit, dans les bonnes conditions, reconstruire quelque chose de plus attentif. Ces conditions sont précises : il faut que la rupture soit ponctuelle et non totale, qu'elle soit perceptible par l'usager et enfin qu'elle le touche directement.

Quand mon objet a « failli y passer », quand il se fissure légèrement sans que son usage soit compromis, quelque chose se crée : une sorte de micro-affection. Dorénavant, je ferai plus attention en le manipulant car la fragilisation de l'objet produit paradoxalement une intensification de la relation, une sorte de conscience retrouvée de ce que cet objet représente dans l'ordinaire du quotidien.

Ce qui manque dans un design qui cherche uniquement à provoquer, à surprendre, à déranger, c'est son authenticité : ce ne sont pas toujours les plus bavards qui ont les choses les plus intéressantes à raconter.

Un design peut chercher à provoquer, mais s'il n'y a pas de message derrière, s'il n'y a pas de raison profonde à l'éveil qu'il cherche à produire, alors il n'est que du bruit supplémentaire. C'est cette distinction que Pierre Charrié opère implicitement entre les projets qui « *accueillent de la fantaisie et de l'humour*[66] » tout en restant fondés sur une vraie intention sensorielle, et le design spectaculaire qui cherche la provocation pour elle-même.

La vraie question que cette idée pré-

[66] Pierre Charrié, entretien, mai 2026.(voir annexe 2)

pare, sans pouvoir y répondre, est la suivante : existe-t-il une forme d'expérience sensible qui ne dépende ni de la rupture, ni du choix conscient de l'usager ? Une expérience déjà là, dans le geste ordinaire, sans qu'on ait besoin de la décider ?

C'est peut-être l'être de l'objet en lui-même (c'est-à-dire sa matière, sa forme, la justesse de ses proportions, la façon dont sa conception anticipe le geste sans le lui imposer) qui constitue la véritable ingéniosité du Super Normal. Pas ce qui cloche, mais ce qui fonctionne si bien qu'on ne le remarque plus.

Par conséquent, un paradoxe s'est progressivement dessiné au fil de ce parcours. D'un côté, la neutralité de l'objet super normal ne favorise pas l'éveil du sensible car, l'objet disparaît dans la boucle du quotidien sans jamais être vraiment perçu. De l'autre, la rupture, le détournement et la résistance ne produisent que des éveils ponctuels, des révélations éphémères, des portes d'intérêt ouvertes, mais rarement franchies jusqu'au bout.

Ces deux réponses sont justes mais insuffisantes.

Ce que ni le braconnage de De Certeau, ni la rupture de Wurm, ni l'affordance de Norman ne permettent, c'est une expérience sensible qui naîtrait librement, dans la fluidité d'un geste choisi et consenti. Ce qu'ils n'ont pas encore vu, c'est que l'expérience sensible la plus profonde n'est peut-être pas celle qu'on remarque, mais celle qu'on intègre, que l'invisibilité de l'objet super normal dans la routine n'est pas seulement un symptôme d'anesthésie ou une occasion de rupture, mais que c'est peut-être, dans les meilleures conditions, le signe d'une présence si juste que le corps l'a absorbée dans son propre schéma. Et c'est cette troisième voie — l'ingéniosité de l'incorporation — que nous allons maintenant tenter de défendre.

3

L'INGÉNIOSITÉ DE L'INCORPORATION

En quoi l'incorporation silencieuse de l'objet Super Normal constitue-t-elle une forme d'expérience sensible à part entière ?

Cette troisième voie, c'est celle de l'incorporation. Non pas l'objet qui se cache derrière sa fonction, ni l'objet qui s'impose par la résistance, mais l'objet qui s'intègre si profondément au corps et à la vie quotidienne qu'il en devient une extension naturelle. Cette forme d'expérience sensible ne dépendrait ni de la rupture, ni du choix conscient : elle est déjà là, dans la fluidité du geste ordinaire, dans la justesse silencieuse d'un objet bien pensé.

Cette thèse repose pleinement sur Merleau-Ponty, dont la notion de corps propre a été évoquée précédemment. Ce corps qui sait avant de penser, qui habite l'espace par le geste plutôt que par la représentation offre le cadre phénoménologique le plus rigoureux pour comprendre l'incorporation. Mais si Merleau-Ponty pose les fondements de cette compréhension, d'autres auteurs viennent l'enrichir depuis des angles complémentaires : Naoto Fukasawa et Jasper Morrison la traduisent depuis la pratique du design, Lambros Malafouris l'ancre dans les sciences cognitives puis Timothy Morton contextualise son enjeu dans le monde contemporain. Enfin, Ezio Manzini en tire les implications pour la posture du designer et Peter Zumthor élargit la question de l'objet isolé vers l'atmosphère comme expérience sensible collective et diffuse.

3.1 La phénoménologie de la fluidité : quand l'objet devient le prolongement du corps

3.1.1 Le Without Thought comme apogée de l'intuition matérielle

Le concept de *Without Thought*, évoqué en introduction, trouve ici son plein développement. Naoto Fukasawa a forgé cette philosophie du design « sans pensée » à travers ses années de pratique et d'observation : non pas le design de l'absence de réflexion, mais celui qui rend la réflexion inutile.

Il la formule ainsi : « *People shouldn't really have to think about an object when they are using it. Not having to think about it makes the relationship between a person and an object run more smoothly. Finding ideas in people's spontaneous behavior and realizing these ideas in design is what without thought is about*[67]. »

Sa méthode consiste à observer avec une attention minutieuse les gestes les plus ordinaires, la façon dont on pose un sac sur le rebord d'une table sans regarder, dont on ajuste sa prise sur une tasse en fonction de son poids, dont on cherche un interrupteur dans le noir en sachant d'avance où il se trouve, et à concevoir des objets qui respectent et prolongent ces micro-intelligences corporelles.

Cette intuition est parallèle à celle que Jane Fulton Suri, chez IDEO, nommait les "*thoughtless acts*" — « *ces façons intuitives dont nous nous adaptons, exploitons, réagissons aux choses de notre environnement, des choses que nous faisons sans vraiment y penser*[68]. » — révélant la logique cachée dans notre façon réelle d'habiter le monde.

Cette philosophie entre en dialogue direct avec ce que Pierre Charrié exprime depuis sa propre pratique :

[67] FUKASAWA Naoto, cité dans KUMAR Arun, "Naoto Fukasawa's Without Thought Catalogs", arun.is, 27 mars 2026 [en ligne]. [Traduction] On ne devrait pas avoir à réfléchir à un objet lorsqu'on l'utilise. Le fait de ne pas avoir à y penser rend la relation entre la personne et l'objet plus harmonieuse. Trouver des idées dans le comportement spontané des gens et les concrétiser dans le design, voilà ce qu'est le concept « Sans pensée ».

[68] FULTON SURI Jane, "*Thoughtless Acts? Observations on Intuitive Design*", San Francisco, Chronicle Books, 2005, p. 6.

« Le geste et l'usage n'adviennent que si l'objet dans sa forme et sa matérialité les suscite a priori. Pour autant, c'est bien dans sa relation à l'usager que l'objet doit se révéler complètement[69]. »

L'objet ne reçoit pas passivement le geste de l'usager ? Il le prépare, il l'anticipe, il l'invite. La forme n'est pas une enveloppe neutre : elle est une proposition corporelle.

L'objet super normal qui illustre peut-être avec le plus d'évidence cette idée est le lacet. Fil de coton léger, presque immatériel et pourtant il convoque un geste d'une précision remarquable. Apprendre à faire ses lacets demande des semaines de répétitions maladroites, de nœuds défaits et recommencés, d'une attention soutenue. Puis, progressivement, le geste s'intègre au schéma corporel au point de devenir parfaitement automatique. L'adulte qui fait ses lacets en parlant au téléphone, en pensant à autre chose, en regardant par la fenêtre, ne le « fait » plus vraiment car, son corps le fait pour lui. En effet, dans ce geste incorporé, le lacet lui-même disparaît presque : on ne le tient pas vraiment en main, on ne le « sent » pas vraiment, il existe plus dans le résultat : le nœud serré, le soulier qui tient mais s'efface dans le geste. L'objet est dans la main et pourtant absent de la conscience.
C'est cette disparition dans le geste qui constitue, paradoxalement, le signe de la réussite maximale de l'objet.

3.1.2 L'incorporation au schéma corporel comme mode d'habiter silencieux

C'est ici que Merleau-Ponty devient indispensable. L'exemple du bâton de l'aveugle — déjà mobilisé dans la sous-partie 1.4.1 (*page 44*) pour montrer que l'invisibilité n'est pas une absence — révèle ici une dimension supplémentaire : non seulement l'objet incorporé disparaît de la conscience, mais il dilate le corps lui-même.

Comme Merleau-Ponty le formule :

69 Pierre Charrié, entretien réalisé dans le cadre de ce mémoire, mai 2026. (annexe 2).

« L'habitude exprime le pouvoir que nous avons de dilater notre être au monde, ou de changer d'existence en nous annexant de nouveaux instruments[70]*. »*

Mais ce sont les pages 158-162 de la même œuvre qui offrent peut-être l'outil conceptuel le plus précis pour comprendre ce qui se passe dans le geste incorporé. Merleau-Ponty y développe la notion d'arc intentionnel — cette orientation pré-réflexive du corps vers les objets de son prochain geste, avant toute représentation consciente :

« La vie de la conscience — vie connaissante, vie du désir ou vie perceptive — est sous-tendue par un "arc intentionnel" qui projette autour de nous notre passé, notre avenir, notre milieu humain, notre situation physique, notre situation idéologique, notre situation morale, ou plutôt qui fait que nous soyons situés sous tous ces rapports. C'est cet arc intentionnel qui fait l'unité des sens, celle des sens et de l'intelligence, celle de la sensibilité et de la motricité[71]*. »*

Et quelques pages plus loin, il tire la conséquence fondamentale pour notre rapport aux objets :

« La conscience est originairement non pas un "je pense que", mais un "je peux"[72]*. »*

Le corps ne représente pas l'espace avant d'y agir, il l'habite par le mouvement. Et c'est ce mode d'habitation qui est à l'œuvre dans le geste incorporé : « *Un mouvement est appris lorsque le corps l'a compris, c'est-à-dire lorsqu'il l'a incorporé à son 'monde', et mouvoir son corps c'est viser à travers lui les choses, c'est le laisser répondre à leur sollicitation qui s'exerce sur lui sans aucune représentation*[73]*. »*

L'arc intentionnel est donc ce qui rend possible l'expérience sensible silencieuse — cette forme d'expérience qui n'a pas besoin d'être remarquée pour être réelle. La pince à linge en offre une illustration particulièrement précise : la résistance du ressort est juste assez forte pour tenir le tissu sans fatiguer la main. On ne décide pas comment la tenir car, la forme de l'objet prend la décision pour la main, au moment même où

[70] MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 168.
[71] *Ibidem,* p. 158.
[72] *Ibid*., p. 160.
[73] *Ibid*., p. 161.

elle le saisit.

Ce « savoir du corps » repose sur deux mécanismes distincts. Pour certains objets, il est acquis par la répétition — c'est le cas des lacets, alors que pour d'autres il est davantage instinctif — c'est le cas de la clé, dont les dents s'emboîtent naturellement dans la serrure, un dialogue silencieux entre deux formes conçues l'une pour l'autre, que le corps accomplit sans y penser. C'est dans cet échec que l'objet surgit soudainement dans la conscience — quand on tourne la clé et que la porte ne s'ouvre pas, le geste incorporé se défait et l'objet redevient visible. Ce que Merleau-Ponty nous permet de comprendre ici, c'est que l'expérience sensible produite par ces objets n'est pas dans la perception consciente de leur forme — elle est dans le geste lui-même, dans la fluidité de son accomplissement.

Mais si le geste incorporé est le signe d'une présence accomplie, une question reste ouverte : comment la forme de l'objet prépare-t-elle ce geste avant même que le corps l'ait appris ? C'est ce que la section suivante va explorer.

3.1.3 L'affordance immédiate : l'intelligence de la forme qui s'énonce d'elle-même

Si la section précédente a montré comment l'objet s'incorpore au corps par le geste répété, une question reste ouverte : que se passe-t-il avant cette incorporation ? Comment la forme de l'objet prépare-t-elle le geste sans l'imposer ? C'est ici que la notion d'affordance, déjà interrogée dans sa limite dans la partie 2, doit être reconsidérée depuis un angle différent, non plus comme risque d'injonction, mais comme condition de l'incorporation fluide.

Dans la logique de l'incorporation, la forme la plus réussie n'est pas celle qui dit le plus — c'est celle qui dit exactement ce qu'il faut, ni plus ni moins. Elle prépare le geste sans le dicter, elle invite sans contraindre. Entre la pince à linge et le trombone — deux objets dont nous avons exploré les propriétés depuis d'autres angles —, il existe tout un spectre d'objets qui dosent différemment l'affordance et l'ouverture.
Ainsi, l'ingéniosité de l'incorporation ne réside pas dans la perfection absolue de l'affordance, elle réside

dans la justesse de la proposition : offrir au corps exactement ce dont il a besoin pour accomplir son geste, sans en faire ni plus ni moins.

Cette justesse est invisible par nature et c'est pour cela qu'elle est si difficile à concevoir. L'objet super normal est comparable à un livre dont la couverture n'annonce rien et dont la richesse ne se révèle qu'à celui qui consent à l'ouvrir. Ce n'est pas l'objet qui manque de contenu : c'est le regard qui manque de disponibilité.

C'est sur cette tension que Catherine Chomarat-Ruiz apporte un éclairage complémentaire depuis la sociologie de la résonance de Rosa. En effet, un objet ne peut entrer en résonance avec nous que s'il nous résiste partiellement, que si quelque chose, dans sa forme ou dans son usage, reste ouvert, inexpliqué, disponible à la découverte[74].

Et cette liberté, enfin, ouvre à la résonance. Le trombone, qui nous a épaulés le long de cet écrit, en offre l'illustration parlante : précisément parce qu'il ne s'explique pas, il reste ouvert à cette résonance. Il ne produit pas de simples épisodes fonctionnels sans trace, il peut produire une véritable expérience transformatrice[75].

La liberté de l'usager est donc au cœur de l'ingéniosité du retrait. Un objet à affordance trop forte prive l'usager de cette liberté et il lui dicte son comportement ; un objet qui s'efface trop risque l'insignifiance. Mais un objet qui dose juste, qui prépare le geste sans l'imposer, qui laisse une porte ouverte sans forcer le passage, qui crée les conditions d'une expérience sensible qui ne dépend ni de la rupture ni de la contrainte.

C'est cette liberté laissée qui constitue la forme la plus accomplie du respect envers l'usager.

---

[74] CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, op. cit., p. 37. Sur la résonance, voir également ROSA Hartmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, Paris, La Découverte, 2018, p. 177-195.

[75] Cette distinction renvoie à la distinction benjaminienne entre Erlebnis et Erfahrung, abordée en 1.3.2. Voir BENJAMIN Walter, « Le Narrateur », op. cit.

3.1.4 La continuité du corps dans l'objet : sédimentation et wabi-sabi

La phénoménologie de Merleau-Ponty décrit comment le corps incorpore les objets dans le geste présent, comment la main qui saisit le manche d'une poêle anticipe son poids et son équilibre sans que la conscience y participe. Mais cette phénoménologie du geste incorporé reste essentiellement dans l'instant : elle décrit le corps en train d'habiter, pas le corps qui a habité. Elle ne dit pas ce qui se passe quand cette incorporation dure, quand l'objet et l'usager coexistent non pas pendant un geste mais pendant des mois, des années.

C'est cette dimension temporelle de l'incorporation que Merleau-Ponty n'aborde pas pleinement, et que Jasper Morrison nomme avec précision à travers deux concepts japonais, déjà évoqués dans la sous-partie 1.4.2 *(page 48)* comme quatrième déclencheur. Pour rappel, le premier est le shutaku « poli par la main » et le second le wabi-sabi, la beauté des choses qui ont vieilli et portent la trace du temps. Ces deux concepts trouvent ici leur plein développement.

Morrison les traduit de la sorte : l'objet bien conçu « *start out ugly and become beautiful over time*[76]. » non pas parce que sa forme change, mais parce que l'usage révèle progressivement ce que la forme neuve dissimulait encore. L'objet n'est pas seulement transformé par l'usage : il est révélé par lui[77].

La bougie en offre l'illustration la plus saisissante : deux bougies du même modèle, utilisées par deux personnes différentes pendant quelques semaines, ne se ressembleront plus. La cire qui coule selon l'inclinaison particulière de chaque espace, les traces de brûlure qui dessinent une topographie unique, la mèche qui noircit à son propre rythme, la forme qui se creuse là où

[76] MORRISON Jasper & FUKASAWA Naoto, *Super Normal, op. cit.*, p. 103. [Traduction] commencer par être laid et devenir beau avec le temps .

[77] Sur le wabi-sabi comme esthétique de l'impermanence et de l'inachèvement, voir KOREN Leonard, Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers, Berkeley, Stone Bridge Press, 1994. Ces deux concepts sont mobilisés par Morrison dans *Super Normal*, op. cit., p. 110-111.

la chaleur est la plus intense — autant de marques qui racontent une histoire d'usage singulière, irréplicable.

La bougie neuve est générique, elle appartient à une catégorie alors que la bougie utilisée est singulière — elle appartient à quelqu'un, à un espace, à une habitude. Et c'est dans cette singularité acquise que réside sa beauté au sens du wabi-sabi : non pas la beauté de la perfection formelle, mais celle de la présence vécue. Elle porte en elle une tension qui est exactement celle de l'objet super normal : elle existe pleinement dans l'usage, et s'efface dans la disparition. Elle habite par l'effacement.

Les témoignages recueillis confirment cette dimension affective de la transformation par l'usage. Plusieurs usagers témoignent d'un rapprochement avec leurs objets usés : « *ça m'a rappelé que ça faisait longtemps que l'objet et moi nous collaborions* ». L'un d'eux formule avec une précision remarquable ce que ce mémoire cherche à théoriser : « *un objet qui se rend indispensable au lieu de se prétendre essentiel*[78]. »

Cette transformation progressive rejoint la résonance de Rosa — déjà mobilisée dans la sous-partie 3.1.3 *(page 82)* depuis l'angle de la résistance, et qui prend ici une dimension temporelle, une relation de résonance qui suppose que les deux parties soient transformées par leur rencontre dans la durée[79]. Le sujet est changé par l'objet, et l'objet porte la trace du sujet.

C'est exactement ce que décrit la sédimentation par l'usage : l'usager incorpore l'objet à ses gestes, et l'objet incorpore les gestes de l'usager à sa forme. Ce n'est plus une relation instrumentale, c'est une co-évolution silencieuse, imperceptible dans l'instant, visible seulement dans la durée.

Cette co-évolution constitue peut-être le déclencheur de transformation le plus durable que ce mémoire ait identifié. Plus profonde que la rupture, qui produit un éveil ponctuel, plus ancrée que le détournement, qui révèle une potentialité, la

[78] Répondants anonymes, enquête menée auprès des usagers dans le cadre de ce mémoire, mai 2026, (voir annexe 3).

[79] ROSA Hartmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, op. cit., p. 177-195.

sédimentation par l'habitude crée une relation au sens plein. Deux présences qui se modifient mutuellement, lentement, sans que ni l'une ni l'autre ne le décide, et c'est parce qu'elle ne se décide pas, parce qu'elle advient dans la fluidité de l'usage ordinaire, qu'elle constitue la forme d'expérience sensible la plus cohérente avec la thèse de ce mémoire : une ingéniosité qui n'a pas besoin d'être remarquée pour être réelle.

C'est sur cette base (la relation incorporée, sédimentée, co-évolutive) que la section suivante va explorer comment l'objet super normal module notre façon de penser sans jamais encombrer notre attention.

3.2 La cognition distribuée : comment l'objet super normal module l'esprit sans l'encombrer

3.2.1 L'agentivité de la forme simple dans la structuration de la pensée matérielle

La phénoménologie de Merleau-Ponty décrit comment le corps propre s'incorpore les objets, mais elle ne dit pas comment ces objets, en retour, façonnent la pensée. C'est l'angle mort que Lambros Malafouris, dans *How Things Shape the Mind,* vient combler à travers sa théorie de l'engagement matériel. Sa thèse centrale est que la cognition est distribuée entre le cerveau, le corps et le monde matériel :

« The potter's thinking, enmeshed in the mediated practice that we call pottery making, cannot be as rigidly defined and circumscribed as traditional cognitive theories of creativity might prefer. The being of the potter is co-dependent and interweaved with the becoming of the pot[80]*. »*

Et il précise : *« every mental recourse needed to grow a vessel out of clay may well be extended and distributed across the neurons of the potter's brain, the muscles of the potter's body, the motions of the potter's sense organs, the affordances of the wheel, the material properties of the clay, the morphological and typological prototypes of existing vessels, and the general social context in which the activity occurs*[81]*. »*

Ce que Malafouris décrit, et c'est sa formule la plus puissante, c'est que

[80] MALAFOURIS Lambros, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, Cambridge, MIT Press, 2013, p. 213. [Traduction] La pensée du potier, intimement liée à la pratique médiatisée que nous appelons la poterie, ne peut être définie et circonscrite de manière aussi rigide que le voudraient les théories cognitives traditionnelles de la créativité. L'être du potier est interdépendant et intimement lié au devenir du pot.

[81] *Ibidem,* p. 213. [Traduction] toutes les ressources mentales nécessaires pour façonner un récipient à partir d'argile pourraient bien être étendues et réparties entre les neurones du cerveau du potier, les muscles de son corps, les mouvements de ses organes sensoriels, les possibilités offertes par le tour, les propriétés matérielles de l'argile, les prototypes morphologiques et typologiques des récipients existants, ainsi que le contexte social général dans lequel s'inscrit cette activité.

« trying to separate cause from effect inside the loop of pottery making is like trying to construct a pot keeping your hands clean from the mud[82]*. »*

Ce que l'on peut traduire ainsi : la pensée n'existe pas avant le geste, ni le geste sans la matière. Ils se co-créent dans le contact.

Tim Ingold l'avait formulé depuis l'anthropologie[83] : les matériaux agissent sur nous autant que nous agissons sur eux. Pour l'objet super normal, cette perspective est révélatrice : la cuillère en inox, le trombone, la pince à linge participent à l'organisation de notre vie quotidienne, à la structuration de nos gestes et de notre pensée pratique. En automatisant les micro-tâches, ils libèrent des ressources cognitives pour d'autres activités.

Leur ingéniosité n'est pas seulement fonctionnelle, elle est cognitive.

3.2.2 L'économie de l'attention comme valeur fondamentale du design de retrait

L'incorporation silencieuse que décrit Merleau-Ponty n'est pas seulement une réussite perceptive, elle a aussi une conséquence cognitive directe que ni Merleau-Ponty ni Malafouris ne formulent explicitement, mais que les sciences cognitives contemporaines ont largement documentée. En effet, quand le corps automatise un geste par l'incorporation, il libère une ressource rare et précieuse : la capacité d'attention consciente.

La psychologie cognitive désigne ce phénomène sous le terme de charge mentale, soit l'ensemble des ressources attentionnelles mobilisées à un instant donné pour traiter les informations et accomplir les tâches en cours. Tout objet qui « demande» de l'attention, qui réclame un effort de compréhension, qui impose une friction cognitive prélève une part

[82] *Ibid.*, p. 222. [Traduction] Essayer de distinguer la cause de l'effet dans le processus de fabrication de la poterie, c'est comme essayer de façonner un pot sans se salir les mains avec la boue

[83] INGOLD Tim, *Being Alive*, op. cit., p. 17.

de cette ressource limitée[84]. À l'inverse, tout objet qui accomplit sa tâche sans rien demander libère cette ressource pour ce qui en a vraiment besoin.

Les lacets, déjà mobilisés pour illustrer l'incorporation du geste, révèlent ici une seconde dimension de leur ingéniosité. L'adulte qui fait ses lacets en parlant au téléphone, en pensant à sa journée, en regardant par la fenêtre, ne fait pas que démontrer la réussite de l'incorporation corporelle, il démontre la libération cognitive que cette incorporation rend possible. Son attention consciente est entièrement disponible pour la conversation téléphonique, pour la pensée en cours, pour l'observation du monde extérieur. Le lacet a pris en charge sa part de la tâche, c'est-à-dire le maintien du soulier au pied sans réclamer quoi que ce soit en retour. Ce n'est pas un détail anecdotique : c'est cette intelligence corporelle, cette capacité du corps propre à prendre en charge ce qui n'a pas besoin d'être décidé[85] qui rend possible toute attention consciente digne de ce nom.

Dans une vie quotidienne structurée par des centaines de micro-décisions, cette économie d'attention n'est pas un luxe, mais plutôt une nécessité vitale. En effet, les recherches en psychologie cognitive montrent que la capacité attentionnelle humaine est non seulement limitée mais épuisable, ce qui signifie que chaque décision, chaque effort de compréhension, chaque friction cognitive entame un capital qui ne

[84] Le concept de charge mentale (ou charge cognitive) a été développé notamment par John Sweller dans le cadre de la théorie de la charge cognitive. Voir SWELLER John, “Cognitive Load During Problem Solving: Effects on Learning”, Cognitive Science, vol. 12, n° 2, 1988, p. 257-285. Pour une application au design d'objet, voir NORMAN Donald A., *The Design of Everyday Things*, op. cit., chapitre 1.

[85] MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception,* op. cit., p. 160 : « La conscience est originairement non pas un je pense que, mais un je peux ».

se renouvelle que lentement[86]. Un environnement peuplé d'objets qui « demandent », qui réclament d'être compris, apprivoisés, décodés serait un environnement qui épuise. A contrario, un environnement peuplé d'objets super normaux, qui s'incorporent au corps sans friction, qui accomplissent leur tâche sans solliciter d'attention, serait un environnement qui préserve. Non pas en appauvrissant l'expérience, mais en la concentrant là où elle importe vraiment.

L'objet super normal est, dans cette perspective, un objet fondamentalement altruiste : il ne demande pas à être remarqué, ne réclame pas d'admiration, ne sollicite pas d'attention.

Pierre Charrié incarne cette posture car, pour lui, la sobriété formelle n'est pas un manque mais plutôt la condition d'un objet qui sert vraiment. Donc, la simplicité n'est pas une esthétique mais un choix éthique, celui de ne pas prendre plus de place que nécessaire dans l'espace cognitif et perceptif de l'usager.

C'est, pour reprendre la formulation de Manzini, une forme de service silencieux et le service le plus précieux[87] est souvent celui qu'on n'a pas besoin de remarquer pour en bénéficier.

Les sujets interrogés lors de mon enquête *(voir annexe 3),* invités à décrire l'objet du quotidien idéal, convergent spontanément vers des qualificatifs qui traduisent cette économie d'attention : « pratique », « simple », « discret », « silencieux ». Aucun ne cite la beauté ou l'originalité comme critère premier — c'est la justesse fonctionnelle qui est valorisée.

Cette économie de l'attention prend une dimension particulière dans le contexte contemporain, que la section suivante va explorer.

[86] Ce phénomène est documenté sous le terme de « ego depletion » (épuisement du moi) dans les travaux de Roy Baumeister. Voir BAUMEISTER Roy F. (et al.), “Ego Depletion: Is the Active Self a Limited Resource?”, Journal of Personality and Social Psychology, vol. 74, n° 5, 1998, p. 1252-1265.

[87] MANZINI Ezio, *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*, traduit par Rachel COAD, Cambridge, MIT Press, 2015, p. 220.

3.2.3 L'objet comme stabilisateur du monde face à la saturation numérique

L'économie de l'attention que défend ce mémoire prend une résonance particulière dans le contexte contemporain. Car la surcharge cognitive que décrit la psychologie n'est pas seulement le fait des objets mal conçus, elle est aussi le fait d'un monde qui s'est progressivement dématérialisé.

En effet, le philosophe Timothy Morton, dans *Hyperobjects*, décrit les grandes entités intangibles de notre époque. Il désigne le réchauffement climatique, Internet, l'économie mondiale, comme des *hyperobjets,* soit des phénomènes si massifs, si distribués dans le temps et dans l'espace, qu'ils débordent de toute part notre capacité de perception[88]. On les sait présents, on les ressent dans leurs effets, mais on ne peut pas les tenir, les peser, les palper. Ils nous traversent sans que nous puissions vraiment les saisir. Et dans ce monde de plus en plus peuplé d'entités intangibles, d'interfaces numériques, de données immatérielles, de relations virtuelles, quelque chose dans le corps cherche un ancrage.

C'est ce que l'objet super normal révèle : une valeur que ni son créateur ni son usager ne lui avaient explicitement assignée, celle de stabilisateur du réel.

Face aux *hyperobjets* qui nous traversent sans qu'on puisse les saisir, l'objet ordinaire est là, maintenant, sous la main. On peut le peser, le sentir, le palper ; c'est sa résistance physique qui est une preuve de réalité dans un monde qui tend à se dématérialiser.

Merleau-Ponty décrit au cœur de sa phénoménologie que le corps n'habite pas le monde par la représentation mais par le contact, par la prise, par la résistance que les objets lui offrent[89]. De cette façon, un monde sans objets à tenir serait un monde sans corps, un monde inhabitable au sens phénoménologique du terme. L'objet super normal, en offrant au corps cette prise sur le réel, remplit une fonction que son apparente ba-

88 MORTON Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 1-3.

89 MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 164-168.

nalité dissimule entièrement, mais cette présence matérielle ne se réduit pas à la seule dimension tactile.

Lors des sessions d'enregistrement sonore conduites dans le cadre de la préparation du projet qui accompagne ce mémoire, quelque chose d'inattendu s'est révélé : ces objets se signalent dans leur usage, au-delà de leur simple fonctionnalité. L'élastique de bureau claque avec une netteté surprenante, l'éponge qui émet un grincement léger contre la surface qu'elle frotte ou encore la pince à linge qui fait entendre le ressort qui résiste avant de céder[90]. Autant de présences sonores que l'usage ordinaire n'entend pas — et que le changement de contexte (l'enregistrement, l'écoute attentive) suffit à révéler. De cette manière, l'objet super normal n'est pas silencieux : il parle à qui consent à écouter et sa discrétion n'est pas une absence de contenu, mais plutôt une présence qui attend une disposition particulière du corps et du regard pour se révéler.

Cette expérience rejoint la conviction que Nicolas Roesch[91] défend depuis ZOEPOLIS selon laquelle le design peut rendre perceptible ce que nos sens, saturés et défensifs, ne captent plus. En effet, ce qu'il dit des phénomènes environnementaux invisibles, c'est-à-dire la perte d'énergie, la qualité de l'air, la présence de la biodiversité, vaut aussi pour les objets ordinaires car ils portent une richesse sensorielle que nos sens ne ressentent plus. Ainsi, le design peut jouer ce rôle de révélateur, non pas en créant du spectacle, mais en créant les conditions d'une écoute.

C'est ce que la section suivante va explorer : comment le designer, en comprenant ce rôle, peut repositionner sa propre posture — non plus comme auteur qui s'impose, mais comme service silencieux qui révèle.

3.2.4 Le design comme service silencieux : l'ange gardien de l'habitabilité

Ezio Manzini, dans *Design, When Everybody Designs,* propose une définition du design qui s'éloigne radicalement de l'idée de création spectaculaire :

[90] Les enregistrements sonores sont disponibles dans l'annexe 4.

[91] Lors de son intervention le vendredi 10 avril 2026 aux journées d'étude portant sur l'Habitabilité du monde et l'espace public à l'École des Arts de la Sorbonne.

« The common factor linking them is service, and designers are engaged in a service profession in which the results of their work meet human needs[92]*. »*

Cet apport de Manzini permet d'affirmer que le design n'est pas une performance, mais un service et le meilleur service est souvent celui qui se fait oublier.

Cette idée de service silencieux trouve un écho dans l'image des anges gardiens — ces présences discrètes et bienveillantes qui veillent sans s'imposer, qui sont là en cas de besoin sans jamais chercher à être remarquées. Les objets super normaux fonctionnent de cette manière, ils nous aident parce qu'ils ont été créés pour cela, pour nous faciliter la vie, pour nous rendre service, pour nous permettre d'accomplir nos gestes sans y penser. Ils veillent silencieusement et le designer qui les conçoit est peut-être le premier de ces anges.

Le meilleur designer n'est pas forcément le plus connu : c'est peut-être celui qui est aussi invisible que l'objet qu'il a produit, qui se cache derrière la justesse de son produit, lequel se cache lui-même derrière son usage silencieux. Comme le rappelle une question posée en cours : qui a créé le trombone ? Dans une classe entière, personne n'a pu répondre. À l'inverse, si la question avait porté sur le *Juicy Salif* de Starck, au moins une personne aurait su.
L'un est l'objet le plus utilisé au monde, l'autre le plus photographié. C'est de cette façon que cette asymétrie révèle que la réussite d'un design peut se mesurer à son invisibilité, à la façon dont il disparaît derrière le service qu'il rend.

Pierre Charrié cite parmi ses références le répondeur téléphonique à billes de Durrell Bishop *(figure 16)*, dans lequel les messages reçus étaient matérialisés par des billes déposées dans un bol, créant une interface tangible, physique, qui rendait l'immatériel matériel sans recourir à l'écran. Il cite également Achille Castiglioni *(figure 17)*, dont les projets réalisent le paradoxe de l'objet qui détourne avec humour

[92] MANZINI Ezio, *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*, op. cit., p. 220. [Traduction] Le dénominateur commun qui les relie est le service, et les designers exercent une profession de service dans laquelle les résultats de leur travail répondent à des besoins humains.

tout en restant parfaitement fonctionnel[93].

Ces références dessinent une lignée du design qui pense l'ingéniosité non comme performance mais comme service — et le service non comme soumission mais comme intelligence silencieuse.

[93] Pierre Charrié, entretien réalisé en mai 2026 (annexe 2). Voir aussi : CASTIGLIONI Achille, tabouret Mezzadro, 1957, Zanotta, Milan ; BISHOP Durrell, Marble Answering Machine, 1992, Royal College of Art, Londres.

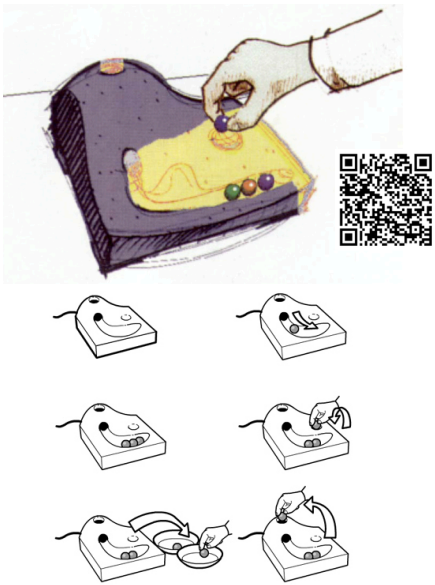


Figure 16. Marble Answering Machine, Durrell BISHOP, 1992, prototype. ©Durrell Bishop. Source : dataphys.org.



Figure 17. Tabouret Mezzadro, Achille et Pier Giacomo CASTIGLIONI, 1957, édité par Zanotta. ©Zanotta. Source : ideat.fr.

3.3 De l'objet isolé à l'atmosphère habitée

3.3.1 L'accumulation du banal comme construction d'une base sensible

Jusqu'à présent, nous avons principalement considéré les objets super normaux de façon isolée, un objet, un geste, une relation. Mais dans la réalité de la vie quotidienne, les objets ne s'expérimentent jamais isolément, ils coexistent, s'accumulent, se répondent. Et c'est dans cette coexistence que quelque chose de nouveau se produit, quelque chose qu'aucun objet ne pourrait produire seul.

Peter Zumthor, dans *Atmosphères*, décrit comment les espaces architecturaux créent une expérience sensible qui n'est pas réductible à leurs composants individuels. Sur la présence matérielle de l'architecture, il écrit :

« I would call the first and the greatest secret of architecture, that it collects different things in the world, different materials, and combines them to create a space like this. To me it's a kind of anatomy we are talking about. Really, I mean the word 'body' quite literally.

It's like our own bodies with their anatomy and things we can't see and skin covering us — that's what architecture means to me and that's how I try to think about it. As a bodily mass, a membrane, a fabric, a kind of covering, cloth, velvet, silk, all around me. The body! Not the idea of the body — the body itself! A body that can touch me[94]*. »*

[94] ZUMTHOR Peter, *Atmosphères*, Bâle, Birkhäuser, 2006, p. 20-22. [Traduction] Je dirais que le premier et le plus grand secret de l'architecture, c'est qu'elle rassemble différentes choses du monde, différents matériaux, et les combine pour créer un espace comme celui-ci. Pour moi, c'est d'une sorte d'anatomie dont nous parlons. Vraiment, j'entends le mot « corps » au sens strict. C'est comme nos propres corps, avec leur anatomie, ce que nous ne pouvons pas voir et la peau qui nous recouvre — voilà ce que signifie l'architecture pour moi et c'est ainsi que j'essaie de la concevoir. Comme une masse corporelle, une membrane, un tissu, une sorte de revêtement, de la toile, du velours, de la soie, tout autour de moi. Le corps ! Pas l'idée du corps — le corps lui-même ! Un corps qui peut me toucher.

Et sur les objets ordinaires comme fondation de l'atmosphère, il préci - se : « *It happens again and again when I enter a building and the rooms where people live — friends, acquaintances, people I don't know at all: I'm impressed by the things that people keep around them, in their flats or where they work. And sometimes, I don't know if you've noticed that too, you find things come together in a very caring, loving way, and that there's this deep relation- ship*[95]. »

Zumthor précise : « *The idea of things that have nothing to do with me as an architect taking their place in a building, their rightful place — it's a thought that gives me an insight into the future of my buildings: a future that happens without me*[96]. »

Cette approche nous permet de comprendre dans un premier temps que les objets produisent une atmosphère et, en allant plus loin que l'atmosphère produite par les objets super normaux est une présence collective, une cohérence de ton, qui crée un sentiment d'être « chez soi », ce sentiment si précis et si difficile à définir que l'on éprouve dans un espace qui nous appartient.

Cette observation a été vérifiée concrètement lors de la préparation de mon projet de diplôme. Je me suis rendu compte que lorsque les trombones et les élastiques ont été disposés isolément, ils restaient presque invisibles (figure 18), trop petits, trop familiers, mais lorsqu'ils ont été accumulés, entassés, disposés en agglomérations (figure 19)

[95] *Ibidem,* p. 34-36. [Traduction] Cela m'arrive sans cesse lorsque j'entre dans un immeuble et que je découvre les pièces où vivent les gens — des amis, des connaissances, des inconnus : je suis frappé par les objets que les gens gardent près d'eux, chez eux ou sur leur lieu de travail. Et parfois, je ne sais pas si vous l'avez remarqué vous aussi, on constate que tout s'assemble avec beaucoup de tendresse et d'amour, et qu'il existe là un lien profond.

[96] *Ibid.*, p. 34-36. [Traduction] L'idée que des éléments qui n'ont rien à voir avec moi, en tant qu'architecte, trouvent leur place dans un bâtiment, la place qui leur revient de droit — c'est une réflexion qui me donne un aperçu de l'avenir de mes bâtiments : un avenir qui se dessine sans moi.



Figure 18. Élastique de bureau, 2026. ©Eva Narcissot.



Figure 19. Accumulation d'élastiques de bureau, 2026. ©Eva Narcissot.

répétitives, quelque chose s'est produit : leur présence est devenue lisible, leur forme a pris de l'importance, leur qualité propre a commencé à se révéler. La quantité avait produit une qualité nouvelle.

Mais cette accumulation recèle une tension qu'il faut reconnaître honnêtement. D'un côté, elle révèle ce qui était trop discret pour être remarqué et, de l'autre, elle peut produire l'effet inverse : fondus dans la masse de leurs semblables, les objets ne sont plus perçus en eux-mêmes mais comme fond, comme texture. Ils disparaissent dans leur propre multiplication. C'est une ambivalence que l'objet super normal assume pleinement : il peut exister dans l'unité comme dans la multiplicité, dans la présence comme dans l'effacement.

3.3.2 La dimension éthique du design de retrait

Cette cohérence de la discrétion n'est pas seulement une question esthétique. Elle a une dimension éthique et politique qui mérite d'être nommée.

Dans le contexte actuel de surconsommation et de prolifération de formes conçues pour attirer l'attention et stimuler le désir d'achat,

choisir de concevoir des objets discrets, durables et justes est une forme de résistance. Habermas l'avait montré : quand la logique du système colonise le monde vécu, elle transforme les objets en vecteurs de communication publicitaire, en signes de statut social, en stimulants de désir artificiel. Le design Super Normal, en refusant cette logique, refuse cette colonisation[97].

Mais cette résistance n'est pas sans tensions : à certains moments, le minimalisme épuré est lui-même devenu tendance, le « très simple » vendu maintenant à prix fort comme signe de raffinement. La discrétion, dans ce contexte, peut devenir ostentation. Ce qui distingue le vrai *Super Normal* de sa récupération marchande, c'est peut-être sa temporalité. En effet, l'objet super normal ne cherche pas à être beau aujourd'hui, il cherche à être juste durablement.

Cette récupération n'est peut-être pas entièrement extérieure au concept. Les objets que Morrison et Fukasawa célèbrent comme anonymes sont souvent, dans l'exposition Super Normal de 2006, des pièces signées, éditées, valorisées par le regard de designers reconnus — au point que l'anonymat devient lui-même une forme de distinction. Reconnaître cette tension ne fragilise pas la thèse de ce mémoire : elle en précise la portée, car ce qui est défendu ici n'est pas le Super Normal comme label ou comme objet de collection, mais l'ingéniosité du retrait comme qualité d'usage, accessible dans la pince à linge ou le trombone autant que dans la pièce de musée.

Mais c'est Bégout qui nous aide à comprendre pourquoi cette durabilité est précieuse. Le quotidien construit un espace de confiance et de sécurité qui permet d'apprivoiser ce qui est étranger et menaçant[98].

C'est cette fonction protectrice que les objets super normaux remplissent silencieusement — non pas en enfermant dans une bulle étanche, mais en offrant des points d'ancrage stables dans lesquels le corps peut avoir confiance. Ils sont la condition de l'habitabilité.

[97] HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, tome 2, op. cit., p. 215-216.

[98] BÉGOUT Bruce, *La découverte du quotidien*, op. cit., p. 52-53.

3.3.3 Repositionnement de la posture du designer

Ce mémoire, en explorant la question de l'objet super normal et de l'expérience sensible du quotidien, a progressivement modifié la façon d'envisager le rôle du designer. Au début du parcours, la posture était celle du designer comme auteur : concevoir, marquer, intervenir. Le projet d'interrupteur en était l'exemple, c'est-à-dire chercher à créer quelque chose qui sorte de l'ordinaire, qui attire l'attention, qui produise un éveil.

Le parcours de cette recherche a conduit vers une autre posture : celle du designer qui travaille à partir de ce qui est juste, qui s'intéresse aux objets existants avant de chercher à en créer de nouveaux, qui reconnaît l'ingéniosité déjà présente dans les formes simples. Non pas créer du nouveau pour créer du nouveau — mais explorer la richesse de ce qui existe, en tirer de la compréhension, et intervenir avec humilité si nécessaire. Cette posture d'écoute trouve un écho direct dans les journées d'étude consacrées à l'habitabilité du monde (École des Arts de la Sorbonne, les 10 et 11 avril 2026).

Ludovic Duhem y formulait précisément le rôle du design : « *Le design permet de resensibiliser, instituer une sensibilité par la manifestation des présents*[99]. »

Non pas créer une sensibilité ex nihilo[100] — mais la révéler, la manifester, lui donner une forme perceptible.

Et il a également précisé que le design « *n'a pas forcément des enjeux de manifestation directe mais il institue des pratiques qui permettraient de générer un passage à l'acte.* » Par conséquent, le designer occupe le rôle de catalyseur plutôt que celui d'auteur.

Charrié incarne cette posture en expliquant la chose suivante : « *Quand j'ai une idée, un phénomène, une interaction que je souhaite incarner dans un projet, le choix de la typologie d'objet susceptible de l'accueillir est en effet très important. Je cherche à atteindre une forme d'évidence dans cette association pour que le résultat soit pertinent.* »

[99] Ludovic Duhem, intervenant aux journées d'étude portant sur l'Habitabilité du monde et l'espace public, École des Arts de la Sorbonne, les 10 et 11 avril 2026.

[100] signifie « à partir de rien ».

Autrement dit, le choix de l'évidence n'est pas le choix de la facilité comme on pourrait le croire, mais plutôt le choix de la justesse : la conviction que la forme trouvée était la seule possible. C'est ce que Morrison résume par l'idée d'un design qui ne cherche pas à rompre avec l'histoire de la forme, mais à la condenser, conscient de la place qu'il occupe dans le monde des objets.

Ce repositionnement de la posture du designer n'est pas seulement une question esthétique ou pratique, il a une dimension éthique et politique que ce mémoire a progressivement mise en lumière.

Habermas distinguait deux logiques qui structurent nos sociétés : le système, qui optimise, normalise, efface toute résistance au nom de l'efficacité, et le monde vécu, qui préserve la richesse des relations humaines, de l'intercompréhension et du sens partagé. Dans ce sens, un designer qui conçoit des objets spectaculaires pour attirer l'attention, pour stimuler le désir d'achat, pour imposer sa signature — ce designer sert le système alors qu'un designer qui choisit de travailler à partir de ce qui est juste, qui s'intéresse à l'ingéniosité déjà présente dans les formes simples, qui intervient avec humilité pour révéler plutôt que remplacer, alors ce designer sert le monde vécu. Ce n'est pas un choix anodin, c'est peut-être le choix le plus fondamental que puisse faire un designer aujourd'hui.

3.3.4 L'ingéniosité du retrait au-delà de l'objet

Le projet de diplôme qui accompagne ce mémoire constituera la traduction pratique de la thèse que nous venons de défendre. C'est la recherche qui l'a rendu possible : en comprenant que l'invisibilité de l'objet super normal n'est pas un manque mais une présence accomplie, il est devenu possible de concevoir un espace qui ne cherche pas à rendre les objets spectaculaires mais à créer les conditions d'un regard différent. Il prendra la forme d'une scénographie d'exposition, présentant vingt objets super normaux selon une logique en trois temps : l'objet seul, l'objet multiplié, l'objet détourné.
En sortant ces objets de leur contexte d'usage ordinaire pour les placer dans un espace de contemplation, elle créera une rupture déli-

libérée dans le regard du visiteur pour lui révéler ce que l'usage quotidien avait rendu invisible. L'exposition ne s'incorporera pas silencieusement, mais elle proposera un autre mode de regard.

Cette apparente contradiction avec la thèse de l'incorporation est en réalité la confirmation la plus nette de celle-ci. Son geste fondateur est celui de déplacer le contexte : sortir l'objet de son environnement d'usage ordinaire, le placer dans un espace de contemplation, et dans ce déplacement, révéler ce que l'usage quotidien avait rendu invisible.

La logique en trois temps reprend structurellement la progression des trois hypothèses de ce mémoire. L'objet seul pose la question de sa discrétion (hypothèse 1), l'objet multiplié révèle sa présence par l'accumulation et esquisse les conditions d'une rupture (hypothèse 2) et enfin l'objet détourné démontre l'ingéniosité incorporée dans la simplicité (hypothèse 3).

L'exposition serait ainsi un argument en objets.

Mais le projet de ce mémoire invite à aller plus loin encore : la logique de l'incorporation silencieuse que nous avons défendue pour les objets s'applique-t-elle au-delà d'eux ? La réponse est oui, et c'est peut-être là la portée la plus large de cette réflexion.

Cette logique ne s'arrête pas qu'aux objets domestiques. Si l'incorporation silencieuse crée de l'habitabilité à l'échelle du geste, elle opère de la même façon à l'échelle de l'espace public et c'est peut-être là que ses enjeux sont les plus décisifs. Dans l'espace public, le mobilier urbain et les structures de jeux pour enfants sont des objets super normaux à une autre échelle. [101]

Un banc de parc, un bac à sable, une structure d'escalade, ce sont des formes simples, fonctionnelles, que personne ne remarque vraiment et pourtant, ce sont peut-être les objets les plus importants de l'espace public car ils rendent possibles des

[101] idée exprimée lors de sa prise de parole aux journées d'étude portant sur l'Habitabilité du monde vs espace public qui ont eu lieu à l'École des Arts de la Sorbonne, les 10 et 11 avril 2026.

rencontres, des conversations, des amitiés qui n'auraient pas eu lieu autrement.

Ils sont l'infrastructure silencieuse des liens sociaux. Comme Roesch le défend depuis ZOEPOLIS, le design peut rendre perceptibles les liens qui se tissent autour des objets ordinaires de l'espace partagé.[102]

L'aire de jeux, en apparence, c'est « juste des jeux pour enfants ». Mais c'est aussi l'endroit où des amitiés pour la vie se nouent, où des enfants de cultures différentes se rencontrent pour la première fois, où une trajectoire de vie peut basculer à l'occasion d'une rencontre. Ces structures ne disent rien, n'imposent rien, ne crient rien, pourtant elles sont là, disponibles, discrètes et c'est leur discrétion qui crée les conditions de la rencontre. C'est l'impact des objets sur nos chemins de vie, imperceptible et pourtant réel.

En ce sens, l'ingéniosité du retrait n'est pas seulement une esthétique du design, c'est une philosophie de la présence au monde : être là sans s'imposer, servir sans dominer, créer les conditions de l'expérience sans la dicter.

Zumthor le formule depuis l'architecture de la manière suivante : *« L'idée que des éléments qui n'ont rien à voir avec moi, en tant qu'architecte, trouvent leur place dans un bâtiment, la place qui leur revient de droit — c'est une réflexion qui me donne un aperçu de l'avenir de mes bâtiments : un avenir qui se dessine sans moi*[103]*. »*

Un futur qui arrive sans moi est peut-être la plus belle définition du design de retrait.

[102] idée exprimée lors de sa prise de parole aux journées d'étude portant sur l'Habitabilité du monde vs espace public qui ont eu lieu à l'École des Arts de la Sorbonne, les 10 et 11 avril 2026.

[103] ZUMTHOR Peter, *Atmosphères*, op. cit., p. 34-36.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, une réponse s'est imposée, non pas comme une évidence acquise dès le départ, mais comme le résultat d'un raisonnement en trois temps qui a dû successivement se contredire pour avancer.

Pour rappel, la problématique autour de laquelle les réflexions de ce mémoire ont gravité est la suivante : ***l'objet super normal participe-t-il à l'évolution de notre expérience sensible du quotidien ?***

Le premier temps fort de ce parcours a été la découverte d'une confusion fondamentale. La partie 1 avait établi, avec Baudrillard, Buck-Morss et Bégout, que la neutralité de l'objet super normal ne favorise pas l'éveil du sensible et que l'objet disparaît dans la boucle du quotidien sans jamais être vraiment perçu. Ce diagnostic était juste, mais il reposait sur une ambiguïté : celle qui consiste à assimiler ce qui ne se voit pas à ce qui n'existe pas. L'objet invisible dans la conscience réflexive n'est pas pour autant absent de l'expérience corporelle.

C'est Merleau-Ponty qui a permis de déplacer la question en montrant que le corps sait avant de penser et qu'il habite le monde par le geste avant de le représenter par la pensée. Sa formule est radicale dans sa simplicité : la conscience n'est pas originairement un « je pense que », mais un « je peux ». Cette distinction a ouvert la voie à tout ce qui a suivi.

Le deuxième temps fort a été la reconnaissance des limites de la rupture. La partie 2 avait proposé une réponse séduisante : c'est le détournement, la résistance et l'échec fonctionnel qui réveillent l'objet. Cette réponse était juste, mais insuffisante. Tout design qui cherche à provoquer porte en lui les germes de sa propre disparition, parce que l'usager finit par domestiquer la rupture, par l'intégrer à sa routine et par la rendre invisible à son tour.
De Certeau l'avait formulé avec précision : le designer propose une stratégie, et l'usager en fait une tactique. Or une tactique, par définition, finit par s'incorporer. Ce constat a rendu nécessaire une troisième voie. Le troisième temps fort — et le plus décisif — a été la compréhension de ce que Merleau-Ponty nomme l'arc intentionnel.

Cette orientation pré-réflexive du corps vers les objets de son prochain geste, avant toute décision consciente, est précisément ce qui rend possible une expérience sensi-

ble qui ne dépend ni de la rupture ni du choix délibéré. Quand la pince à linge accueille le pouce et l'index sans que la main ait eu à décider comment la tenir, quand le lacet disparaît dans le geste au point de n'être plus perçu comme objet, quand la bougie se transforme lentement en trace singulière d'une histoire vécue — c'est cet arc qui opère, silencieusement, dans la fluidité de l'ordinaire. L'expérience sensible la plus profonde n'est pas celle qu'on remarque : c'est celle qu'on intègre. C'est ce que ce mémoire a choisi de nommer l'ingéniosité du retrait.

Cette thèse a une conséquence directe sur la posture du designer. Habermas distinguait deux logiques qui structurent nos sociétés : le système, qui optimise et normalise, et le monde vécu, qui préserve la richesse des relations humaines et du sens partagé. Un designer qui conçoit pour attirer l'attention, imposer sa signature et stimuler le désir sert le système. Un designer qui choisit de travailler à partir de ce qui est juste, de révéler l'ingéniosité déjà présente dans les formes simples et d'intervenir avec humilité sert le monde vécu. Ce n'est pas un choix anodin dans un contexte où la logique marchande tend à coloniser jusqu'à nos objets les plus ordinaires.

Cette réflexion dépasse le seul cadre de l'objet domestique. La logique de l'incorporation silencieuse que ce mémoire a défendue s'applique à d'autres échelles : le banc de parc, la structure de jeux pour enfants, le mobilier urbain constituent autant d'objets super normaux à l'échelle de la ville, qui rendent possibles des rencontres et des liens sociaux sans jamais les dicter. L'ingéniosité du retrait n'est pas seulement une esthétique du design : c'est une philosophie de la présence au monde.

Le projet de diplôme qui accompagne ce mémoire constituera la traduction concrète de cette thèse. Sous forme d'exposition, elle ne cherchera pas à rendre les objets spectaculaires, mais à rendre visible ce que leur discrétion absolue avait rendu imperceptible, en créant les conditions d'un regard différent sur ce qui nous entoure sans jamais nous solliciter.

En ce sens, l'exposition sera elle-même une démonstration pratique de l'ingéniosité du retrait : elle ne s'imposera pas, elle révélera. Mais elle sera aussi un prolongement ouvert. En effet, ce que la recherche théorique a permis de comprendre, la pratique va maintenant devoir éprouver. Comment concevoir un

espace d'exposition qui respecte la discrétion des objets qu'il présente — qui leur laisse leur qualité de silence sans les trahir par une mise en scène trop appuyée ? Comment donner à voir sans imposer un regard — en laissant au visiteur la liberté de venir à l'objet plutôt que de lui forcer la main ? Comment créer les conditions d'une écoute — non pas d'un spectacle, mais d'une disposition du corps et du regard qui permettrait à ces objets de se révéler à qui consent à s'y arrêter ? Ce sont précisément ces questions que le projet va continuer à explorer, dans la pratique même du design.

Car c'est finalement ce que ce parcours aura appris : que la réussite d'un objet, d'un espace, d'un design — peut-être même d'une recherche — se mesure moins à l'attention qu'il attire qu'à la qualité de présence qu'il rend possible. Dans un monde qui fait tout pour capter le regard, la plus grande ingéniosité est peut-être de ne pas en avoir besoin.

I E **F** **L** **U** **I** **D** **I** **T** **E** Q

N **R** **E** **S** **O** **N** **A** **N** **C** **E** **A**

G F B U S A G E C I **T**

E B F I Y Z I P D A **M**

N H R A T B T Z I N **O**

I R **H** I C O **T** A S O **S**

O E **A** *O* A **I** R **G** C N **P**

S T **B** Q **A** P R **E** R Y **H**

I I **I** **R** L J X **N** E M **E**

T B **T** F A C E **T** T E **R**

E **E** **E** F U A P **I** F C **E**

R H **R** U N X T **V** K M Z

D N E I D I T **I** U Q T

L **T** **N** **E** **M** **E** **C** **T** **F** **F** **E**

F O R M E C P **E** M I K

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

I. Ouvrages

- *Philosophie et phénoménologie*

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 (rééd. Seuil/Points, 1972).

BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

BÉGOUT Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005.

BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, traduit par Maurice DE GANDILLAC, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000.

HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, tome 2, traduit par Jean-Marc FERRY, Paris, Fayard, 1987.

LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne,* tome 1, Paris, L'Arche, 1947.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MORTON Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

PEREC Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

ROSA Hartmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, Paris, La Découverte, 2018.

• *Design et théorie du design*

CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, Bagnolet, L'échappée belle, 2025.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, tome 1 : Arts de faire, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1980.

FUKASAWA Naoto & MORRISON Jasper, *Super Normal: Sensations of the Ordinary*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2007.

FULTON SURI Jane, "*Thoughtless Acts? Observations on Intuitive Design"*, San Francisco, Chronicle Books, 2005.

INGOLD Tim, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, Londres, Routledge, 2011.

MANZINI Ezio, *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*, traduit par Rachel COAD, Cambridge, MIT Press, 2015.

MARI Enzo, *Autoprogettazione*, Milan, Corraini Edizioni, 1974 (rééd. 2002).

NORMAN Donald A., *The Design of Everyday Things*, New York, Basic Books, 2013 (éd. rév.).

PETROSKI Henry, *The Evolution of Useful Things*, New York, Vintage Books, 1994.

RAMS Dieter, *Less and More: The Design Ethos of Dieter Rams*, Berlin, Gestalten, 2009.

• *Sciences cognitives et anthropologie*

MALAFOURIS Lambros, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, Cambridge, MIT Press, 2013.

• *Architecture et esthétique*

KOREN Leonard, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1994.

ZUMTHOR Peter, *Atmosphères*, Bâle, Birkhäuser, 2006.

II. Articles et chapitres d'ouvrages

BAUMEISTER Roy F. (et al.), “Ego Depletion: Is the Active Self a Limited Resource?”, dans *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 74, n° 5, 1998, p. 1252-1265.

BENJAMIN Walter, « Le Narrateur » (1936), dans Œuvres III, traduit par Maurice DE GANDILLAC, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000.

BUCK-MORSS Susan, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered”, dans *October*, n° 62, Cambridge, MIT Press, automne 1992, p. 3-41.

SWELLER John, “Cognitive Load During Problem Solving: Effects on Learning”, dans *Cognitive Science*, vol. 12, n° 2, 1988, p. 257-285.

III. Ressources en ligne

KUMAR Arun, “Naoto Fukasawa's Without Thought Catalogs”, arun.is, 27 mars 2026 [en ligne] : https://arun.is : consulté le 10 avril 2026.

RAMS Dieter, “10 Principles of Good Design” [en ligne] : https://hovie.com/10PrinciplesGoodDesign.pdf : consulté le 5 mai 2026.

IV. Œuvres et projets cités

BISHOP Durrell, *Marble Answering Machine*, projet de fin d'études, Royal College of Art, Londres, 1992. [en ligne] : http://www.designinginteractions.com/interviews/DurrellBishop : consulté le 13 mai 2026.

CASTIGLIONI Achille & Pier Giacomo, *Mezzadro, tabouret Zanotta*, Milan, 1957. [en ligne] : https://www.zanotta.it : consulté le 13 mai 2026.

CHARRIÉ Pierre, *Aérobie*, lampe détecteur de qualité de l'air, VIA / collection CNAP, 2014. [en ligne] : https://www.pierrecharrie.com/aerobie : consulté le 10 mai 2026.

FUKASAWA Naoto & MORRISON Jasper, exposition *Super Norma*l, Tokyo, 2006. [en ligne] : https://www.jaspermorrison.com : consulté le 2 mars 2026.

MARI Enzo, *Autoprogettazione*, 1974. [en ligne] : https://archiyou.com/fr/articles/enzo-mari-s-autoprogettazione-how-design-became-empowering-fr : consulté le 10 mai 2026.

WURM Erwin, *One Minute Sculptures*, 1988-1998. [en ligne] : https://www.erwinwurm.at : consulté le 2 mars 2026.

INDEX DES NOMS PROPRES

BARTHES Roland : p. 25

BAUDRILLARD Jean : p. 26, 27, 30, 34

BAUMEISTER Roy F. : p. 89

BÉGOUT Bruce : p. 26, 30, 31, 32, 70, 71, 97

BENJAMIN Walter : p. 30, 42, 82

BISHOP Durrell : p. 92, 93

BUCK-MORSS Susan : p. 30, 31, 34, 35, 70

CASTIGLIONI Achille : p. 92, 93

CHARRIÉ Pierre : p. 20, 60, 61, 65, 67, 72, 78, 89, 92, 97, 98

CHOMARAT-RUIZ Catherine : p. 18, 19, 42, 69, 82

COCTEAU Jean : p. 92

DE CERTEAU Michel : p. 46, 53, 54, 55, 59, 62, 68, 73

DUHEM Ludovic : p. 98

FRY Arthur : p. 58

FUKASAWA Naoto : p. 16, 17, 35, 41, 42, 77, 78, 80

FULTON SURI Jane : p. 78

HABERMAS Jürgen : p. 20, 36, 37, 53, 68, 69, 97, 98, 99

INGOLD Tim : p. 53, 57, 59, 87

KOREN Leonard : p. 48, 83

LEFEBVRE Henri : p. 33, 53, 70

MALAFOURIS Lambros : p. 77, 86, 87

MANZINI Ezio : p. 77, 89, 92

MARI Enzo : p. 62, 64

MERLEAU-PONTY Maurice : p. 13, 14, 18, 19, 26, 30, 34, 36, 41, 44, 53, 54, 60, 65, 77, 79, 80, 81, 83, 86, 87, 88, 90

MORRISON Jasper : p. 16, 17, 34, 35, 41, 47, 77, 83, 98, 99

MORTON Timothy : p. 77, 90

NORMAN Donald A. : p. 14, 35, 36, 53, 65, 73, 88

PEREC Georges : p. 12, 13

PETROSKI Henry : p. 27, 58

PICCHI Francesca : p. 41

RAMS Dieter : p. 40, 41

ROESCH Nicolas : p. 67, 91

ROSA Hartmut : p. 19, 82, 85

SILVER Spencer : p. 58

STARCK Philippe : p. 92

SWELLER John : p. 88

TATI Jacques : p. 92

WURM Erwin : p. 47, 53, 59, 60, 73

ZUMTHOR Peter : p. 77, 94, 95, 101

ANNEXES

RÉFÉRENCE

Après avoir identifié 3 procédés, j'ai décidé de partir la piste du geste .Ainsi, avant de mieux appréhender le projet, j'ai réalisé une analyse d'une lampe pensée autour de la question du geste intuitif autre.

'Desk put Lamp' de | Kim Young-hyuk



Cette lampe peut être installer sur tout mobilier ayant une certaine largeur et épaisseur, comme un bureau ou une étagère.

La forme évoque un rouleau



=

Système rotatif

Le contact et le mouvement de la main sur la lampe entraine un impact direct sur la luminosité



GESTE INTUITIF dû à sa forme évocatrice ainsi qu'a la présence des symboles + et -

Projet: AFFORDANCE

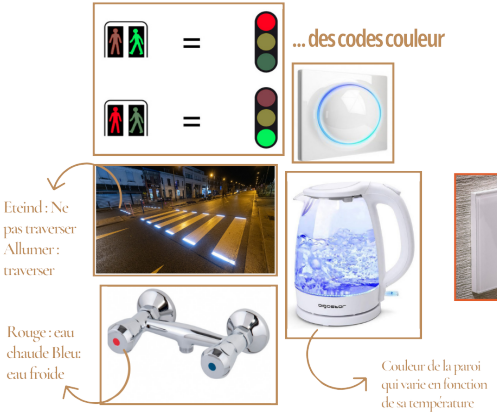
DEMANDE DU PROJET : Repenser l'interrupteur en permettant à l'utilisateur d'avoir une utilisation intuitive des différentes fonctions de celui-ci: allumer, éteindre la lumière, augmenter ou diminuer l'intensité lumineuse .

ANALYSE

La 1ère étape a été de faire une analyse des codes qui pourraient être qualifiés d'intuitifs.

Une mise en tension intuitive grâce à .....



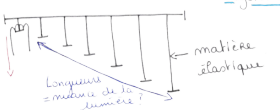




RECHERCHES

A partir des gestes, petit à petit , des formes d'interrupteur vont se desinner



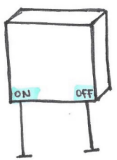


TIRER

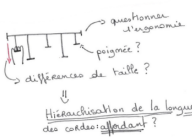
- Système de cordes

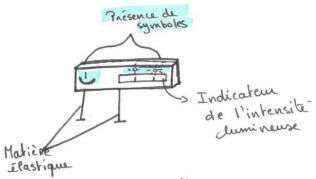
L'interrupteur balance

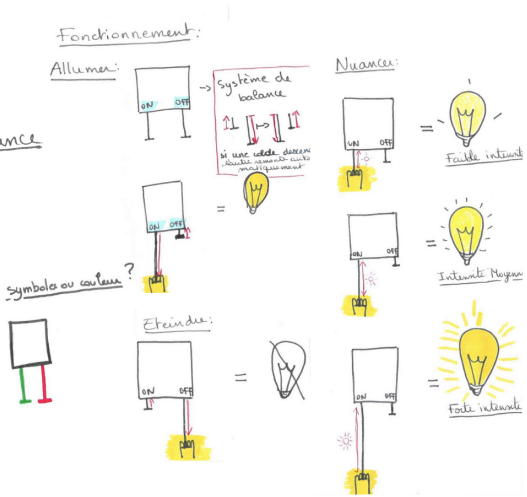
TIRER ?

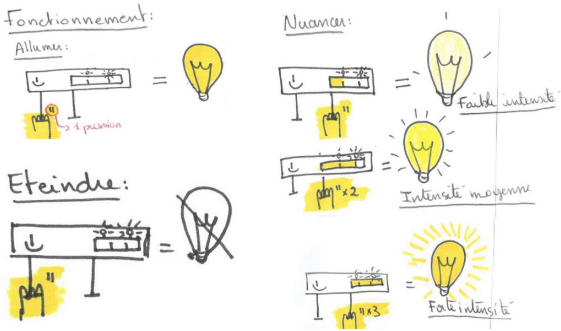


- Comment ça fonctionne ?
  - 1 même corde à plusieurs tailles de longueurs ?
  - Plusieurs cordes ?

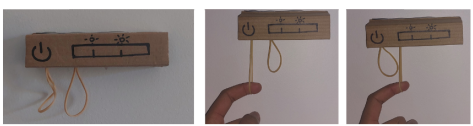








Réalisation d'un monstre

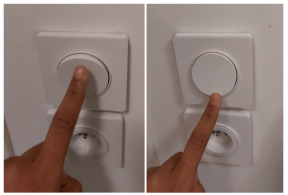


RECHERCHES DE GESTUELLES

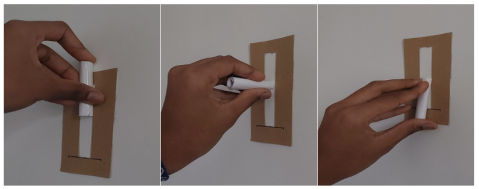
Maintenant, place à une documentation de ma recherche de gestes possibles et évocateurs.

Les classiques ....

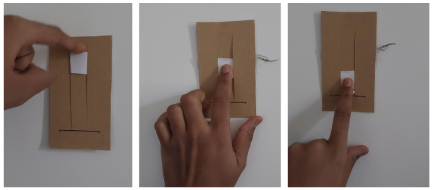
APPUI FRANC



LEVER/ BAISSER



GLISSER

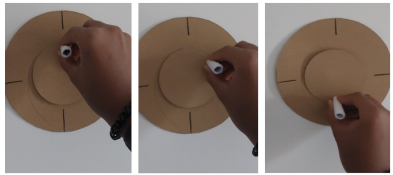


PRESSION

Ce serait la différence de pression qui permettrait d'allumer ou d'éteindre mais surtout de faire varier l'intensité .

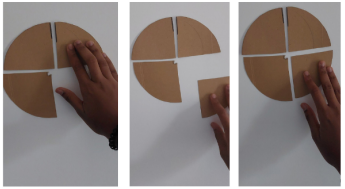


TOURNER

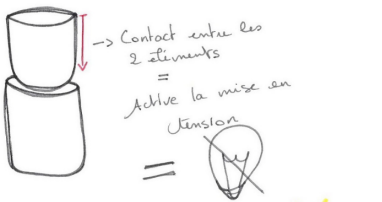




ASSEMBLER

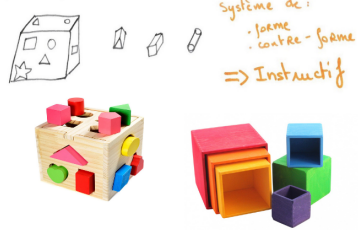


Mise en contact :

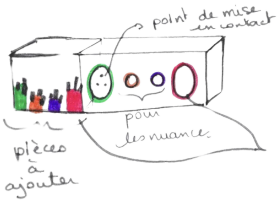




↳ Inspiration : jeu pour enfant

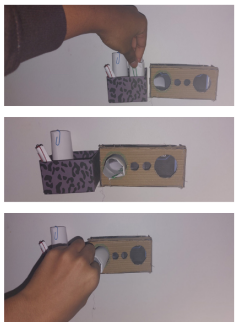


· Boîte à contact



Couleur et différentes tailles pour différencier les commandes

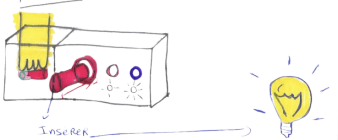
=> Après essai. 1 seul trou pour on et off.



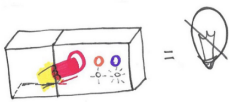
· Interrupteur "Contact"



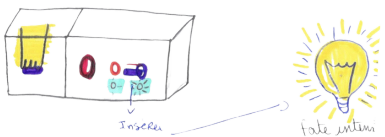
Allumer :



Eteindre :



nuancer



TIRER (Principe de ouvrir / fermer)



GLISSER / TIRER

Le boitier

Eteind

Esthétique?

↳ Garder la forme "basic" de l'interrupteur ?
Plus affordant?

Recherches de formes

Nuancer

Symbolique :

- L'interRUpteur à battant → Inspiration : Barrières de sécurité

Allumer :

contact entre les 2 bornes

Le rapprochement des deux bornes permet d'allumer progressivement l'ampoule

↳ Nuancer : distance entre les 2 bornes

- → Moyenne luminosité
- → Faible luminosité
- ⟷ : Eteint

Eteindre :

Pas de contact entre les 2 bornes = Pas de courant

Terme esthétique :

Changer la forme pour un symbole plus évocateur

symbole du circuit électrique inscrit dans le système

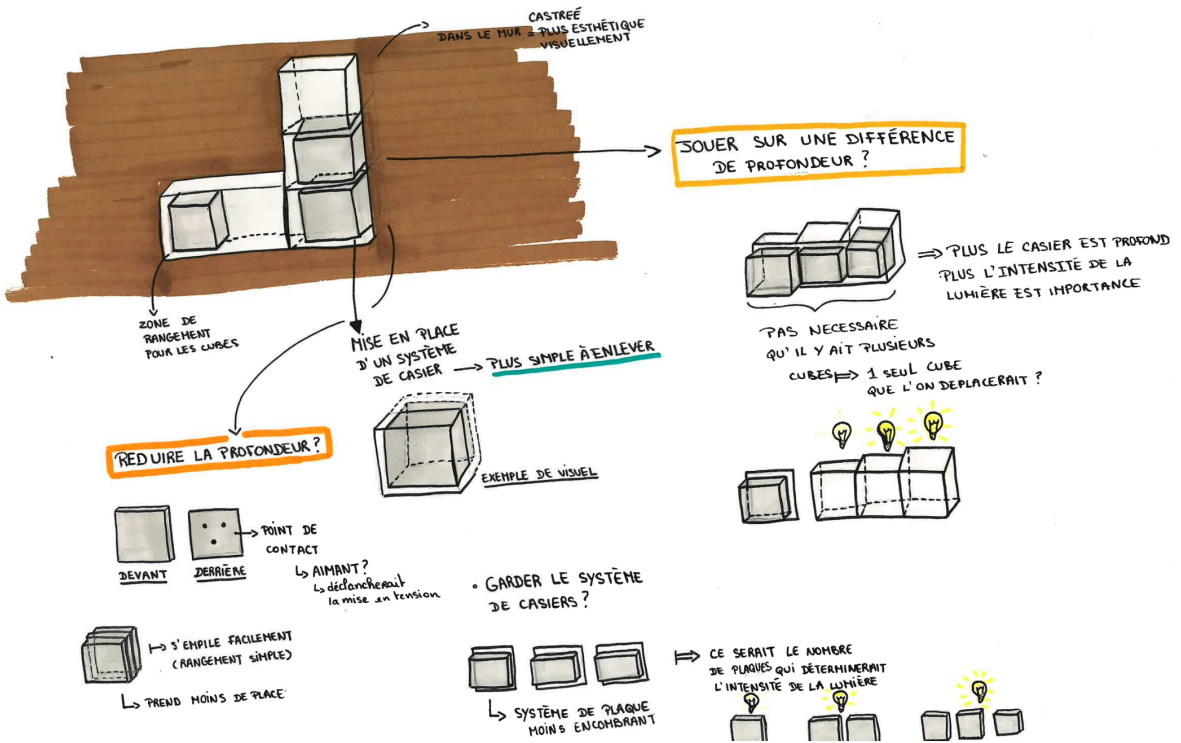
↳ symbole uni vers!

circuit ouvert

circuit fermé

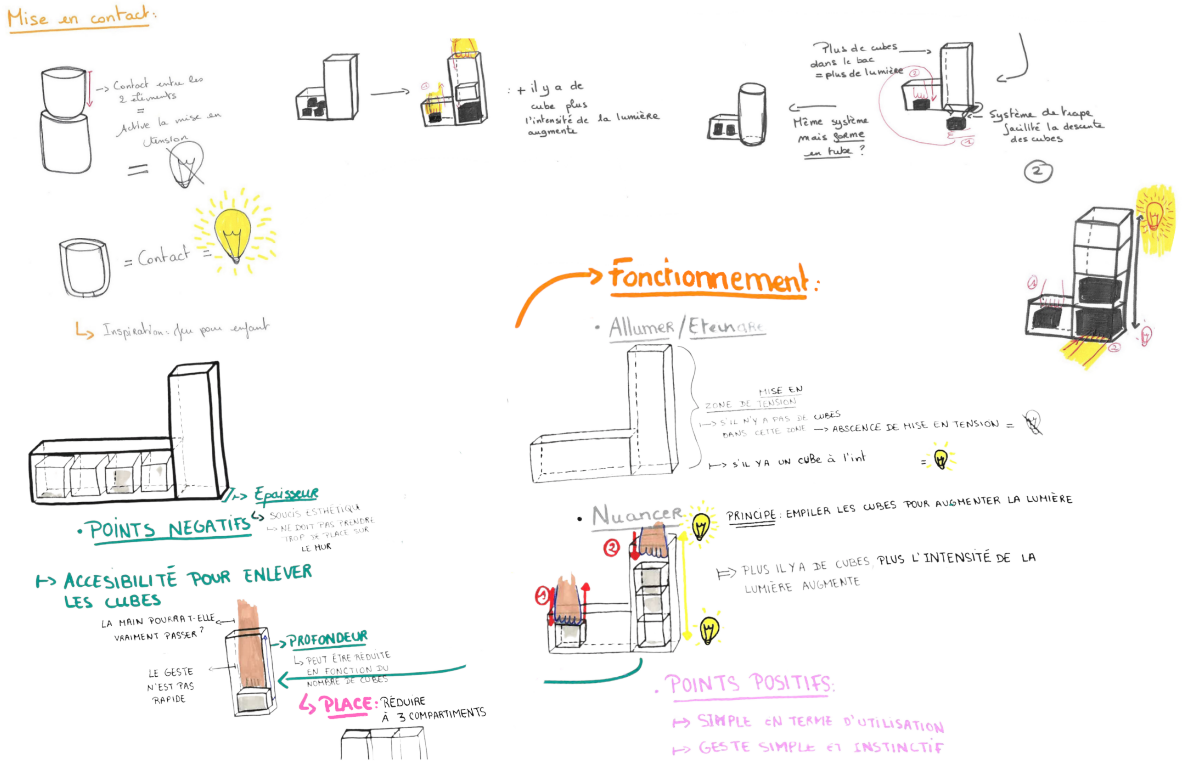
DÉVELOPPEMENT

J'ai choisi cette solution car c'est celle qui me parle le plus en terme d'affordance. De plus en terme de fonctionnalité c'est celle qui fonctionne le mieux et répondrait au mieux au sujet, elle est à la portée des adultes comme des enfants



CHOIX FINAL

J'ai choisi cette solution car c'est celle qui me parle le plus en terme d'affordance. De plus en terme de fonctionnalité c'est celle qui fonctionne le mieux et répondrait au mieux au sujet, elle est à la portée des adultes comme des enfants



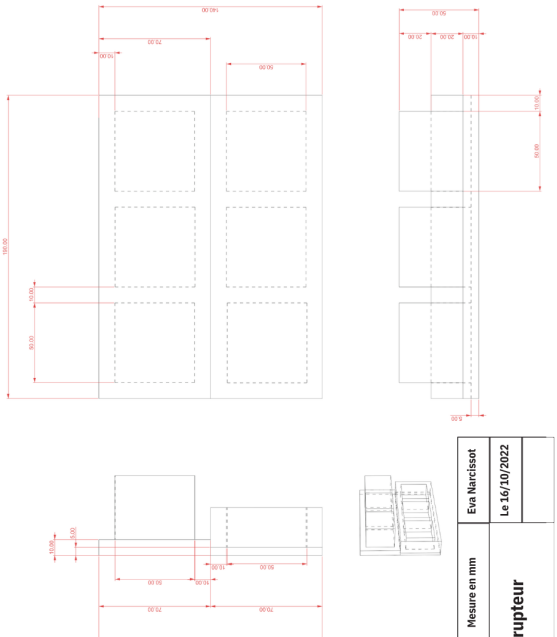


BLOC' TERRUPTEUR

BLOC'TERRUPTEUR est un interrupteur qui fonctionne grâce à un mécanisme de mise en contact.

Un geste simple a réaliser : se munir d'un bloc et l'insérer dans la zone de contact.
Plus de blocs il y aura, plus intense la lumière sera !



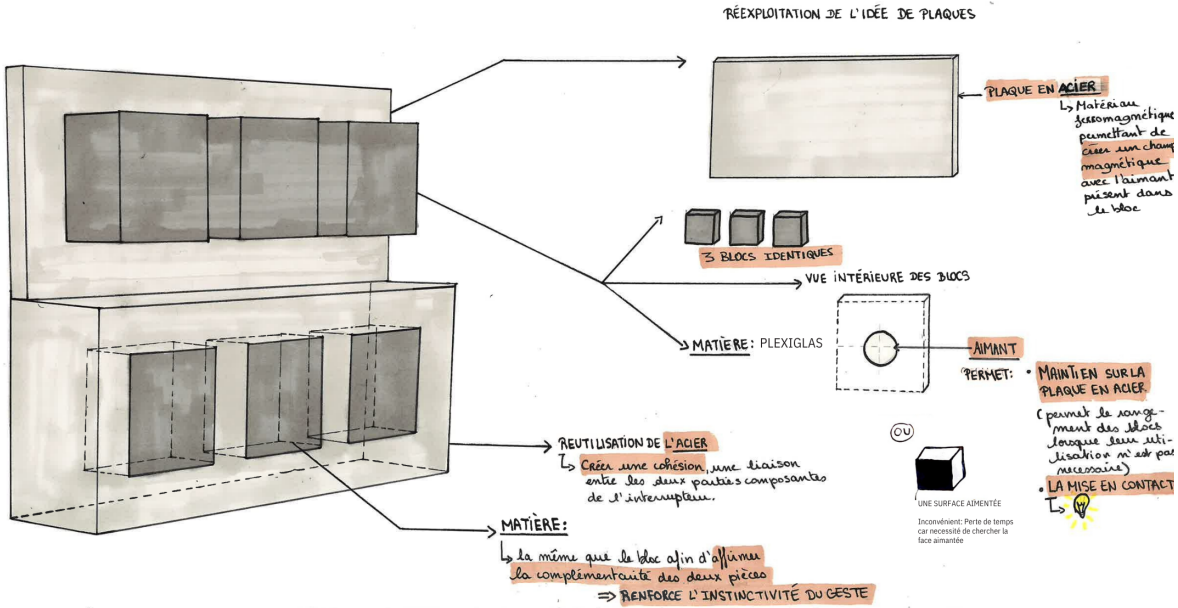


Géométraux

Echelle 1:1	Acier, plexiglas	Mesure en mm	Eva Narcisot
A3		Interrupteur	Le 16/10/2022

LE BLOC' TERRUPTEUR

LE BLOC' TERRUPTEUR EST UN INTERRUPTEUR QUI FONCTIONNE GRÂCE À UN MÉCANISME DE MISE EN CONTACT. UN GESTE SIMPLE À RÉALISER! POUR ALLUMER LA LUMIÈRE, IL N'Y A QU'A PRENDRE UN BLOC ET L'INSÉRER DANS LA ZONE DE CONTACT. PLUS IL Y A DE BLOCS, PLUS INTENSE LA LUMIÈRE SERA!



ANNEXE 2

ENTRETIEN

L'entretien qui suit a été réalisé par échange écrit en mai 2026. Pierre Charrié développe une pratique du design centrée sur la dimension sensorielle des objets du quotidien, et sa pratique est attentive à l'interaction entre la forme, la matière et l'usager. Ainsi, m'entretenir avec lui dans le cadre de cette recherche portant sur l'expérience sensible de l'objet super normal a été très enrichissant !

- **Formation et situation professionnelle**

Eva NARCISSOT : Bonjour, Pourriez-vous tout d'abord indiquer quelle a été votre formation et me décrire la structure (université, école, entreprise...) dans laquelle vous travaillez à présent ?

Pierre CHARRIÉ : *Je suis diplômé des Beaux-Arts de Nîmes et de l'Ensci les Ateliers. Je travaille en tant que designer indépendant. J'enseigne également le design à l'École Camondo.*

- **Approche du design et sensorialité**

E.N : Comment définiriez-vous votre approche du design ? Et qu'est-ce qui vous a amené à vous intéresser spécifiquement à la dimension sensorielle des objets du quotidien ?

P.C *: Je développe ma pratique selon deux axes qui se croisent parfois. Je travaille sur certains projets à partir d'un contexte de départ : collaboration avec un savoir-faire spécifique, avec un ancrage technique et/ou culturel, réponse à un cahier des charges,…*

D'autres projets émanent d'une recherche personnelle autour de la thématique du son, également du toucher et du mouvement, avec une attention à l'interaction de l'usager avec l'objet.

La dimension sensorielle des objets m'intéresse précisément parce qu'elle est au cœur de cette interaction. C'est ce qui m'a amené de l'art, la sculpture, au début de ma formation, vers le design, où la relation aux objets, à la matière, est plus directe puisqu'ils sont faits pour être utilisés dans la « vraie vie ».

Avec le design, l'acte créatif s'incarne pour moi dans une proposition plus concrète et stimulante.

- **L'objet ordinaire et le « super normal »**

E.N : Lors de mes recherches, il a été parfois difficile de savoir si je souhaitais parler de l'objet simple ou plutôt de l'objet ordinaire ou encore de l'objet super normal. **Ainsi, je souhaitais savoir si vous faisiez une distinction entre un objet simple, un objet ordinaire et ce que Jasper Morrison et Naoto Fukasawa appellent un objet « super normal » ? Si oui, laquelle ? Si non, pourquoi ces distinctions vous semblent-elles non pertinentes ?**

P.C : *La définition d'un objet simple ou ordinaire ne peut se faire qu'à partir de références culturelles. Cela dépend des époques, des pays... il n'est donc pas si évident d'avoir un consensus sur cette définition. Il me semble que le concept de super normal de Jasper Morrison et Naoto Fukasawa peut s'appliquer à des objets répondant à des usages suffisamment élémentaires et universels pour que la production industrielle mondialisée actuelle permette de les retrouver à peu près partout et tout le temps sous une forme qui ne rencontre plus aucune résistance d'un point de vue fonctionnel et esthétique.*

- **<u>L'interaction discrète et l'expressivité des objets</u>**

E.N : Dans vos projets, les objets conservent souvent une certaine discrétion formelle tout en développant une capacité d'interaction ou une présence sensible forte. **Comment articulez-vous ces deux dimensions ? Pensez-vous que cette expérience sensible se construit principalement dans l'usage et le geste, ou peut-elle émerger indépendamment de l'action, dans la seule présence de l'objet ? Cette approche soulève-t-elle des contraintes ou des tensions particulières dans le processus de conception ?**

P.C : *Le geste et l'usage n'adviennent que si l'objet dans sa forme et sa*

matérialité les suscite a priori. Pour autant, c'est bien dans sa relation à l'usager que l'objet doit se révéler complètement. C'est une équation à résoudre dans chaque projet pour trouver cet équilibre. Je suis toujours à la recherche d'une forme d'économie de moyens, cela donne donc des objets aux formes plus ou moins simples si elles suffisent à encapsuler les signes que je souhaite mettre en jeu.

- **Usage, présence et expérience sensible**

E.N : Cette réflexion m'amène également à m'interroger sur le choix des objets dans vos projets. **Lorsque vous développez une dimension sensible ou interactive dans un projet, comment choisissez-vous l'objet qui va l'accueillir ? Par exemple, pour Aérobie, qu'est-ce qui a conduit à associer la captation du CO_2 à une lampe plutôt qu'à un autre objet ?**

P.C : *Quand j'ai une idée, un phénomène, une interaction que je souhaite incarner dans un projet, le choix de la typologie d'objet susceptible de l'accueillir est en effet très important. Je cherche à atteindre une forme d'évidence dans cette association pour que le résultat soit pertinent. Dans le cas d'Aérobie, le capteur de qualité de l'air a besoin d'énergie pour fonctionner, donc il doit être intégré à un objet électrique/électronique. Une lampe à poser est susceptible de se trouver dans tout type de pièce, donc c'est un choix assez stratégique. Par ailleurs, une lampe est déjà un objet sensoriel, le mouvement et le son prolongent naturellement la lumière qu'elle diffuse et délivre l'information sur le mode « infra-signalétique ».*

E.N : Jasper Morrison et Naoto Fukasawa défendent des objets qui tendent à s'effacer dans l'usage — si justes qu'ils finissent par disparaître derrière leur fonction. Votre démarche semble aller dans une direction différente : révéler la dimension sensorielle de l'objet ordinaire, le faire « transcender l'ordinaire ».

Ces deux approches vous semblent-elles contradictoires, complémentaires, ou les deux à la fois ?

P.C : *Ce sont effectivement deux démarches différentes mais pas forcément contradictoires.*

Le concept de super normal concerne des objets archétypaux et assez unidimensionnels dans leur fonctionnalité et leur usage. Il y a une quête de l'objet universel et définitif, auquel on ne peut plus rien ajouter ou enlever. Là où j'introduis souvent une fonction sensorielle et/ou symbolique extérieure dans une typologie d'objet existante. On croit le reconnaître mais quelque chose a changé, et il y a une découverte à l'usage. Cela relève presque du surréalisme.

Ceci dit, certains projets de Naoto Fukasawa, avec son concept de design without thought, et même quelques projets de début de carrière de Jasper Morrison, accueillent de la fantaisie et de l'humour et sont d'ailleurs pour moi une source d'inspiration. Je pourrais également citer Industrial Facility qui ont parfois une démarche proche.

- **Les sources**

E.N : Pour terminer, je souhaitais revenir sur les références qui accompagnent votre pratique. **Y a-t-il des théoriciens, des artistes ou des penseurs — quelle que soit la discipline — dont les travaux accompagnent ou nourrissent votre pratique autour de ces questions ?**

P.C : *En amont des références que je viens d'évoquer, il y a les travaux d'Achille Castiglioni. Un projet auquel je pense souvent : le répondeur téléphonique à billes de Durrell Bishop et la question de l'interaction tangible sans écran. Au cinéma, les univers de Jacques Tati et Jean Cocteau.*

- **Conclusion**

E.N : Merci d'avoir pris le temps de répondre à mes questions.

P.C : Avec plaisir !

ANNEXE 3

ENQUÊTE DE TERRAIN

Afin de compléter l'approche du praticien offerte par l'entretien avec Pierre Charrié, il a semblé nécessaire d'interroger également le point de vue des usagers. C'est dans cette logique de double entrée, celle du concepteur et celle de celui qui vit avec les objets qu'une enquête de terrain a été menée en mai 2026 auprès de cinquante-six participants aux profils variés. Les résultats présentés ici ne prétendent pas à une représentativité statistique, mais permettent d'ancrer la réflexion théorique dans des expériences concrètes et quotidiennes.

Données démographiques

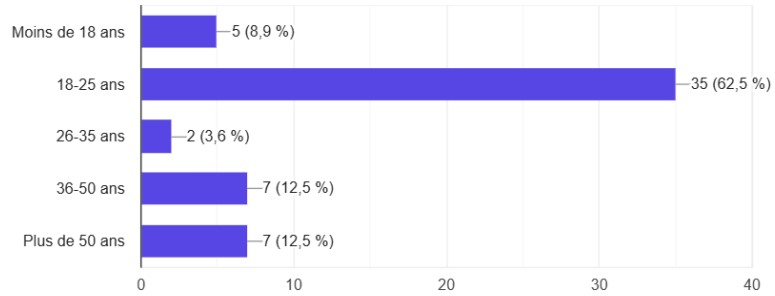
Pour commencer, comme toute enquête, j'ai récolté des données démographiques (âge et niveau d'études) qui, en apparence banales, visaient à évaluer si la question de la relation aux objets ordinaires pouvait transcender les générations et les formations.

Cependant, j'ai été agréablement surprise par la diversité des profils et des points de vue recueillis, indépendamment de l'âge et du niveau de formation des participants. Cette expérience s'est révélée particulièrement enrichissante et constitue une démarche que je souhaiterais renouveler dans mes futurs projets.

L'enquête de terrain apporte ainsi une dimension humaine et concrète à la pratique du design.

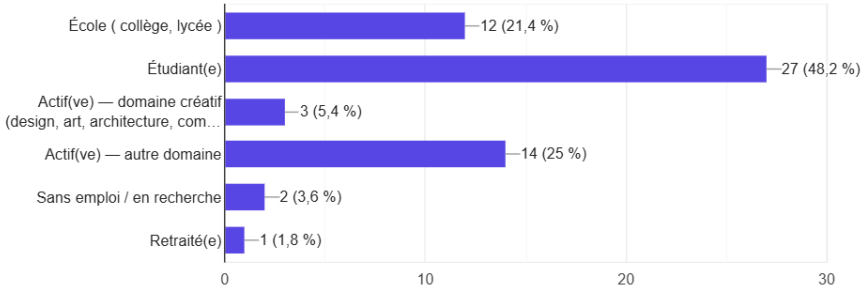
Quel âge avez vous ?

56 réponses



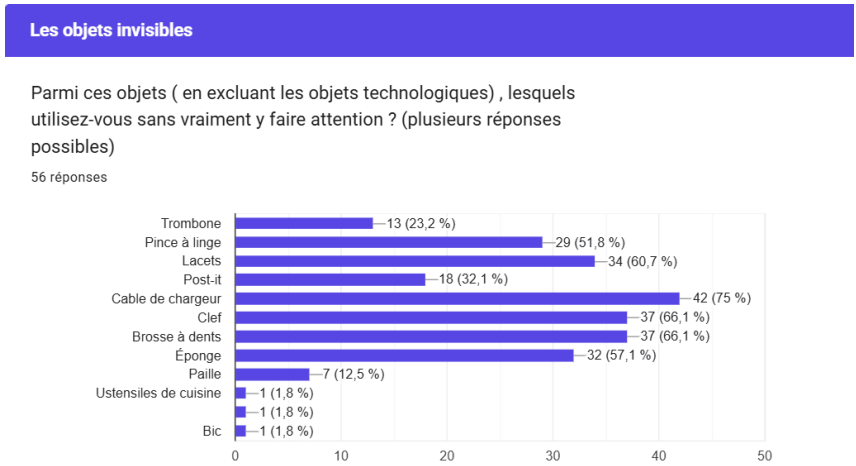
Quelle est votre situation professionnelle actuelle ?

56 réponses



Section 1 — Les objets invisibles

Cette première section visait à identifier quels objets du quotidien échappent le plus naturellement à la conscience des usagers en proposant une liste d'objets volontairement simples et anonymes (lacets, trombone, pince à linge, câble de chargeur) afin d'observer si certains objets disparaissaient plus systématiquement que d'autres du champ perceptif, et si cette invisibilité pouvait être mise en relation avec leur degré de standardisation ou leur vitesse d'usage en poussant la question.



Est-ce qu'il vous arrive de remarquer un objet du quotidien que vous utilisez depuis des années comme si c'était la première fois ? Si oui, dans quelle circonstance ?

— Ustensiles de cuisine / je fais plus attention à mes actions dans la cuisine / j'y prends plus de plaisir

— Quand je change de brosse à dents ou que l'aspect de l'objet est différent de d'habitude (par exemple un stylo 4 couleurs arc en ciel, trombone rose, mini post-it)

— Parfois quand j'utilise mon téléphone, je me rends compte que j'aime beaucoup le design

— Non (×10)

— Lorsque l'objet est détourné de son utilisation principale

— Oui, des poussoirs à savons, surtout quand je suis habitué à en avoir un défectueux et que je le change et qu'il fonctionne parfaitement

— Les cuillères parce que je trouve que c'est marrant de voir son reflet à l'envers

— Un stylo, quand il est presque vide et qu'on le démonte pour souffler dedans, on se rend compte de la simplicité et de l'ingéniosité de la chose

— Oui quand on prend le temps d'observer l'objet

— Principalement en cas de problème (ex : j'ai perdu mes clefs, une ampoule s'est cassée, etc). Si tout est « normal » je n'y prête sinon peu attention

— Pas vraiment, je pense souvent aux objets car j'ai beaucoup d'intérêt pour leur manière d'arriver au monde Ecolo, je pense vraiment chaque objet pour son utilité au regard de ses coûts...

— Quand je l'ai pas dans mon sac alors que j'ai toujours le nécessaire sur moi, quand c'est là on remarque pas, quand c'est pas là je remarque

— Oui parfois, quand je m'ennuie je pense

— Des ustensiles de cuisine, lorsque je cuisine

— Une pince à cheveux. Je joue des fois avec le mécanisme quand je l'ai dans les mains. De même pour un élastique.

— Mes chaussures — c'est des chaussures mais quand j'en achète des nouvelles j'ai l'impression de vivre la même expérience pourtant c'est la même fonction

— Clé USB, au travail. Y'en a de différents types

— Non pas vraiment (×2)

— Oui, quand je suis vraiment concentrée sur ce que je fais

— Un élastique quand j'en ai vraiment besoin, une éponge propre quand la dernière était sale

— Oui, quand je cherche précisément cet objet, ou que je suis fatigué

— Quand je le casse, faut réparer

— Oui, parce qu'il était déformé

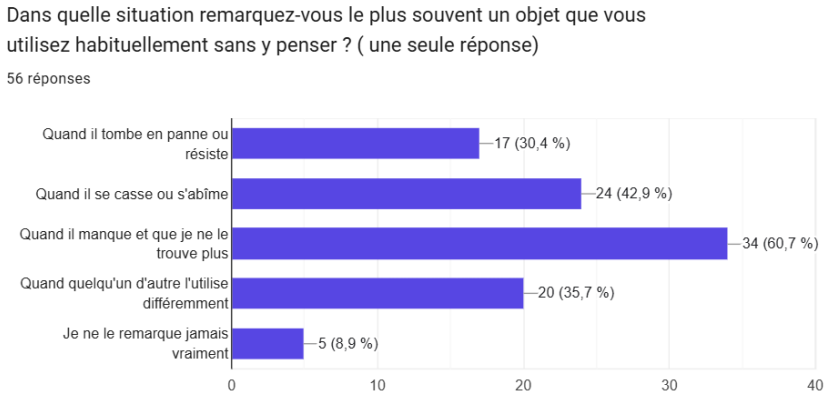
— Les couverts

— Oui lorsque je ne le trouve plus

— Quand j'en ai besoin ou quand je ne le retrouve pas

Section 2 — Quand l'objet se rappelle à nous

Cette section cherchait à comprendre dans quelles circonstances l'objet ordinaire surgit dans la conscience de l'usager. L'hypothèse sous-jacente était que l'objet n'est remarqué que lorsqu'il échoue ou disparaît — autrement dit, que son invisibilité n'est pas neutre mais conditionnée par la fluidité de son fonctionnement. Les réponses confirment cette intuition : c'est massivement l'absence de l'objet, avant même sa panne ou sa dégradation, qui le révèle à celui qui l'utilise



Y a-t-il un objet du quotidien auquel vous êtes particulièrement attaché(e) ? Si oui, lequel et pourquoi ?

— Porte-clefs

— Mes stylos parce que cela me permet d'écrire de différentes couleurs

— Mon téléphone puisque je peux tout faire avec et surtout écouter de la musique

— Du savon en morceau

— Mon briquet — ça m'a rappelé que ça faisait longtemps que l'objet et moi nous collaborions et prise de conscience de sa solidité

— Tasse

— Boucles d'oreilles, car elles me rappellent des souvenirs et je trouve qu'elles font partie de moi

— Mon élastique de cheveux, car il m'est utile en toutes circonstances

— Le stylo parce que je peux dessiner, et faire plein de trucs magiques avec

— Cadre photo

— Un vêtement, un sac que j'ai depuis longtemps car il me rappelle des souvenirs

— Mon sèche-cheveux car j'aime l'utiliser

— Non (×4)

— Mon téléphone, c'est un repère, un accès à l'information et un appareil qui me permet de communiquer en toute circonstance

— Mon téléphone car il contient beaucoup de souvenirs qui comptent énormément pour moi

— Non je n'ai pas l'impression

— Mon câble de chargeur car il me permet de continuer à utiliser mon téléphone à des fins perso et pro

— Ma chaise gaming dû à son confort et au fait qu'elle fasse partie de mon espace

— Pour la réponse du dessus → quand j'en ai vraiment besoin

— Mon lit

— Ma tasse kenyane (recouverte de perles)

— Ma montre. Je la porte tous les jours. Même sans regarder forcément l'heure j'ai l'habitude de l'avoir au poignet.

— Mes crayons

— Ma bible

— Mon câble de chargeur, car j'en ai un seul qui fonctionne bien, donc je l'emmène partout

— Mon téléphone, c'est ma principale distraction

— Mes clés — elles portent des porte-clés qui ont du sens pour moi (offerts par de la famille, achetés en voyage...)

— Ma théière car c'est un cadeau, certains stylos que j'ai depuis petite

— Mon portefeuille, il tient tout de mon identité, c'est moi quoi !

— De manière générale je tiens à chaque objet car il a une histoire. Mon casque audio filaire que j'ai depuis 5 ans, rafistolé avec du scotch, du fil de fer...

— Mon stylo, parce que je l'ai depuis longtemps et que c'est ma maman qui me l'a offert

— Téléphones, ordis etc... car ça me divertit. Sinon hors affect, de bons ustensiles de cuisine

— Un stylo-plume, car je tends désormais à écrire presque exclusivement avec des Bic. Je trouve le stylo vraiment beau et raffiné

— Bic

— Mes bijoux

— Clés. Sans elles je n'ouvre et ne ferme pas les portes

— Mes clés puisqu'elles portent des porte-clés liés à des souvenirs

— Mon matériel de cuisine : couteau et poêle

— Ma gourde, parce que je l'ai depuis plusieurs années et qu'elle me suit partout

— Mon téléphone

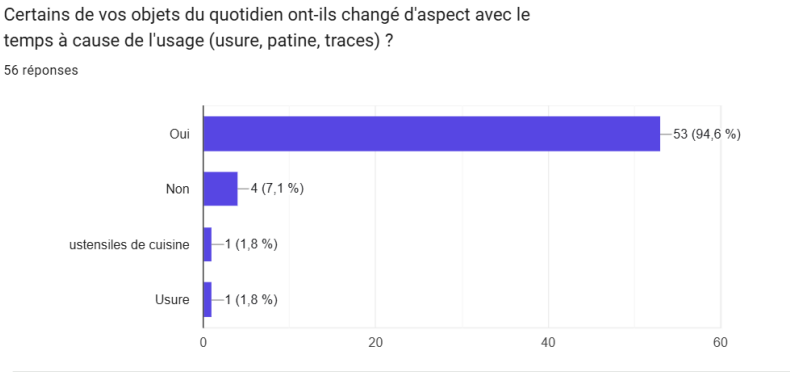
— Oui, des objets qui m'aident à m'organiser et/ou me sentir stable (mes clés, ma tasse de thé), des objets sentimentaux

— Élastique à cheveux, pratique, indispensable — quand je ne l'utilise pas il agrémente mon poignet

— Une tasse à café

Section 3 — L'objet qui change avec le temps

Cette section interrogeait la dimension temporelle de la relation usager-objet, et notamment la question de la sédimentation par l'usage. L'objectif était de savoir si la transformation physique d'un objet — son usure, sa patine, les traces qu'il accumule — pouvait produire un rapprochement affectif plutôt qu'un désir de remplacement. Les réponses révèlent une tension : si certains usagers décrivent un attachement qui se construit précisément à travers cette transformation, d'autres expriment au contraire le souhait de remplacer l'objet dès que son apparence se dégrade



Si oui, est-ce que cette transformation vous a rapproché(e) de cet objet ou au contraire vous a donné envie de le remplacer ?

— Ça m'a rapproché de l'objet et j'ai eu envie de porter plus d'intérêt au style de ma cuisine

— Cela m'a donné envie de le remplacer parce qu'il n'a plus l'air neuf

— Ça dépend de l'objet

— Je m'en suis rapproché car ça m'a rappelé que ça faisait longtemps que l'objet et moi nous collaborions et prise de conscience de sa solidité

— Elle m'a rapprochée

— Ça dépend : si l'objet devient inutilisable je jette, sinon j'essaie de réparer

— Les chaussures que j'aime : quand elles s'usent ça me fait mal de me séparer de celles-là

— Oui, ça m'a rapproché. J'aime cet objet tel quel

— Ni l'un ni l'autre, tant que l'objet est fonctionnel, même sale ou tâché je m'en fiche

— Pas spécialement — une fois que l'objet est obsolète on le remplace

— Remplacer (×5)

— Plutôt de le remplacer (×3)

— Rapprochée (×2)

— Aucun des deux / neutre (×3)

— Cela m'a donné envie d'en prendre soin davantage

— Pour les objets classiques plutôt ni chaud ni froid, mais si l'on considère les textiles, l'usure est souvent synonyme de dégradation

— Ça me rapproche complètement. Je donne énormément d'importance au vécu des choses. J'adapte et répare en fonction.

— Non, je garde tout ! Ça donne une histoire à l'objet c'est comme lui donner une âme

— Oui, un tabouret au bois altéré dont même une accroche au pied se désolidarise. Je ne veux ni le peindre, ni le remplacer.

— Mon stylo plume s'adapte petit à petit à ma façon d'écrire, la transformation m'en rapproche ; mon élastique à cheveux se détend, devient moins efficace, jusqu'à la cassure

— A moins que l'usage empêche la bonne utilisation, ça ne me dérange pas. Pour certains objets comme des livres, je le vois même comme encore plus sentimental

— Rapprochement

— Cela dépend si j'ai une émotion particulière rattachée à l'objet

— Dans le cas d'un livre, je dirais que ça rapproche

Section 4 — Détournement et créativité

Cette section explorait la capacité des usagers à braconner leurs objets, pour reprendre le terme de De Certeau — c'est-à-dire à les utiliser autrement que prévu, à leur inventer de nouveaux usages. L'objectif n'était pas de mesurer une créativité extraordinaire, mais de repérer ces micro-détournements du quotidien qui révèlent la disponibilité latente des objets les plus simples. Les exemples recueillis — le trombone utilisé comme repousse-cuticules, la brosse à dents recyclée pour nettoyer les joints, la cuillère comme décapsuleur — illustrent concrètement ce que ce mémoire nomme l'ingéniosité de l'objet ordinaire.

Est-ce qu'il vous est déjà arrivé d'utiliser un objet du quotidien autrement que prévu ? Si oui, donnez un exemple.

— Objets de cuisine comme objets de décor

— Bien évidemment, futur professeur des écoles c'est habituel. Utiliser du riz, du sucre, des clous pour faire des boîtes à son.

— J'utilise des pinces à linge pour fermer les pochettes de nourriture de mon chat

— Le dessous des tasses pour aiguiser les couteaux

— Pendant le Covid, les élastiques des masques me servaient pour attacher les cheveux, mes vêtements de jour devenaient des pyjamas, des mugs devenaient des pots à crayons

— Oui, brosse à dents en fin de vie pour nettoyer les joints de salle de bain

— Pour les révisions j'aime bouger d'endroit, donc la bibliothèque devient un repose-pied et un niveau bureau

— Création tableau

— Non (×9)

— Tasser des joints avec le bout d'un lacet

— Utiliser un couteau pour ouvrir des bocaux fermés

— Une cuillère en décapsuleur ; pinces à linge pour accrocher les draps à sécher sur les parois de la douche ; livres comme poids dans le sac

— Ma brosse à cheveux que j'ai utilisé sur mon copain

— Oui, stylos pour s'attacher les cheveux

— Des ustensiles de cuisine comme objets de décors

— Mon crayon en pince à cheveux

— J'utilise les trombones en tant que repousse-cuticules

— Un verre à shot pour remplacer un coquetier

— Oui, beaucoup d'objets qui vont normalement à la poubelle pour en faire des objets d'art

— Un crayon ou stylo utilisé en tant que règle pour tracer des lignes

— Oui, une brosse à dent (non utilisée) comme brosse à sourcils

— Clés pour découper des choses, épingle à nourrice comme aiguille, boite de médicament comme petite boite ou instrument de musique

— Un trombone pour ouvrir la carte SIM du téléphone

— Utiliser une clef comme objet tranchant pour ouvrir un contenant en plastique

— La boite de Pringles : au lieu de plonger ma main dans la boite j'utilise le couvercle comme une mini assiette

— Un couteau pour servir de tournevis

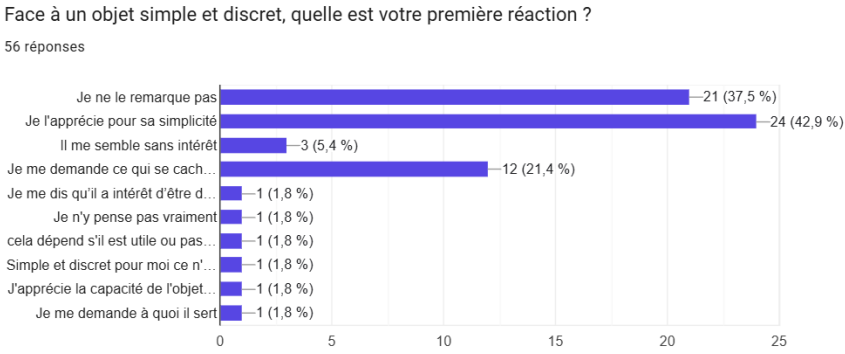
— Oui (sans précision) (×2)

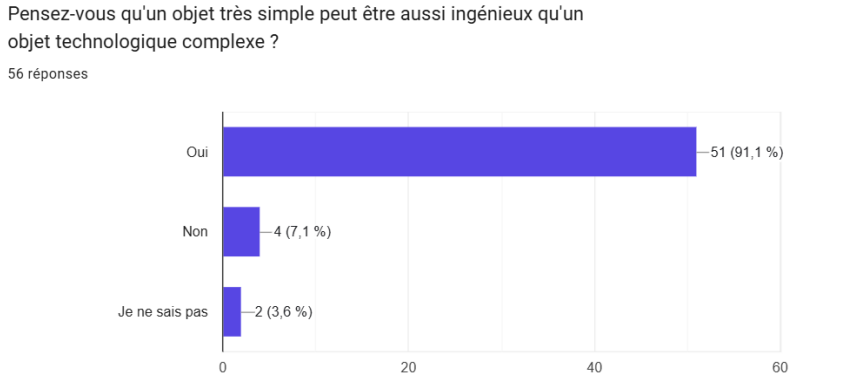
— Pour jouer

— Oui quand je suis vraiment concentrée

Section 5 — La simplicité et l'ingéniosité

Cette dernière section cherchait à tester directement la thèse centrale du mémoire auprès des usagers : un objet très simple peut-il être perçu comme ingénieux ? Face à un objet discret, la majorité des répondants déclarent l'apprécier pour sa simplicité plutôt que de le trouver sans intérêt — ce qui nuance le diagnostic d'une anesthésie totale et suggère que la discrétion peut être perçue positivement, même si elle ne génère pas nécessairement d'attention consciente. Les descriptions de l'objet idéal convergent quant à elles vers des qualificatifs — pratique, simple, discret, durable — qui résonnent directement avec les valeurs du design Super Normal.





En une phrase, comment décririez-vous l'objet du quotidien idéal ?

— Utile, stylé, différent, unique

— Aspirateur robot qui aspire et passe la serpillère

— Beau et pratique

— Qui m'aide dans mes tâches, aisément, sans m'encombrer, et facile d'entretien

— Simple d'usage, utile dans sa fonction, design

— L'objet du quotidien doit pouvoir exister ici et ailleurs, maintenant et plus tard

— Un objet qui dure dans le temps, qui serait agréable esthétiquement, pratique d'utilisation et confortable à utiliser ou manipuler

— Que je peux utiliser sans qu'il ne se casse

— Un objet qui est utile, transportable et plaisant esthétiquement

— Un objet qui s'intègre bien avec les autres objets du quotidien, simple d'utilisation, durable, facile à réparer, un objet auquel on a de l'affect

— Pratique (×4)

— Simple facile à utiliser et à ranger

— Pratique et simple à utiliser

— Il doit être utile, pratique et facilement utilisable

— Répond exactement à sa fonction, qu'il en devient indispensable, un seul suffit

— Efficace et pratique dans la tâche qu'il doit accomplir

— Robuste et durable (métal, bois, toile, etc.), qui se rend indispensable au lieu de se prétendre essentiel

— Un objet pratique et polyvalent qui facilite le quotidien

— Aucune idée

— Un objet utile qui simplifie ma vie

— Pratique beau surprenant de simplicité et d'efficacité

— Il ne prend pas trop de place et il est facile d'utilisation

— Simple et sécurisée

— Mon crayon parce que dessiner c'est génial, écrire c'est purgatoire, on en a toujours besoin et on peut l'utiliser pour s'attacher les cheveux

— Pratique et simple

— Silencieux, fonctionnel, transportable facilement

— Simple, beau, fidèle, robuste

— Quelque chose de solide, discret, qui peut faire l'objet d'un décor en plus pourquoi pas

— Quelque chose qui nous représente en partie dès que les autres voient cet objet ils savent qu'il nous appartient

— Pratique et simple, c'est un plus s'il a une particularité qui le rend beau (des post-it roses par ex)

— Utile et versatile

— Qui fait son rôle parfaitement, est accessible et simple à utiliser

— Un objet avec multiples utilités, facilement transportable sur soi et écologiquement vertueux dans tout son cycle de vie

— Un objet simple, petit avec facilité d'usage et beau visuellement

— Polyvalent et joli

— Je dirais qui remplit plusieurs fonctions à la fois et sans prendre de place

— Pratique, classe, discret et très utile

— Un objet qui ne s'abîme et ne s'use jamais

— Je ne sais pas

— Un objet idéal du quotidien est compact, transportable, discret, robuste, on le garde constamment comme une prolongation de soi

— Pertinent, sobre, connu, conscient, et attaché

— Il faut qu'il soit utile et efficace

— Rapide et efficace

— Multitâche

— Celui qu'on peut emporter partout dans son sac à main

— On pourrait l'emporter partout dans son sac à main

— Fonctionnel, peu cher, facile à utiliser, pas trop encombrant

— Qu'il puisse répondre à des besoins comme, couper, écrire, se déplacer, s'alimenter

— Esthétique, et pratique

— Polyvalent

— Un objet qui peut avoir plusieurs utilités et pas centré seulement sur un usage précis

Expérimenter par les sens

Les enregistrements sonores présentés ci-après ont été réalisés dans le cadre de la préparation du projet de diplôme qui accompagne ce mémoire. Chaque objet super normal a été enregistré dans son usage ordinaire — l'élastique qui claque, l'éponge qui frotte, la pince à linge dont le ressort résiste avant de céder. Ces captations sonores, accessibles via les QR codes ci-dessous, constituent une invitation à écouter ce que l'usage quotidien n'entend plus.

ANNEXE 4



Son de la brosse à dents



Son de la craie



Son de la pince à linge



Son de l'effacement du tableau blanc



Son de la paille



Son de l'effacement de la craie



Son de la fermeture eclair



Son de l'élastique



Son des clefs



Son de l'utilisation de l'eponge



Son du frottement de la gomme



Son du scotch

Un interrupteur, une fermeture éclair, un trombone : nous les utilisons chaque jour sans y penser. Les objets super normaux disparaissent de notre attention à mesure qu'ils fonctionnent bien. Ainsi ce mémoire s'intéresse à ce retrait, non comme un manque, mais comme une forme d'expérience sensorielle à part entière.

S'appuyant sur la phénoménologie de Merleau-Ponty, sur les pratiques ordinaires de De Certeau et sur la pensée du super normal de Fukasawa et Morrison, ce mémoire suit trois mouvements : l'objet effacé, détourné, puis incorporé. Une enquête auprès de 56 usagers et un entretien avec un designer nourrissent la réflexion, que le projet Voyage en terrain ordinaire met ensuite en application par le design.

Que révèlent ces objets lorsqu'on se laisse surprendre par eux, plutôt que de les réduire à leur usage ?