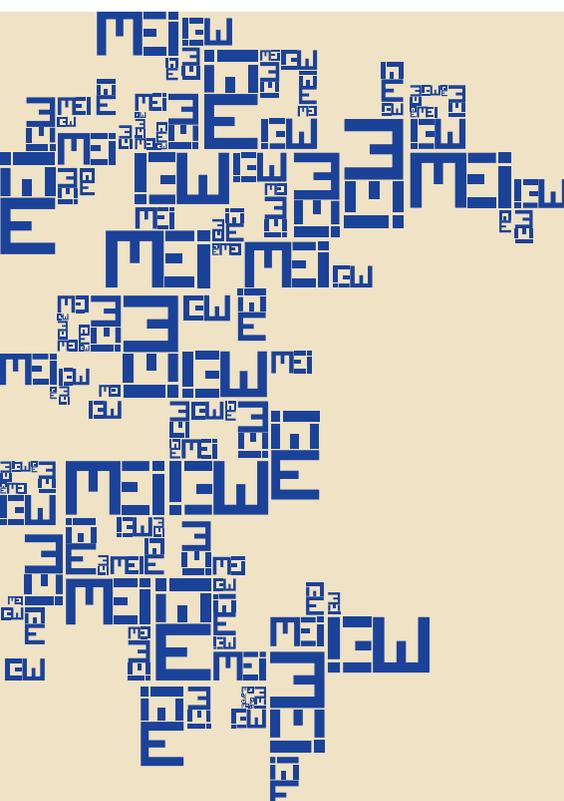


OBJETS & COMMUNICATION

Sous la direction de Bernard Darras
& de Sarah Belkhamsa

5.5 Designers



Nathalie **Audigier**
Sarah **Belkhamsa**
Anne **Beyaert-Geslin**
Bernhard **Bürdek**
Jacob **Buur**
Bernard **Darras**
Michela **Deni**
Jean-Philippe **Dupuy**
Jean **Fisette**
Jacques **Fontanille**
Christophe **Genin**
Xotchitl **Arias Gonzales**
Jérôme **Guibourgé**
Jan **Hadlaw**
Trine **Heinemann**
Jung-A **Hue**
Jung-Hae **Kim**
Betti **Marenko**
Gavin **Melles**
Johann **van der Merwe**
Robb **Mitchell**
Marc **Monjou**
Nanta **Novello Paglianti**
Andrzej **Piotrowski**
Giampaolo **Proni**
Keith **Russell**
David **Tucker**
Susann **Vihma**
Alessandro **Zinna**



Sous la direction de
Bernard Darras & Sarah Belkhamza

OBJETS & COMMUNICATION

MEI N°30-31

L'Harmattan

MEI « Médiation & information ». Revue internationale de communication

UNE REVUE-LIVRE. — Créée en 1993 par Bernard Darras (Université de Paris 1) et Marie Thonon (Université de Paris VIII), MEI « Médiation Et Information » est une revue thématique biannuelle présentée sous forme d'ouvrage de référence. La responsabilité éditoriale et scientifique de chaque numéro thématique est confiée à une Direction invitée, qui coordonne les travaux d'une dizaine de chercheurs. Son travail est soutenu par le Comité de rédaction et le Comité de lecture. Une contribution annuelle du Centre National du Livre (CNL) permet un fonctionnement souple et indépendant.

UNE REVUE-LIVRE DE RÉFÉRENCE. — MEI est l'une des revues de référence spécialisées en Sciences de l'information et de la communication, reconnue comme "qualifiante" par l'Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (aéres). Elle est de plus certifiée par le Conseil national des universités (CNU). Le dispositif d'évaluation en double aveugle garantit le niveau scientifique des contributions.

UNE REVUE-LIVRE INTERNATIONALE. — MEI « Médiation et information » est une publication internationale destinée à promouvoir et diffuser la recherche en médiation, communication et sciences de l'information. Onze universités françaises, belges, suisses ou canadiennes sont représentées dans le Comité de rédaction et le Comité scientifique.

UN DISPOSITIF ÉDITORIAL THÉMATIQUE. — Autour d'un thème ou d'une problématique, chaque numéro de MEI « Médiation et information » est composé de trois parties. La première est consacrée à un entretien avec les acteurs du domaine abordé. La seconde est composée d'une dizaine d'articles de recherche. La troisième présente la synthèse des travaux de jeunes chercheurs.



Monnaie Kushana, représentation de Miïro

Source : Hinnels, J., 1973. *Persian Mythology*. Londres : Hamlyn Publishing Group Ltd.

Médiation et information, tel est le titre de notre publication. Un titre dont l'abréviation MEI correspond aux trois lettres de l'une des plus riches racines des langues indo-européennes. Une racine si riche qu'elle ne pouvait être que divine. C'est ainsi que le dieu védique Mitra en fut le premier dépositaire. Meitra témoigne de l'alliance conclue entre les hommes et les dieux. Son nom évoque l'alliance fondée sur un contrat. Il est l'ami des hommes et de façon plus générale de toute la création. Dans l'ordre cosmique, il préside au jour en gardant la lumière. Il devient Mithra le garant, divin et solaire pour les Perses et il engendre le mithraïsme dans le monde grec et romain.

Retenir un tel titre pour une revue de communication et de médiation était inévitable. Dans l'univers du verbe, le riche espace sémantique de mei est abondamment exploité par de nombreuses langues fondatrices. En védique, **mitra** signifie "ami ou contrat". En grec, **ameibein** signifie "échanger", ce qui donne naissance à **amoibaïos** "qui change et se répond". En latin, quatre grandes familles seront déclinées : **mutare** "muter, changer, mutuel...", **munus** "qui appartient à plusieurs personnes", mais aussi "cadeau" et "communiquer", **meare** "passer, circuler, permission, perméable, traverser..." et enfin **migrare** "changer de place".

© 2009, auteurs & Éditions de l'Harmattan.

7, rue de l'École-polytechnique. 75005 Paris.

Site Web : <http://www.librairieharmattan.com>

Courriel : diffusion.harmattan@wanadoo.fr et harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-11707-5 EAN : 9782296117075

Direction de publication

Bernard Darras

Édition & révision

Pascal Froissart

Rédaction en chef

Marie Thonon

Secrétariat

Gisèle Boulzaguet

Comité scientifique

Jean Fisette (UQAM, Québec)
 Pierre Fresnault-Deruelle (Paris I)
 Geneviève Jacquinot (Paris VIII)
 Marc Jimenez (Paris I)
 Gérard Loiseau (CNRS, Toulouse)
 Armand Mattelart (Paris VIII)
 J.-P. Meunier (Louvain-la-Neuve)
 Bernard Miège (Grenoble)
 Jean Mouchon (Paris X)
 Daniel Peraya (Genève)

Comité de rédaction

Dominique Chateau (Paris I)
 Bernard Darras (Paris I)
 Pascal Froissart (Paris VIII)
 Gérard Leblanc (École nationale supérieure « Louis-Lumière »)
 Pierre Moeglin (Paris XIII)
 Alain Mons (Bordeaux III)
 Jean Mottet (Paris I)
 Marie Thonon (Paris VIII)
 Patricio Tupper (Paris VIII)
 Guy Lochard (Paris III)

Comité de lecture

Jan Baetens, Katholieke Universiteit Leuven
 Brigitte Borja de Mozotta, Université Paris X
 Karen Brunel-Lafargue, Université Paris I
 Dominique Chateau, Université Paris I
 Nicole Everaert-Desmedt, Faculté Universitaire Saint Louis, Bruxelles
 Silvia Filippini-Fantoni, Université Paris I
 Alain Findeli, Université de Nîmes
 Pierre Fresnault-Deruelle, Université Paris I
 Pascal Froissart, Université Paris VIII
 Jean-Pierre Meunier, Université de Louvain-la-Neuve
 Marie Thonon, Université Paris VIII
 Philippe Verhaegen, Université de Louvain-la-Neuve

Correspondants

Robert Boure (Toulouse III)
 Alain Payeur (Université du Littoral)
 Serge Proulx (UQAM, Québec)
 Marie-Claude Vettraino-Soulard (Paris VII)

*Les articles n'engagent que leurs auteurs ; tous droits réservés.
 Les auteurs des articles sont seuls responsables de tous les droits relatifs
 aux images qu'ils présentent.
 Toute reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement
 de son auteur ou de ses ayants droits, est illicite.*

Éditions Op. Cit. — Revue MEI « Médiation et information »

6, rue des Rosiers. 75004 Paris (France)

Tél. & fax : +33 (0) 1 49 40 66 57

Courriel : revue-mei@laposte.net



Revue publiée avec le concours du Centre national du livre

*Nous remercions tout particulièrement
Rodrigo Angulo, Danay Catalan Alfaro, Fabien Gavinet et Benjamin Leleu
qui ont assuré le design et la mise en page de ce numéro de MEI.*

Éditorial

Les objets communiquent-ils ?

par Bernard Darras & Sarah Belkhamza -----7

Entretien

Design et communication.

Questions de Bernard Darras & Sarah Belkhamza à 5,5 -----9

Dossier

Objects : In between language and meaning

Bernhard E. Bürdek -----41

Les objets communicants : des corps, entre texte et pratiques

Jacques Fontanille & Xochitl Arias Gonzalez -----53

À quel point en sommes-nous avec la sémiotique de l'objet ?

Alessandro Zinna -----69

L'intervention sémiotique dans le projet : du concept à l'objet

Michela Deni -----87

Formes de table, formes de vie. Réflexions sémiotiques pour vivre ensemble

Anne Beyaert-Geslin -----99

Objet et préfiguration. L'exemple du menu de restaurant

Jean-Philippe Dupuy -----111

Le label AB (agriculture biologique) : interactions sémiotiques entre l'individu et l'environnement

Nanta Novello Paglianti -----123

Sémiotique et design produit : un objet commun ?

Marc Monjou -----133

L'objet et le cycle des habitudes et des changements d'habitudes. Approche sémiotique

Sarah Belkhamza & Bernard Darras -----147

Modélisation dynamique de la communication de l'objet. Approche systémique et sémiotique

Bernard Darras & Sarah Belkhamza -----161

The function of nonfunctional objects. Semiotics of functionalism

Giampaolo Proni -----185

On design semiotics

Susann Vihma -----197

Les signes pour se guider dans l'univers. La boussole, l'astrolabe, l'arbalète, le loch ... et le GPS.

Jean Fisette -----209

Who is in the driver's seat ? The car/driver interface

David L. Tucker -----225

Object-relics and their effects : for a neo-animist paradigm

Betti Marenko -----239

<i>Architecture and the shaping of thought</i> Andrzej Piotrowski	255
<i>Le circuit de la culture et le designer : nouvel intermédiaire culturel ou technicien ?</i> Gavin Melles	269
<i>The secret lives of ANTs</i> Johann van der Merwe	279
<i>Co-constructing meaning with materials in innovation workshops</i> Trine Heinemann, Robb Mitchell & Jacob Buur	289
<i>Objets, culture, valeurs et marque</i> Jérôme Guibourgé	305
<i>La patrimonialisation comme arme concurrentielle</i> Nathalie Audigier	315
<i>The design contest : the function, form, and meaning of the Bell telephone, 1920-1939</i> Jan Hadlaw	329
<i>Le gaucher contrariant : critique de l'objet polarisé</i> Christophe Genin	341
<i>L'objet symbolique sacré du bouddhisme et son double mode de communication dimensionnelle : la pagode et le mandala</i> Jung-Hae Kim	353
<i>On the shine of things and the uses of Gleaming</i> Keith Russell.....	363
<i>La table qui désire la communication. Ponge and the object</i> Jung-A Hue	373
<i>Conditions de publication</i>	385
<i>Numéros déjà parus</i>	386
<i>Bulletins d'abonnement</i>	392

Sémiotique et design produit : un objet commun ?

Marc MONJOU¹

Dans cet article où la sémiotique des objets est critiquée, nous voulons montrer que contre les apparences et paradoxalement, les développements récents de la sémiotique des objets échouent à satisfaire pleinement les besoins exprimés dans le champ même des études en design-produit touchant la gestion du sens. Nous tâchons de comprendre les raisons de cette incompatibilité de fait qui, selon nous, tient pour l'essentiel à une divergence d'intérêts disciplinaires, la sémiotique ayant d'abord – et pour son propre compte – perçu le design comme un simple répertoire d'objets sémiotiques, alors que les préoccupations qui animent designers et chercheurs en design se portent plutôt sur les problèmes posés par le projet en design. Sans vouloir trancher définitivement les questions de fondation épistémologique du design comme discipline ou interdiscipline (fondation à laquelle la sémiotique ne peut que contribuer, partiellement), nous proposons ici de commencer à poser les conditions d'un vrai dialogue [inter]disciplinaire entre sémiotique et design, plaidant pour une valorisation de la sémiotique générale (d'inspiration générative) au service du projet en design.

MOTS-CLÉS : DESIGN , OBJET , SÉMIOTIQUE , INTERDISCIPLINARITÉ , PROJET , GÉNÉRATIVITÉ , PERTINENCE , INTERPRÉTATION , ÉPISTÉMOLOGIE

In this article where the semiotics of objects is criticized, we intend to show that contrary to the appearances and paradoxically, the recent developments in the semiotics of objects fail to fully satisfy the needs expressed in the field of study in design-related products regarding the management of meaning. We will try to understand the reasons for this mismatch, which, we believe, is essentially a divergence of disciplinary interests; semiotics having first–and for its own sake–viewed design as a mere collection of semiotic objects, while the concerns that drive designers and design researchers focus on the issues raised by the design project. Without deciding definitively on the epistemological foundation of design as a discipline or interdiscipline (a foundation on which semiotics can only contribute, partially), we propose here to start preparing the conditions for a true [inter]disciplinary dialogue between semiotics and design, calling for a valorisation of general semiotics [generative] serving the design project.

KEYWORDS : DESIGN, OBJECT, SEMIOTICS, INTERDISCIPLINARITY, PROJECT, GENERATIVITY, RELEVANCE, INTERPRETATION, EPISTEMOLOGY

1. Marc MONJOU , membre du Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS, Limoges), est actuellement A.T.E.R. en Arts appliqués à l'Université Montaigne Bordeaux 3, où il enseigne l'esthétique, l'histoire des arts appliqués et la théorie du projet en design. Ses activités de recherche concernent la sémiotique des objets, le design, la philosophie de la technique et l'esthétique industrielle. Il soutiendra en 2010 une thèse de doctorat, dirigée par J.-F. Bordron (CeReS, Limoges).

Dans le giron sémiotique, les accointances du design et de la sémiotique sont aujourd'hui très largement admises : presque tout le monde reconnaît que le design définit des objets de sens, des objets signifiants. L'émergence d'une nouvelle spécialisation du savoir (-faire) sémiotique – la *sémiotique des objets* – témoigne très notablement de l'*annexion* par la sémiotique de ce n-ième territoire du sens : le design et ses objets². Nous proposons d'adopter pour l'occasion les positions de l'*annexé* (le design en l'occurrence), comme pour évaluer de l'extérieur la sémiotique des objets. Là, un double constat s'impose : i) que si l'intérêt de la sémiotique pour le design est attesté (tenons le pour tel), la réciproque est moins vraie³ ; ii) que la tendance majoritaire chez les acteurs de la recherche en design à résister à l'*annexion* semble s'expliquer par des raisons liées au statut disciplinaire ambigu du design et à son évolution.

Depuis une vingtaine d'années, les théoriciens du design s'efforcent de conférer au design un statut épistémologique capable de l'émanciper comme discipline *souveraine* ; peu ou prou, cet effort vise à la constitution d'une « science du design », même s'il ne s'agit évidemment pas de réduire le design à un simple corpus de *savoirs*⁴. Les propositions de N. Cross (rédacteur en chef de la revue internationale *Design Studies*) sont particulièrement éclairantes sur les paradoxes de cette disciplinarisation :

« This is the challenge for design research : to construct a way of conversing about design that is at the same time both interdisciplinary and disciplined. It is the paradoxical task of creating an interdisciplinary discipline. This discipline seeks to develop domain independent approaches to theory and research in design. The underlying axiom of this discipline is that there are forms of knowledge and ways of knowing that are special to the awareness and ability of a designer [...], the 'designerly' ways of knowing, thinking and acting. » (Cross 2006, chapitre 7 : « Design as a discipline »), nous soulignons.

Se constituer en « discipline interdisciplinaire », tel est donc le projet du design et c'est là toute la difficulté. Hypothèse peut-être la plus vraisemblable, la plus séduisante aussi du point de vue des intérêts de la sémiotique (et des autres disciplines intéressées au design), on pourrait considérer le design comme une

2. Nous nous permettons de renvoyer ici aux entrées de la bibliographie concernant cette question. Voir notamment Zinna, Deni, Fontanille, Bordron, Marrone, etc..

3. En France et dans les pays francophones en général (contrairement à l'Italie et aux pays d'Europe du Nord), la sémiotique ne fait que très rarement partie du « background » méthodologique du designer et globalement, la discipline est mal représentée dans les écoles de design.

4. Sur l'histoire des modèles théoriques proposés en design (arts appliqués / sciences appliquées / cadre interprétatif, etc), cf. Findeli 2003 et Cross 2006, chapitres 1 et 7. Pour les questions liées à l'institutionnalisation du design, nous renvoyons à Findeli 2004, Bassereau 2007, Assouly 2006.

*synergie interdisciplinaire*⁵, synergie qui tendrait à gagner son autonomie disciplinaire et académique (sur le modèle par exemple des Sciences politiques). À condition bien sûr (question elle-même éminemment problématique), qu'existe un objet épistémique capable de mobiliser la synergie, et reconnu tel. Quoi qu'il en soit de cet objet lui-même, il apparaît néanmoins que la spécificité constitutive du champ (la façon de connaître, de penser et d'agir en design – « the designerly way of knowing, thinking and acting » comme dit Cross), empêche de considérer le design comme un simple « domicile objet » susceptible d'être annexé par n'importe quel domaine :

« We must avoid swamping design research with different cultures imported either from the sciences or the arts. This does not mean that we completely ignore these other cultures. On the contrary, they have much stronger histories of enquiry, scholarship and research than we have in design. We need to draw upon, and feed back into, those histories and traditions where appropriate, whilst building *our own intellectual culture*, acceptable and defensible in the world *on its own terms*. » (Cross, 2006, chapitre 7 : « Design as a discipline »).

Pour les promoteurs du design comme discipline, le design ne doit pas être pensé sur le modèle de la forme vide qui attendrait de recevoir sa constitution de l'extérieur, « par envahissement » ; selon Cross, parce qu'il présente une spécificité irréductible, le design doit développer ses propres concepts et ses propres méthodes. De là l'ambiguïté du design comme configuration interdisciplinaire, que les réticences de Cross expriment clairement, refusant toute « annexion » ou « ingérence » par quelque autorité extérieure, déclarée incompétente et non pertinente en matière de design. Même, il semble que sous la plume de Cross, le design cesse d'être envisagé comme une « discipline interdisciplinaire » pour devenir une *discipline* pure et simple⁶.

« Another danger in this new field of design research is that researchers from other, non-design, disciplines will import methods and approaches that are inappropriate to developing the understanding of design. Researchers from psychology or computer science, for example, have tended to assume that there is 'nothing

5. Pour la définition des types d'interdisciplinarité, nous renvoyons à la synthèse de Badir (2004) où, sur la base de la littérature concernant la question de l'interdisciplinarité (notamment J.-P. Resweber (1981) : *La Méthode interdisciplinaire*, Paris : P.U.F.), l'auteur examine tour à tour trois types interdisciplinaires : 1) l'interdisciplinarité par rayonnement ; 2) la synergie interdisciplinaire autour d'un objet ; 3) la modélisation interdisciplinaire. Voir aussi sur ce point les remarques de Miège 1995 (p.97 et suiv.).

6. Certaines déclarations de Cross confirment ce point : « We want to develop a robust, independent discipline of design, (rather than let design be subsumed within paradigms of science or the arts) » (Cross 2006, chap. 7)

special' about design as an activity for investigation, that it is just another form of 'problem solving'. [...] Better progress seems to be made by designer-researchers, and for this reason the recent growth of doctoral programmes, and conferences and workshops featuring a new generation of designer-researchers, are proving extremely useful in developing the methodology of design research. As the number of emerging designer-researchers grows, so we can expect that there will be a corresponding growth in and of design as a discipline ». (Cross, 2006, chapitre 7)

Dans un autre registre, mais toujours en vue de d'élucider le statut du design comme configuration (inter)disciplinaire, A. Findeli a cherché à interroger les fondements théoriques susceptibles de constituer le socle épistémologique de la « science du design ». Par *théorie* en design précise-t-il, il faut entendre le corps de concepts capables d'éclairer la pratique professionnelle et pédagogique. Or comme le pointe Findeli, ces concepts qui sont *de facto* consignés dans les quelques manuels en vigueur n'ont jamais fait l'objet d'aucun consensus ni débat *exprès*, comme ce peut être le cas dans les disciplines scientifiques « standard » (dans les sciences de la nature, ou même en SHS). Précisément explique Findeli, ce corps de concepts « relève davantage d'un *cadre* que d'un *noyau* (*core*), autrement dit d'un *paysage théorique* comprenant des éléments de diverses disciplines scientifiques existantes (histoire, sémiologie, psychologie, anthropologie, informatique, etc.) » (Findeli 2006 : 79, note 1). Findeli a dégagé ce qu'on pourrait appeler les « styles théoriques » (ou manières d'intégrer les éléments théoriques à la pratique du projet en design) ; l'un de ces styles, fortement critiqué par l'auteur mais qui concerne en plein la question des rapports entre design et sémiotique, consiste à faire de la théorie un « cadre interprétatif » où il s'agit de « produire du discours en toute circonstance » (Findeli, 2006 : 84). À l'origine de ce modèle : la tradition savante des « sciences de l'art », laquelle a d'abord constitué le « noyau théorique » en design, noyau qui s'est peu à peu étendu à d'autres disciplines : philosophie, anthropologie, sociologie et... sémiologie, ce qui permet de comprendre – selon Findeli toujours – pourquoi les Panofsky, Heidegger, Foucault, Baudrillard et... Barthes devinrent (entre autres) les références autorisées dans le champ.

« Le modèle interprétatif et essentiellement contextualiste est très prisé aujourd'hui par les promoteurs d'une conception culturaliste du design, que ce soit dans la version anglo-saxonne des « *design studies* » ou dans celle de la tendance européenne plus intellectualiste de la théorie du design à l'italienne. [...] L'objectif épistémologique, rarement annoncé en tant que tel, est de fournir un contexte (historique mais aussi critique) permettant d'interpréter la pratique professionnelle, plus précisément encore les objets qui en résultent. Il s'agit d'interpréter, c'est-à-dire de donner un sens à ces objets culturels, ce que leur valeur technique et fonctionnelle (par laquelle ils se différen-

cient des objets artistiques) est incapable, d'après les tenants de ce modèle [...], de réaliser à elle-seule.» (Findeli 2006 :84-85)

Au sein de ce cadre interprétatif (occurrence du type *synergie interdisciplinaire autour d'un objet*), le design serait défini comme un corps pluridisciplinaire rassemblant deux grands types d'activité : poïétique ou productive d'un côté (la conception), descriptive ou interprétative de l'autre (le commentaire ou la description). Et d'après Findeli, c'est tout naturellement que les « sémiologies » (retenons la dénomination la plus oecuménique⁷) s'inscriraient de plein droit dans cette généreuse et très commode tradition culturaliste – à vocation herméneutique, conception assez proche – concédons-le – de certains postulats en vigueur même en sémiotique, où le seul fait d'être un objet culturel suffit à le promouvoir au rang d'« objet de sens » (cf. Rastier 2001, Zinna & Fontanille 2005). Pourtant, comme le montre Findeli, ce type de configuration interdisciplinaire présente bien des problèmes, celui notamment de la pertinence disciplinaire, c'est-à-dire des limites assignables à l'interdiscipline et des niveaux de complexité dépendants de ces limites : où commence et surtout où s'arrête le design ?

« Comment déterminer ce qui est pertinent et ce qui ne l'est plus lorsqu'il s'agit de comprendre notre cadre de vie quotidien [...] ? Rien de ce qui concerne l'être humain et la façon dont il habite le monde ne saurait être, *a priori* du moins, étranger au design. C'est bien pourquoi l'interprétation des produits du design est un puits sans fond. » (Findeli 2006 : 86)

Conçu comme une synergie d'interprétations (souvent hétérogènes et incompatibles), le design court en effet le risque de se dissoudre dans les sciences de l'homme et de la culture, chacune de ces sciences étant à même de proposer un point de vue *a priori* pertinent (il l'est en droit du point de vue des intérêts scientifiques de chacune d'entre elles). Paradoxalement, l'interdiscipline qui vise en principe une meilleure intelligibilité de l'objet aboutit alors à une complexité telle qu'elle le rend insaisissable. Et d'après Findeli, l'enseignement du design donne une bonne illustration des échecs de l'interdiscipline conçue (en toute bonne foi) comme « synergie herméneutique » :

« L'intention est louable d'inviter des spécialistes de disciplines diverses à dispenser leur connaissances aux futurs designers, donc de multiplier les cours de psychologie, de sémiologie, d'esthétique, etc., à condition que les étudiants puissent saisir la *pertinence* de ces apports, non pas (ou seulement) pour leur

7. Même si le vocable de « sémiotique » tend à s'imposer, certains auteurs francophones, notamment dans le champ du design (dont Findeli), continuent d'employer le terme « sémiologie ».

culture intellectuelle ou leurs connaissances scientifiques, mais en premier lieu *pour leur pratique du design*. La question principale que doivent se poser les représentants des disciplines scientifiques, littéraires et artistiques lorsqu'ils s'adressent aux designers n'est donc pas : que vais-je leur apprendre ? comme s'il s'agissait de former de futurs historiens, sociologues ou ethnologues, mais plutôt : *en quoi mes connaissances pourraient-elles éclairer et féconder leur pratique ?* (Findeli 2006, 86, nous soulignons).

Parce qu'il se réduit à une multiplication d'esquisses interprétatives, le modèle de la « synergie herméneutique » échouerait à servir le projet scientifique du design (ses fins). Tout le monde sait que les diverses disciplines *en synergie* procèdent de fait à des coups de force théoriques qui consistent à imposer au sein du design (avec plus ou moins de succès) des problématiques, concepts et méthodes forgés dans des domaines qui lui sont périphériques (ou étrangers). C'est donc bien *l'hétérogénéité des discours* qui fait problème. Ainsi, du point de vue des praticiens du design, il apparaît que le paradigme interdisciplinaire de la synergie (sur le mode de la « fédération des herméneutiques » dans laquelle les sémiotiques – soyons large encore une fois – prennent spontanément une place importante) n'est satisfaisant ni pour caractériser le statut épistémologique du design, ni pour envisager le lien entre le design et les autres disciplines dont, de son propre aveu, il a toutefois bien besoin.

À partir des critiques générales formulées par Findeli, recentrons maintenant le propos sur la place dévolue à la sémiotique en particulier ; nous voudrions montrer que les limites assignées par Findeli au modèle interdisciplinaire de la synergie (inflation herméneutique, non pertinence interdisciplinaire, mauvaise définition du projet scientifique, etc.) n'atteignent que partiellement la sémiotique et que, en dépit des impasses dans lesquelles une version sans doute trop restreinte de la *sémiotique des objets* a pu s'engager concernant le design, la sémiotique générale (d'inspiration générative) présente des atouts compatibles avec les exigences formulées par la communauté des chercheurs en design.

L'inflation herméneutique dont a pu pâtir le design (problème sémiotique qui nous servira ici de conducteur) s'explique d'abord par des raisons culturelles profondes (au sens institutionnel du terme). Depuis la seconde moitié du XIXe siècle en effet, on assiste à une entreprise de promotion culturelle des produits industriels (et de leurs « auteurs »), promotion qui s'est heurtée – comme on sait à de nombreuses résistances institutionnelles que justifiait la sacro-sainte opposition de l'Art et de la technique (voir à ce propos les recherches de P. Francastel). Peu à peu, grâce aux efforts déployés d'abord en anthropologie culturelle (technologie

culturelle, histoire culturelle, ethnologie, sociologie et tardivement...sémiologie, etc.) ou en philosophie (chez Simondon par exemple), l'idée a progressé selon laquelle les « objets industriels » (pour aller vite) devaient désormais être versés au registre général des « objets culturels », au même titre que les œuvres classiques de l'art ou de la littérature. Le corollaire sémiotique de ce processus peut se résumer ainsi : à titre d'objets culturels, ces productions sont nécessairement « pleines de sens »... ou capables de le recevoir⁸. (Nous reviendrons tout à l'heure sur le problème du sens comme *donation*).

Dans chacune des disciplines intéressées, les recherches se sont multipliées profitant de l'apport de « sang neuf » qui impliquait de nouvelles problématiques, de nouveaux enjeux méthodologiques (parfois même épistémologiques), de nouvelles perspectives, bref une promesse de recherche et de développement scientifiques à tenir. Ces développements ont rarement requis l'avis des acteurs mêmes du design, même si parmi ceux-ci, certains ont pris une part active au processus de conversion culturelle (en se faisant historiens par exemple), acteurs qui ont fini par découvrir *a posteriori* – presque malgré eux – les effets (quasi magiques) de la conversion : l'existence d'un corpus de références d' « origine culturelle contrôlée », qu'on n'a pas tardé à intituler « théorie » (vs pratique). Aujourd'hui, le processus engagé autrefois continue, chacune des sciences concernées (pour ses intérêts propres, parfois difficiles à partager...) poursuivant et renforçant la recherche, sur des bases désormais (plus ou moins) assurées.

En sémiotique, même si les prémices d'une sémiologie des objets du quotidien avaient apparu chez Barthes dans les années 50 et 60⁹, la discipline n'a pour sa part contribué qu'assez tardivement au processus. Certes, c'est à bon droit qu'on peut aujourd'hui considérer les objets du design comme des discours, avec toutes les déterminations discursives qu'implique ce nouveau genre, mais il a longtemps demeuré aux frontières de la sémiotique. La résistance des sceptiques s'explique sûrement par le fait que les « sémioticiens de terre ferme¹⁰ » sont très longtemps restés attachés aux origines linguistiques de leur discipline (« hors du texte, point de salut » aimait à répéter Greimas) ; ainsi, c'est surtout depuis les années 90 qu'un nouveau domaine d'études (la « sémiotique des objets », voir Zinna, Deni, Marrone, Fontanille, Bordron, etc.), a fini par figurer en bonne place aux côtés des autres centres d'intérêt sémiotique (comme le textuel ou le visuel)¹¹. Toutefois, du fait de l'extrême polyvalence du concept d'objet, il est difficile d'iden-

8. Aujourd'hui encore cependant, la place du design dans le paysage culturel est loin d'être évidente. Sur cette question, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à Monjou (2006).

9. Cf *Mythologies* (1957), « *Sémantique de l'objet* » (1964), *Le système de la mode* (1967).

10. L'expression est de Jacques Fontanille (2004).

11. Nous renvoyons le lecteur intéressé à l'histoire de la sémiotique des objets aux recherches de M. Deni (1999a) ainsi qu'à la thèse de doctorat de X. Arias (2008).

tifier une sémiotique des objets homogène. En sémiotique, l'« objet » est tantôt défini comme : la position que vise le sujet de la perception (version phénoménologique) ; le moteur de la transformation du discours (version narrative ou actantielle) ; le *ce* sur quoi porte la description sémiotique (version méthodologique) ; un type de figures ou icônes (version « spatialisée » si l'on peut dire) ; enfin (version peircienne) comme l'un des termes de la relation triadique, avec le représentamen et l'interprétant. On est donc fondé à mettre en doute l'existence d'une sémiotique des objets unifiée. Quoi de commun entre d'un côté, les recherches d'un J.-F. Bordron (pourtant tenu pour l'un des auteurs majeurs en sémiotique des objets), dont le projet – qu'on peut situer aux frontières du sémiotique et du phénoménologique – vise à étudier les préconditions sémiotiques et discursives de la perception sensible des objets (quels qu'ils puissent être), et de l'autre côté, les travaux de M. Deni (eux aussi fondateurs d'une certaine sémiotique des objets) sur la dimension factitive des brosses à dents ou du design des trains ?

Certes – et c'est en un sens ce que nous finirons par soutenir – on peut dire que chacune des coordonnées du concept d'objet peut, de près ou de loin, intéresser le design. Néanmoins, *de facto*, il faut reconnaître qu'en sémiotique (structurale ou « néo-structurale », comme en sémiotique peircienne¹²), la majorité des études abordant le design autrement que comme un prétexte de laboratoire ont d'abord concerné les artefacts du design définis comme *figures énoncées* (souvent cantonnées à leur dimension « visible »), figures capables de mettre au défi les concepts et les protocoles de description en vigueur dans la discipline. Défini comme un répertoire de figures spécifiques (ce qu'il est effectivement, mais pas exclusivement !), le design a donc nourri la sémiotique de ses objets, sans doute même ses configurations étranges ont-elles fait progresser la sémiotique, mais la relation design-sémiotique a demeuré unilatérale, notamment en France, où les recherches conduites ces dernières années en sémiotique des objets n'ont enregistré aucun écho dans le champ du design¹³.

Consécutivement à ces développements qui ont abouti à l'émancipation d'un domaine de recherches légitime (reconnu au moins par la communauté des sémioticiens) la sémiotique – sous l'impulsion notamment de J. Fontanille – a ré-engagé une réflexion de première importance touchant la structuration du plan de l'expression, qui s'étend des *signes* (premières amours de la sémiotique) aux *cultures*, en passant par les *textes*, les *objets*, les *situations* et les *formes de vie*¹⁴. Fontanille y montre que la sémiotique des objets peut difficilement se cantonner dans

12. S. Vihma 1995.

13. *Plusieurs raisons matérielles peuvent être invoquées : communauté du design en cours de constitution, difficulté d'accès aux publications sémiotiques, incompatibilité des métalangages (pour ne pas dire des « jargons »), etc. Mais selon nous, la faible audience réservée en design à la sémiotique des objets tient d'abord à l'intérêt bien mal compris.*

14. Cf. Fontanille 2008.

limites du seul *objet* car on observe des débordements presque systématiques i) *de l'objet aux pratiques* (rituels de consommation, routines gestuelles, procédures techniques, conduites ; ii) *de l'objet aux situations* (interactions sociales, imaginaire de l'eau) ; iii) *de l'objet aux formes de vie ou aux « styles »* (styles de consommation, idéologies, esthétiques).

On doit noter par conséquent qu'en même temps qu'elle le consacre comme un niveau de pertinence nécessaire à la compréhension de la dynamique de l'expression, cette réflexion nouvelle place *l'objet* sous la dépendance de niveaux de rang supérieur (les « situations » et les « formes de vie »). Ce « parcours de l'expression » étant destiné à mettre en évidence des niveaux de *dépendances* manifestés dans une *dynamique de résolution*, on voit mal ce qui pourrait justifier la clôture d'un ensemble comme ladite « sémiotique des objets », les objets constituant un niveau que l'activité de description destine à être toujours dépassé. On perçoit du coup que, sur le plan même de la théorie sémiotique, la justification de l'existence d'une « sémiotique des objets » est loin d'être évidente.

Mais elle ne l'est pas davantage lorsqu'on se place du point de vue de ses applications : on l'a vu, Findeli reproche aux diverses disciplines de ne s'intéresser qu'aux productions du design. Les recherches récentes menées dans le champ du design, réflexions contemporaines des efforts poursuivis en sémiotique pour situer l'objet comme un niveau « soluble » de l'expression, tendent à montrer en effet « l'éclipse » progressive des modèles « centrés objet » (Findeli & Bousbaci, 2005), au profit des modèles considérant i) les *procès* et les *acteurs* en amont de l'objet, ii) les *fonctions* et les *modes de vie* en aval (Findeli & Bousbaci, 2005, 44).

Il est tout à fait remarquable que, chacun de son côté et au même moment, sémioticiens et théoriciens du design proposent de situer l'objet parmi un ensemble de niveaux hiérarchiques dont il est à la fois le *déterminé* et le *déterminant*. Remarquable aussi et surprenant : le fait que l'émancipation d'un champ de recherches intitulé « Sémiotique des objets » apparaisse (et devrions-nous ajouter...disparaisse) au moment même où l'objet est défini comme un simple « moment » du parcours de l'expression. Partant, en indiquant la *nécessité* de considérer des niveaux d'expression englobant le niveau de l'objet, la sémiotique (entendre : la *sémiotique générale* et non plus la *sémiotique des objets*) semble propre à satisfaire l'une des exigences formulées par Findeli : dépasser l'objet comme centre et fin de la recherche.

Mais c'est encore dans une autre sens que « l'interprétation des produits du design est un puits sans fond » (Findeli) : dans sa critique de la synergie herméneutique, Findeli dénonce l'infinité des points de vue possibles sur le design : parce que rien ne détermine *a priori* la pertinence (ni non plus la

non pertinence) de telle ou telle approche disciplinaire, il devient impossible de dire où et quand se terminent les variations disciplinaires (en extension comme en compréhension), si bien que le design court le risque mortel de se perdre dans une complexité inextricable. À ce chapitre, l'une des leçons de la sémiotique est que la pertinence des ensembles signifiants est toujours à construire et ne peut être donnée *a priori* : le plan d'expression (comprendre : ce qui est tenu pour signifiant) est le résultat d'une élaboration méthodique qui procède par extraction, pour ne retenir qu'une forme sémiotique (une sémiose et des valeurs). Et parce qu'elle (re)construit des formes sémiotiques et qu'elle s'efforce de constituer des ensembles signifiants homogènes, (seuls pertinents pour elle) il semble que la sémiotique est capable de répondre au problème de l'infinité *a priori* des points de vue. La remarque vaut aussi pour la « dépossession disciplinaire » qu'implique le modèle de la synergie eu égard à la nature et à l'extension des grandeurs considérées en projet de design : la négociation de cette apparente dépendance à l'égard de ces « portions du réel » qui semblent échapper au designer au profit du sociologue, du psychologue, de l'ergonome, etc., relève en fait d'une compétence de nature sémiotique. À ce titre, le sémioticien se révèle un partenaire privilégié pour la définition des grandeurs signifiantes et des collaborations disciplinaires. J. Fontanille a montré (2008) qu'à la somme, la question de l'interdisciplinarité est seconde ; peut-être même est-elle sans importance. Parce que s'aventurer « hors champ » (et y a-t-il un champ ?), ce n'est pas s'aliéner (et perdre du coup toutes sa compétence), c'est simplement « découvrir un autre niveau de pertinence sémiotique ». Évidemment, il ne peut être question ni pour le sémioticien ni pour le designer de prendre à charge la *substance* qui revient de droit au sociologue, au psychologue, etc. ; il s'agit (modestement) de saisir la schématisation des *formes signifiantes* construites par la réunion d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu, quelle que soit l'étendue de la sémiotique-objet étudiée. Le problème formulé par Findeli selon lequel l'interprétation des produits du design est un puits sans fond, qui semble impliquer l'infinité *a priori* des collaborations (et des exégèses consécutives) trouve en réalité sa solution dans la définition du concept de *pertinence sémiotique* (que dois-je tenir pour être signifiant ?), qui oblige simplement à ne pas confondre une grandeur avec une autre d'un niveau différent, et à extraire les déterminations nécessaires et suffisantes à la définition de l'objet considéré (Greimas & Courtés, 1979, 276, Fontanille, 2005, 12).

Touchant enfin la question herméneutique à proprement parler, il faut ajouter que la sémiotique entre difficilement dans la classe des disciplines interprétatives et c'est là, à notre sens, une condition qui lui permet d'intéresser le design au premier chef. En tant qu'elle est générative, la sémiotique ne consiste pas à *interpréter* des objets ou des procès. Car on devrait pour cela ou bien supposer l'existence « en eux » d'un sens caché, latent et non manifesté, qu'il reviendrait à l'interprète

de révéler – l’interprétation prenant la forme d’une découverte ; ou bien supposer un « défaut de sens », l’interprétation prenant alors la forme d’une donation (par projection) – comme nous l’avons vu plus haut. Plus modestement, la sémiotique vise au contraire à modéliser les conditions sémio-logiques de la manifestation du sens, c’est-à-dire les diverses strates qui conduisent – par enrichissement et par conversions progressives – d’un ensemble de valeurs sémantiques et syntaxiques abstraites jusqu’à la manifestation de l’objet tel qu’il se donne dans l’expérience, dans toute sa richesse et sa complexité sensibles. Bien sûr, le modèle génératif pose nombre de problèmes, qu’il ne faut pas nier (quelle théorie n’en connaît pas ?)¹⁵ ; Toutefois, outre qu’il garantit à la sémiotique son unité et sa cohérence générale, nous pensons qu’il partage un certain nombre de traits communs avec le projet en design. Qu’est-ce que le projet en design sinon une suite dynamique de conversions qui conduisent le designer à enrichir progressivement un potentiel de valeurs sémantiques abstraites, jusqu’à le concrétiser et à lui attribuer des formes spatialisées, des qualités plastiques, etc. ? Et la difficulté majeure du designer ne consiste-t-elle pas justement à « négocier » ces conversions successives ? Défini comme processus de *production du sens*, le design a donc selon nous tout à gagner à profiter de l’expertise de la sémiotique générative touchant les modalités d’engendrement du sens, car la forme même des conversions en jeu dans le projet (qui présente naturellement des caractères spécifiques) n’appartient pas en propre au design, mais à tout processus de signification.

Or à ce propos, peut-être les résistances sont-elles à chercher plutôt du côté des sémioticiens eux-mêmes qui, sous prétexte de distinguer franchement la perspective *générative* de la perspective *génétique*, ont pu croire que l’étude des processus génétiques leur ferait courir le risque d’un renoncement aux principes de la générativité, comme semblaient le craindre Greimas et Courtés :

« L’approche générative s’oppose radicalement à l’approche génétique : celle-ci considère la genèse d’un objet situé sur la ligne du temps, et s’accomplissant en une suite de formes successives, le plus souvent en relation avec les circonstances extérieures qui ont pu conditionner le développement. » (Greimas & Courtés 1979, 161).

Selon nous, la prévalence en sémiotique de la perspective synchronique (priviliégiant l’axe des simultanités), perspective méthodologique qui a jadis permis de mettre en évidence un ensemble de phénomènes sémiotiques alors inédits, ne signifie pas que les processus temporels eux-mêmes (comme le projet en design) sont privés de propriétés sémiotiques, ni qu’ils échappent par nature au modèle génératif. On peut étudier la genèse du projet en design en privilégiant la tem-

15. Cf. Fontanille 2001.

poralité du projet et les circonstances extérieures qui l'ont mu ; on peut aussi étudier son déploiement sémiotique en considérant plutôt sa logique interne et immanente, où le temps joue un rôle second. Sans doute même ces approches ne s'opposent-elles pas si radicalement qu'on a voulu le soutenir, puisqu'en matière de projet, comme nous l'avons vu plus haut, il est difficile de circonscrire *a priori* un *intérieur* et un *extérieur*, les « circonstances extérieures » (marché, modes, pratiques, paradigmes technologique, stylistique et esthétique, etc.) constituant généralement les raisons qui décident du design de l'objet. Le concept de *production*, concept utilisé en sémiotique pour désigner des processus relevant tantôt de la générativité du discours, tantôt de sa genèse, nous semble à cet égard mieux adapté pour désigner le processus du projet en design. Concernant donc les opérations de production en design, il apparaît que les avancées de la sémiotique contemporaine touchant a/ le structure de l'acte d'énonciation du discours¹⁶, b/ la prise en compte du temps dans les phénomènes sémiotiques¹⁷, c/ la prise en compte des pratiques et la redéfinition de la dynamique de l'expression¹⁸, permettent de définir le projet en design comme un « espace orienté de production sémiotique » et d'envisager des échanges interdisciplinaires prometteurs entre design et sémiotique. Mais il apparaît aussi que ces échanges exigeront un type nouveau de personnel ainsi que des procédures de travail inédites.

CONCLUSION

L'interdisciplinarité – aujourd'hui en vogue – suppose aussi une éthique. Et la sémiotique, que son statut disciplinaire place « un peu à part » au sein des SHS, doit jouer le rôle du passeur, et pour cela témoigner de l'« amitié intellectuelle » (Findeli, 2006 : 86) que les différents champs (dont le design) sont en droit d'attendre d'elle. La sémiotique des objets du design qui, nous l'avons vu, s'est d'abord construite en suivant des intérêts exclusivement sémiotiques, doit donc se réformer et se convertir. Paradoxalement donc, mieux qu'à une sémiotique des objets qui résiste mal aux critiques portées par les théoriciens du design eux-mêmes, c'est à une sémiotique générale que peut revenir le rôle d'éclairer la pratique du projet en design, quitte à redéfinir l'objet (*a posteriori* et accidentellement, au gré des phases du projet) comme un niveau pertinent de la pratique (analyses de corpus, définition de la stratégie créative, contrôle, communication de projet, etc.). Déjà, on peut noter que, forts des avancées de la sémiotique contemporaine (rappelées ci-avant), les pionniers de la sémiotique des objets ont initié la conversion, comme l'attestent les publications récentes de M. Deni (2008) consacrées au projet, qui ouvrent la voie à des échanges interdisciplinaires pleins de promesses.

16. Cf Kerbrat Orechioni 1997, Fontanille 2003b.

17. Fontanille 2006.

18. Fontanille 2008.

RÉFÉRENCES

- Assouly, O. (2006). L'indiscipline de la recherche en design. *Actes des Ateliers de la Recherche en Design 1*, Unimes, 50-53
- Arias, X. (2008). *Figurativité, iconicité et sensorimotricité : résonance des formes sémiotiques et processus d'appropriation de l'objet. Le cas de l'automobile*. Thèse de doctorat, Université de Limoges / CeReS
- Badir, S. (2004). Pour une sémiotique indisciplinée. *Actes du congrès de l'AIS 2004*
- Bassereau, J.-F. (2007). Design : discipline de recherche ?. *Actes des Ateliers de la Recherche en Design 2*. Unimes, 52-56
- Bordron, J.-F. (1991). Les objets en parties. [Esquisse d'ontologie matérielle]. In Coquet J.-C. et Petitot J. (eds.), *L'objet sens et réalité*, Langages, n° 103, Paris : Larousse, 51-65
- Bordron, J.-F. (2001). La signification des objets – Sémiotique de la contemplation. In Fontanille J. & Renoue M. (eds.), *Sémio 2001 (cédérom)*, Limoges : Pulim
- Boutinet, J.-P. (1993). *Anthropologie du projet*. Paris, PUF, 2de édition
- Cross, N. (2002). Design as a Discipline. *Designing Design (Research) 3*, 'The Inter-disciplinary Design Quandary' Conference, 13th February 2002, De Montfort University
- Cross, N. (2007). From a Design Science to a Design Discipline : Understanding designerly ways of knowing and thinking, in R. Michel (ed.), *Design Research Now*. Basel : Switzerland, Birkhauser, 41-54
- Cross, N. (2006). *Designerly Ways of Knowing*. London : Springer
- Deni, M., Proni, G. (2008). *La semiotica e il progetto. Design, comunicazione, marketing*. Milano : Franco Angeli
- Deni, M. (1999b). Les objets factitifs. In Fontanille J. et Zinna, 2005 (eds.)
- Deni, M. (2002b). *Oggetti in azione. Semiotica degli oggetti : dalla teoria all'analisi*, Franco Angeli
- Deni, M. (1999a). *Per una semiotica degli oggetti, la dimensione fattitiva*. Università di Bologna. (Thèse de doctorat sous la dir. d'U. Eco e U. Volli)
- Deni, M. (2002a) (ed.). *La semiotica degli oggetti, VS – Versus. Quaderni di studi semiotici*, 91/92, Milano : Bompiani
- Findeli, A. (1998). La recherche en design. Questions épistémologiques et méthodologiques, *International Journal of Design and Innovation Research*, 1, 1, juin 1998, 3-12
- Findeli, A. (2003). La recherche en design. Une genèse épistémologique erratique. In Jollant-Kneebone, F. (dir.), *La critique en design. Contribution à une anthologie*. Nîmes : Ed. Jacqueline Chambon, 159-172
- Findeli, A. (2004). Les perspectives de recherche en design. *Mode de recherche n°1*, janvier, IFM/Paris, 7-10
- Findeli, A. (2006). Qu'appelle-t-on « théorie » en design ? Réflexions sur l'enseignement et la recherche en design. In Flamand, B. (ed.), *Le design. Essais sur des théories et des pratiques*. Paris : IFM/Éd. du Regard, 77-98
- Findeli, A., Bousbaci R. (2005). L'éclipse de l'objet dans les théories du projet en design, *The Design Journal*, VIII, 3, Summer, 35-49
- Fontanille, J. (1998). Décrire, faire, intervenir. *Protée, numéro spécial « Voir, dire et faire »*, vol. 26, 2, Chicoutimi, 105-115
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. Paris : PUF « Formes sémiotiques »
- Fontanille, J. (2006). *La flèche brisée du temps*. Paris : PUF « Formes sémiotiques »
- Fontanille, J. (2003a). Sémiotique des objets. In Deni, M. (2002) (ed.), pp.61-86
- Fontanille, J. (2003b). *Sémiotique du discours*. Limoges : Pulim
- Fontanille, J. (2004). Discours, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures. In Fontanille J. & Zinna A. (eds.) (2005)
- Fontanille, J., Zinna, A. (eds) (2005). *Les objets au quotidien*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, Collection Nouveaux Actes Sémiotiques
- Fontanille, J. (2001). La sémiotique est-elle générative?. *Linx*, 44
- Franccastel, P., (1956). *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*. Paris : Gallimard
- Greimas, A.J., Courtés, J. (1979). *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hatichette

Kerbrat-Oreccioni, C. (1997). *L'énonciation*. Paris : Armand Colin

Landowski, E., Marrone, G. (2001). *La société des objets. Problèmes d'interobjectivité*. Québec : Protée, XXIX, 1

Latour, B. (1993). *La clé de Berlin. Et autres leçons d'un amateur de sciences*. Paris : La Découverte (rééd. Seuil, Points Sciences, Paris, 1996, sous le titre : *Petites leçons de sociologie des sciences*)

Latour, B. (2000). *Morale et technique : la fin des moyens*. Réseaux, n°100, p. 39-58

Latour, B., Akrich M. (2006). *Vocabulario di semiotica dei concatenamenti di umani e non-umani*. In M;attozzi A., et Perri A., (2006) *Il senso degli oggetti tecnici*, Meltemi

Miège, B. (1995). *La pensée communicationnelle*. Grenoble : PUG

Monjou, M. (2006). *Pour un fonctionnalisme méthodologique en sémiotique des objets*. In Hébert L. et Guillemette L. (2009 à paraître). *Performances et objets culturels*. Montréal : Presses universitaires du Québec

Monjou, M., C. Marcelaud (2007). *Le dialogue des instances. À propos des relations entre sémiotique et design produit*. Actes du colloque Sémio 2007, à paraître

Rastier, F. (2001). *L'action et le sens pour une sémiotique des cultures*. *Texte ! juin 2001*[en ligne]

Resweber, J.-P. (1981). *La Méthode interdisciplinaire*. Paris : P.U.F

Vihma, S. (1995). *Products as representations*. Helsinki : UADH.

Zinna, A. (2001). *L'objet et ses interfaces*. In Fontanille, J., Zinna A. (eds) (2005)

Zinna, A., (2001). *Les objets et leurs interfaces. Textes et hypertextes : décrire et comparer les nouveaux phénomènes de sens*, Thèse pour l'HDR, Limoges

Bulletin d'abonnement

À ADRESSER À :

Éditions de l'Harmattan, Service des abonnements
5 & 7, rue de l'École-Polytechnique, F - 75005 Paris (Europe)
Fax : (33) 1 43 25 82 03. Courriel : *diffusion.harmattan@wanadoo.fr*

Veuillez m'abonner à MEI (Médiation & information) pour la durée de :

1 an (deux numéros) : 30,50 EUR en France et en Europe,
33,55 EUR pour le reste du Monde,
27,45 EUR pour les étudiants *

2 ans (quatre numéros) : 61,00 EUR en France et en Europe,
67,10 EUR pour le reste du Monde,
54,90 EUR pour les étudiants *

** Joindre une photocopie de la carte.*

Veuillez m'adresser la revue à l'adresse ci-après :

Prénom & nom :

Rue :

Ville, code postal, pays :

Veuillez me faire parvenir également les numéros qui manquent à ma collection :

- | | |
|---|---|
| <input type="checkbox"/> N° 6, à 16,80 EUR | <input type="checkbox"/> N° 18, à 18,30 EUR |
| <input type="checkbox"/> N° 7, à 16,80 EUR | <input type="checkbox"/> N° 19, à 18,30 EUR |
| <input type="checkbox"/> N° 8, à 16,80 EUR | <input type="checkbox"/> N° 20, à 16,00 EUR |
| <input type="checkbox"/> N° 9, à 16,80 EUR | <input type="checkbox"/> N° 21, à 18,30 EUR |
| <input type="checkbox"/> N° 10, à 16,80 EUR | <input type="checkbox"/> N° 22, à 18,00 EUR |
| <input type="checkbox"/> N° 11, à 18,30 EUR | <input type="checkbox"/> N° 23, à 18,00 EUR |
| <input type="checkbox"/> Nos 12-13, à 22,90 EUR | <input type="checkbox"/> Nos 24-25, à 24,00 EUR |
| <input type="checkbox"/> N° 14, à 16,80 EUR | <input type="checkbox"/> N° 26, à 23,00 EUR |
| <input type="checkbox"/> N° 15, à 18,30 EUR | <input type="checkbox"/> N° 27, à 17,50 EUR |
| <input type="checkbox"/> N° 16, à 18,30 EUR | <input type="checkbox"/> N° 28, à 18,00 EUR |
| <input type="checkbox"/> N° 17, à 18,30 EUR | <input type="checkbox"/> N° 29, à 18,00 EUR |

Veuillez trouver ci-joint mon règlement :

par chèque, à l'ordre de « Éditions de l'Harmattan - MEI » ;

par mandat national ou international ;

par bon de commande de l'établissement payeur ;

par carte bancaire (Visa, Mastercard),
n°

expirant le :

Signature :

ÉDITIONS DE L'HARMATTAN

7, rue de l'École-polytechnique. 75005 Paris.

Site Web : <http://www.librairieharmattan.com>.

Courriel : diffusion.harmattan@wanadoo.fr et harmattan1@wanadoo.fr

L'HARMATTAN, ITALIE

Via Degli Artisti, 15

10124 Turin

L'HARMATTAN, HONGRIE

Könyvesbolt, 1026. Kossuth L.U. 14-16

1053 Budapest

L'HARMATTAN BURKINA FASO

Rue 15. 167 route du Pô Patte d'oie. 12 BP 226

Ouagadougou 12. Tél. : (00226) 50 37 54 36

ESPACE L'HARMATTAN KINSHASA

Faculté des Sciences sociales, politiques et administratives

BP 243. KIN XI. Université de Kinshasa

L'HARMATTAN, GUINEE

Almamy Rue KA 028 (en face du restaurant Le cèdre) OKB Agency

BP 3470 Conakry. Tél. : (00224) 60 20 85 08. Courriel : harmattanguinee@yahoo.fr

L'HARMATTAN, COTE D'IVOIRE

M. Étien N'dah Ahmon. Résidence Karl. Cité des arts.

Abidjan-Cocody 03 BP 1588 Abidjan 03. Tél. : (00225) 05 77 87 31

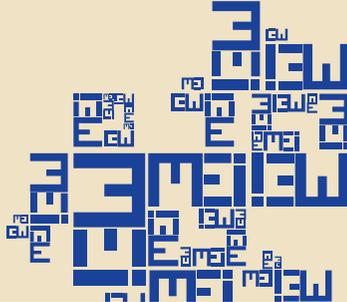
L'HARMATTAN, MAURITANIE

Espace El Kettab du livre francophone. N°472, avenue du Palais des congrès

BP 316 Nouakchott. Tél. : (00222) 63 25 980

L'HARMATTAN, CAMEROUN

BP 11486 Yaoundé Tél. : (00237) 458 67 00 ou 976 61 66. Courriel : harmattancam@yahoo.fr



OBJETS & COMMUNICATION

Sous la direction de **Bernard Darras**
& de **Sarah Belkhamsa**

Les objets communiquent-ils et s'ils le font comment font-ils ?

Une trentaine de chercheurs internationaux spécialistes des études du design, de la sémiotique, de l'anthropologie et de la philosophie de la culture matérielle, ont répondu à ces questions.

Le monde des objets ne bénéficiait pas encore d'un tel panorama théorique, aussi les théories elles-mêmes ont été mises à jour pour l'occasion.

Cet ouvrage rédigé en français et en anglais, propose donc de nouveaux modèles et de nouvelles perspectives sur le monde des objets et du design produit.

Ce livre s'adresse à tous les spécialistes de la communication, mais aussi aux designers qui ne disposaient pas d'un tel regard sur leur activité et leurs productions. Les enseignants en design et leurs étudiants trouveront enfin l'ouvrage qui leur manquait.

Are objects able to communicate and if they can, how do they do it?

Some thirty international experts in design studies, semiotics, anthropology and philosophy of material culture have addressed these questions.

The world of objects has never had such theoretical coverage, the theories themselves have therefore been updated for the occasion.

Written in English and French, this book offers new models and new perspectives on everyday life objects and product design.

It is dedicated to all communication specialists but also to designers who have never had such a point of view on their business and their creations. Teachers and students in design will also finally find the book they were looking for.

L'Harmattan

Centre national du
Livre

ISBN 978-2-296-11707-5
Prix éditeur : XX

