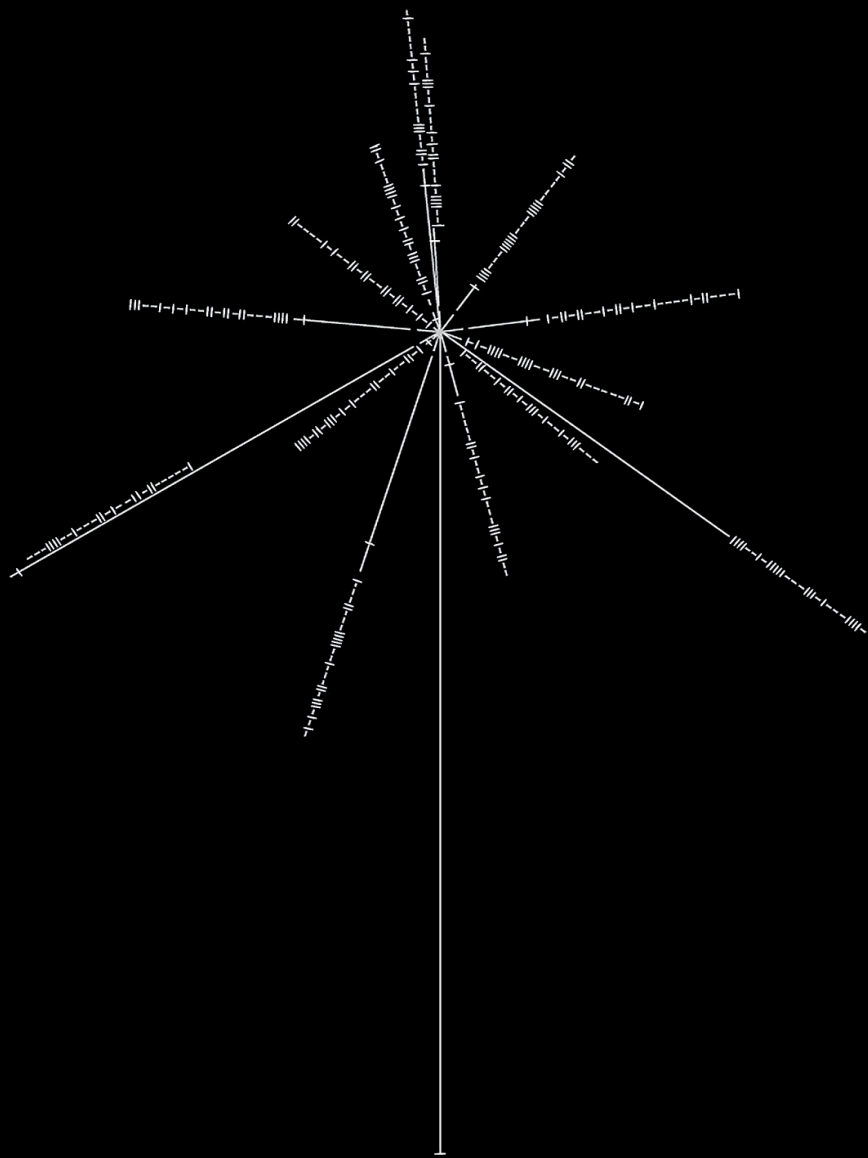






LES OBJETS VAISSEaux

Design, temps long et survivance

Mémoire de fin d'études
de Camille Delannoy

[Voyageur, Voyageuse]
Vous venez d'ouvrir mon objet vaisseau.



Fig.01 : Mains négatives,
La Garma, Espagne,
16 000 ans avant aujourd'hui



Muettes, fragmentées, enfouies.
Oubliées.

Dans le froid du vide et du temps, elles se tiennent, immobiles.

Dernier souffle, ultime trace, incarnation d'une humanité disparue. Il y a dans ces choses une part de nuit, et une part de nous.

À la dérive, d'âges en âges, traversant les effondrements, les renaissances et les oublis, elles sont les rescapées du temps. Sentinelles d'un monde disparu, ou messagères d'un temps qui n'existe pas encore ?

Peut-être ne sont-elles pas seulement des choses.

Peut-être sont-elles des **vaisseaux.**

Prologue

« À partir du point où l'Homme ne peut plus parler, parce qu'il est absent ou mort, où les archives font défaut, deux témoignages subsistent : celui de l'Art et celui des Techniques »¹.

Ce constat d'André Leroi-Gourhan, célèbre anthropologue français, a posé la première pierre de ma réflexion. Il m'a conduit à interroger l'objet technique comme support, témoin et vecteur de civilisation. Mais cette affirmation, aussi puissante soit-elle, ouvre immédiatement un champ de questions vertigineuses.

Peut-on réellement comprendre une civilisation en réduisant nos indices à la seule matérialité ? Un objet peut-il à lui seul incarner une vision complexe du monde ? Si oui, jusqu'à quel point cette incarnation est-elle consciente, maîtrisée, ou même, d'une certaine manière, innée chez l'Homme ? Ces questions prennent une nouvelle ampleur dans notre époque contemporaine, où tout semble se dématérialiser. À l'ère où nos traces s'inscrivent dans des *clouds*, où nos mémoires se dissolvent dans des flux de données, que devient cette capacité de l'objet à porter le sens et la mémoire d'une civilisation ?

Ces interrogations prennent une résonance particulière aujourd'hui. Nous produisons plus d'objets que jamais dans l'histoire humaine, le design est devenu une activité centrale de nos sociétés. Alors que nous créons simultanément des capsules temporelles destinées à traverser les millénaires et des smartphones programmés pour l'obsolescence rapide, la question de ce que nous transmettons au futur, volontairement ou non, devient cruciale.

¹ André Leroi-Gourhan,
« Évolution et technique :
L'homme et la matière », Paris,
Albin-Michel, 1943, p. 7.

Le champ du design s'est longtemps concentré sur la fonction, l'usage, l'innovation formelle ou technique. Mais peu de recherches interrogent l'objet dans sa dimension anthropologique profonde : comme porteur de mémoire, comme vaisseau traversant le temps, comme témoignage involontaire ou conscient d'une époque. Des travaux existent en anthropologie des techniques (Leroi-Gourhan), en philosophie de la technique (Simondon, Flusser), en médiologie (Debray), mais rares sont les ponts établis entre ces champs et la pratique contemporaine du design. Cette recherche vise précisément à construire ce pont. À partir d'une investigation anthropologique sur la nature des vestiges et de la transmission, elle questionne la responsabilité du designer comme fabricant conscient ou inconscient des traces futures.

Le lien entre l'être humain et l'objet technique constitue le cœur de cette investigation. Il ne s'agit pas simplement d'étudier comment nous utilisons les objets, mais de comprendre comment ils nous constituent, comment ils portent nos gestes, nos croyances, nos structures sociales et nos contradictions. Ce lien s'inscrit dans une temporalité qui dépasse largement l'échelle d'une vie humaine ou même d'une génération. Pour le saisir pleinement, il m'a fallu adopter un cadre temporel particulier : celui du *temps long*.

Le concept est théorisé pour la première fois par l'historien Fernand Braudel², en 1949, dans son ouvrage *La Méditerranée*, avant d'être repris plus tard par plusieurs chercheurs comme le préhistorien et anthropologue Éric Boëda³. Le temps long, chez Braudel, est une approche historique qui consiste à étudier les mutations des structures – sociales, économiques, politiques – sur de très longues périodes. Il classe le temps en trois catégories, le temps bref, évènementiel, le temps conjoncturel, cyclique, et le temps structurel, le temps long. Pour Boëda, ce principe vient être appliqué à l'évolution des techniques humaines, à l'échelle de dizaines, voire de centaines de milliers d'années. Dans son approche, cette répartition est simplifiée et distingue seulement deux temporalités. Le temps long, celui des civilisations, des changements climatiques et géographiques, et le temps court, celui de quelques générations, partageants des mythes, des modes de vie et des langages communs.

²Fernand Braudel,

« *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* », Paris, Armand Colin, 1949.

³Éric Boëda, « *Intégrer le temps long pour mieux appréhender le changement technique en Préhistoire : de la mémoire aux gestes en Préhistoire* », Paris, L'Harmattan, 2019, p. 63-67.

Penser en temps long, c'est s'extraire de l'immédiateté de l'usage pour replacer la technique dans la continuité des cultures humaines. C'est aussi inscrire le design dans une temporalité élargie, qui dépasse la fonction et interroge l'idée même de trace. Cette perspective permet de voir émerger des continuités insoupçonnées, entre un biface du Paléolithique et un smartphone, entre une Vénus gravettienne et un masque passeport camerounais, entre une tombe égyptienne et une capsule temporelle enfouie dans le désert du Nevada.

Au cœur de cette démarche se trouve le concept *d'objet-vaisseau*, néologisme qui servira de fil conducteur tout au long de ce mémoire. Avant d'en déployer les enjeux, il importe d'en préciser les fondements sémantiques.

Objet ; [masculin]

Du latin médiéval **objectum** : ce qui est placé, jeté devant.

Chose tangible et visible, concrète. *Chose* perceptible par la vue et le toucher. *Chose*, dans un sens indéterminé.

Cette définition me permet d'employer « objet » dans toute sa généralité, sans en limiter l'échelle, la matérialité ou l'usage.

Vaisseau(x) ; [masculin]

Du latin **vascellum** : urne, sarcophage, vase.

En navigation, il désigne un navire d'importance ; en architecture, la nef d'une église ; dans le champ spatial, l'appareil explorant l'espace intersidéral ; en biologie, un conduit transportant la vie.

Le vaisseau est donc à la fois contenant et protecteur, outil de voyage et lieu de valeur. Il transporte, conserve, relie et traverse l'inconnu.

Associer *objet* et *vaisseau*, c'est penser l'objet comme contenant et contenu, porteur d'un message, abri d'une valeur, capable de voyager à travers le temps et l'espace. L'*objet-vaisseau* ne se réduit pas à sa fonction immédiate : il porte en lui la mémoire des gestes qui l'ont façonné, les croyances qui l'ont investi, les structures sociales qui l'ont produit.

Il traverse les époques en conservant une part de ce qui l'a créé, mais aussi en se transformant au contact de nouveaux regards, de nouveaux contextes, de nouvelles interprétations. L'**objet-vaisseau** s'adresse au futur, dans toute son incertitude, mais il parle aussi du passé à notre présent. Il est ce qui reste quand les corps ont disparu, quand les langues se sont tuées, quand les civilisations se sont effondrées. Cette notion d'**objet-vaisseau** permet d'interroger plusieurs dimensions de l'objet technique.

Depuis sa capacité à traverser le temps, sa fonction de mémoire matérielle, sa dimension symbolique au-delà de l'usage, et enfin, la conscience, ou l'absence de conscience, avec laquelle il est conçu pour remplir ces rôles. Un biface préhistorique devient **objet-vaisseau** malgré lui, par la simple survivance de sa matérialité. Une capsule temporelle est conçue dès l'origine comme **objet-vaisseau**, destiné explicitement à la transmission. Entre ces deux pôles s'étend tout un spectre d'objets qui portent, à des degrés divers, la mémoire et les idées de leur époque.

Dans une perspective anthropologique du design, ce mémoire propose d'examiner l'objet technique comme vecteur d'idées, au-delà de sa fonctionnalité. Par la notion d'**objet-vaisseau**, il s'agira d'interroger la manière dont les objets incarnent leur époque, ce qu'ils transmettent à ceux qui les découvrent, et surtout, la responsabilité que cela implique pour le designer contemporain. Car si nous comprenons que nos objets deviennent les vestiges de demain, si nous saisissons qu'ils parlent de nous aux générations futures, alors se pose une question éthique fondamentale : que voulons-nous transmettre ? Et comment le design peut-il devenir une pratique consciente de cette transmission ?

Afin d'explorer pleinement cette notion d'**objet-vaisseau**, ce mémoire se déploiera en trois parties qui s'articulent de façon chronologique.

Dans un premier temps, il s'agira de remonter vers nos origines matérielles pour interroger les premiers objets façonnés par l'Homme. Comment un chopper, un biface ou un nucléus deviennent-ils porteurs de sens au-delà de leur fonction ?

Comment ces vestiges parviennent-ils à incarner celles et ceux qui les ont fabriqués ? En étudiant les chaînes opératoires, les techniques de taille, mais aussi les objets rituels comme la Vénus de Lespugue ou les sarcophages égyptiens, nous établirons les bases anthropologiques nécessaires à la suite de notre réflexion. Cette étude diachronique permettra de comprendre comment l'objet technique n'a jamais été uniquement fonctionnel, mais a toujours porté une dimension symbolique, narrative et mémorielle.

Nous poursuivrons ensuite notre enquête en nous tournant vers les objets de notre quotidien contemporain. En conservant le regard de l'archéologue, cette fois appliqué à notre propre présent, nous chercherons à comprendre ce que ces artefacts disent de nous. Que révèle un smartphone sur notre rapport au temps, à l'espace, à la mémoire ? Comment la matérialité même de nos objets façonne-t-elle nos rapports au monde et aux autres ? À travers les pensées de Régis Debray et de Vilém Flusser, nous explorerons comment les objets deviennent vecteurs d'idées, de cultures et d'idéologies, et comment le designer contemporain, qu'il le veuille ou non, programme les comportements et les traces futures.

Enfin, dans un geste de projection, nous envisagerons l'[objet-vaisseau](#) par rapport au futur. En nous plaçant comme les archéologues à venir, face à notre propre civilisation, nous questionnerons les traces que nous laissons derrière nous et la responsabilité qui en découle pour le designer. Des capsules temporelles aux *anti-capsules* que constituent les sites d'enfouissement nucléaire, de l'œuvre *City* de Michael Heizer aux disques d'or des sondes *Voyager*, nous interrogerons cette ambition de fabriquer intentionnellement nos vestiges. Cette dernière étape ouvrira une réflexion éthique sur la trace, l'héritage et la part que nous prenons, consciemment ou non, dans la construction du futur.



Ce voyage parmi les [objets-vaisseaux](#) sera à la fois enquête et exploration : entre mémoire et imagination, transmission et projection. C'est une invitation à regarder nos objets autrement, non comme de simples instruments, mais comme témoins, éclats et résonances de notre humanité. Une invitation aussi à repenser le rôle du designer, non plus seulement comme créateur d'usages ou de formes, mais comme fabricant de traces, gardien involontaire ou conscient de ce qui restera de nous quand nous aurons disparu.

N48°50'13.172"
E02°19'52.191"

Sommaire

01. Retours en Anthropologie	- 16
Premiers gestes	
Déambulations	
La Vénus	
Vaisseaux du symbolique	
02. Langages de nos objets contemporains	- 34
Les masques passeport	
Matérialité et rapport au monde	
Design et post-histoire	
03. Vestiges intentionnels	- 48
Fabrique de la trace	
Époque ou délai	
La capsule comme tombeau	
Des <i>anti-capsules</i>	
Designer [ou] Archéologue ?	

Comprendre ce qu'est, concrètement, un vestige, c'est s'interroger sur sa nature, sa survivance, depuis sa genèse jusqu'à son devenir. Questionner ce qui reste et subsiste, ce que l'on en déduit et ce que l'on ne saura jamais.

Quelle crédibilité donner à des traces, lorsque la distance temporelle est telle que le contexte, la civilisation, les témoins vivants, ont disparus ? Que nous disent vraiment ces objets vestiges, des hommes qui les ont créé ? Comment ces traces, arrachées au flux du temps, façonnent-elles notre compréhension du passé ? Et surtout, comment deviennent-elles, à travers la lente érosion des siècles, des vaisseaux de mémoire ?

C'est à travers ce détour par les objets du passé que pourra se dessiner la figure de l'[objet-vaisseau](#), non pas un artefact figé, mais une entité traversante, capable de franchir les époques, les croyances et les matières, en emportant avec elle la mémoire des gestes et des hommes.

01. RETOURS EN ANTHROPOLOGIE



Premiers gestes	18.
Déambulations	20.
La Vénus	25.
Vaisseaux du symbolique	29.

Premiers gestes

Vestige vient du latin *vestigium*, qui signifie littéralement « trace, empreinte, pas ». Il évoque à la fois ce qui reste d'un corps, d'un mouvement ou d'une présence passée, et ce qui témoigne d'un passage dans le temps. Dans sa définition contemporaine, le vestige n'est plus seulement ce fragment matériel conservé malgré le temps : il devient un indice, une mémoire du passé encapsulée dans la matière, un objet qui porte en lui l'histoire des gestes, des usages et des intentions humaines. D'un point de vue archéologique, un vestige désigne une trace matérielle, un reste ou un fragment d'un objet, d'une structure ou d'un système culturel ancien, qui est conservé jusqu'à nos jours, et qui permet, par son étude, de reconstituer partiellement les gestes, les usages, les pratiques ou les formes sociales d'une civilisation passée. Revenir à la création de l'objet devenu vestige, c'est revenir aux origines du lien entre l'humain et l'objet.

André Leroi-Gourhan, ethnologue et archéologue, consacre justement une grande partie de sa réflexion, à la question de ce lien, celui qui unit l'humain et l'objet. Il ne considère pas l'objet et la technique comme des artefacts, matériels, distincts de l'homme et de son évolution. Il soutient l'idée selon laquelle l'outil serait une sécrétion du corps et du cerveau, et on pourrait appliquer à cet organe artificiel, les normes des organes naturels. L'évolution de la technique, serait directement liée à l'évolution biologique de l'homme et l'un ne se serait pas développé sans l'autre. Ce principe qu'il désigne par l'expression *externalisation* de la technique, guide le développement de son ouvrage phare, *Le Geste et la Parole*⁴:

« La mémoire technique se développe hors du corps, dans les objets et les gestes, comme la mémoire sociale se développe dans le langage »⁵.

⁴André Leroi-Gourhan, « *Évolution et technique : L'homme et la matière* », Paris, Albin-Michel, 1943.

⁵ *Ibid.* p.7

Fig.02 : *Geste de la main comme première médiation entre le corps et la matière*, Image de référence
Source inconnue

L'histoire de l'objet commence avec celle du geste. Avant même l'invention du langage articulé, la main se pose comme l'instrument premier de la pensée.

Selon Leroi-Gourhan, la technique ne naît pas de la raison abstraite, mais du corps en mouvement, de la coordination sensorielle entre l'œil, la main et le cerveau. La main n'exécute pas : elle pense en agissant. Le geste, en façonnant la matière, devient ainsi une forme d'écriture avant la lettre, une manière de projeter la pensée dans le monde tangible. Ainsi, l'hominisation s'accomplit à travers une double libération : celle de la main, qui se dégage de la locomotion, et celle de la face, qui se libère pour la parole. Ce dédoublement fonde l'alliance du geste et du langage, qui, ensemble, constituent la matrice de la culture humaine. L'outil devient alors le premier signe, la première extériorisation du cerveau.

Chaque objet technique porte la marque de cette coévolution du corps et de la pensée : il est la mémoire matérielle d'un apprentissage collectif, d'une expérience accumulée et transmise de génération en génération.



Déambulations

Samedi 8 novembre, 15h32, Trocadéro, je pousse la porte du Musée de l'Homme.

Après quelques pas au milieu de crânes d'Australopithèques, je trouve enfin ce que je cherchais ; les premiers outils de l'humanité. Une grande bibliothèque vitrée protège les précieux vestiges étiquetés qui s'alignent selon un quadrillage orthogonal. Silex facettés, quartzites, obsidiennes, des dizaines de pierre taillées par des hommes il y a plusieurs centaines de milliers d'années.

Sur l'étagère centrale, un *chopper*⁶, trouvé lors de fouilles en Haute-Garonne, attire d'abord mon attention. Il s'agit d'un galet, dont une seule face a été aménagée par de larges enlèvements. Le tranchant, irrégulier, se développe sur une portion restreinte du pourtour. L'autre face, restée brute, servait vraisemblablement de zone de préhension. Cet outil uni-facial témoigne d'une technique de percussion directe à l'aide d'un percuteur dur : une économie de moyens pour obtenir un bord coupant efficace. L'objet, encore proche de la forme naturelle du galet, marque les premiers essais de l'homme à modifier intentionnellement la matière pour en tirer un avantage fonctionnel.

Plus loin, un *biface acheuléen* (Fig.03). Taillé dans un bloc de silex anthracite, il illustre une étape plus avancée de la maîtrise technique. Les enlèvements couvrent les deux faces de manière régulière ; le contour est symétrique et converge vers une pointe soigneusement affûtée. On distingue nettement la succession des enlèvements, organisés autour d'un axe central : c'est le produit d'un façonnage bifacial complet, réalisé par percussion d'abord dure puis tendre. Ce degré de contrôle, fruit de la répétition d'un geste, témoigne d'une pensée opératoire plus élaborée, une véritable chaîne d'actions coordonnées pour atteindre une forme prédéterminée.

À proximité, un petit *nucléus*⁷ beige, d'une dizaine de centimètres de long, porte la mémoire inverse du processus. Il ne s'agit pas d'un outil fini, mais du bloc à partir duquel plusieurs éclats ont été détachés, pour constituer le plus souvent des lames.

⁶ *Chopper* du Paléolithique inférieur, considéré comme la plus ancienne forme d'outil jamais découverte

⁷ *Nucléus laminaire*, Silex, retrouvé dans l'abri de Laussel en Dordogne, estimé appartenir au Gravettien, Paléolithique-supérieur



Fig.03 : Croquis - **Biface**
Acheuléen ; Silex anthracite,
Paléolithique moyen - Découvert
dans la Somme

Sa surface montre des négatifs d'enlèvements radiaux, convergeant depuis une plateforme de percussion unique. Ce nucléus, vestige de l'activité de débitage, raconte à rebours la séquence opératoire. Choisir le bloc, préparer la surface, frapper selon un angle précis pour détacher un éclat choisi. Il est le témoin direct du moment où l'homme a su concevoir la pierre non plus comme un objet, mais comme un réservoir de formes potentielles.

Ces quelques pierres, prises en exemple, racontent beaucoup. Le choix de la matière première, parfois provenant de site à plus de cent kilomètres de la zone de fouille, la préparation du support, la manipulation de la pierre puis la taille, précise et intentionnelle. Ce savoir-faire est répété, mémorisé et transmis, sur plusieurs centaines de générations, progressivement complexifié pour aboutir à un panel d'outils allant du harpon au propulseur. Ces vestiges archéologiques, parmi les plus anciens et primitifs que les découvertes successives ont mis à notre disposition, incarnent parfaitement la notion d'**objet-vaisseau**. Ils gardent la mémoire des mains qui les ont façonnés, témoins silencieux de la coordination du geste, l'attention du regard, la tension du corps au travail.

Pour reprendre notre questionnement initial qui porte sur ce qui reste d'un objet technique quand sa fonction est dépassée, Leroi-Gourhan propose une première forme de réponse. Il introduit la notion de chaîne opératoire, pour décrire cette continuité, entre le geste et l'objet. Chaque artefact est le résultat d'une suite d'opérations manuelles et mentales, articulées dans un ordre précis : choisir la matière, la préparer, la transformer, l'assembler, la polir, l'utiliser. Cette séquence n'est jamais neutre, elle contient une intelligence du faire, un savoir tacite transmis par imitation, par observation, par le corps. L'objet final, dans cette perspective, n'est pas seulement un produit. C'est le condensé d'un processus, le témoin d'une succession de gestes inscrits dans la matière. La chaîne opératoire met ainsi en lumière la dimension narrative de l'objet.

Si Leroi-Gourhan nous montre que l'objet technique est avant tout mémoire du geste, fruit d'une chaîne opératoire répétée et transmise, il laisse en suspens une question : que devient cet objet une fois détaché de la main qui l'a façonné ?

Porte-t-il seulement la trace des gestes, ou survit-il comme entité à part entière ? Peut-on envisager que l'objet continue d'évoluer, de se transformer, même hors de sa fonction immédiate, comme si son existence n'était pas strictement dépendante de l'usage humain ? Ces interrogations nous mènent à considérer l'objet technique sous un angle différent : non seulement comme outil ou prolongement du corps, mais comme être en devenir, porteur de mémoire et de potentiel, capable de traverser le temps et de cristalliser des idées ou des intentions.

Cette question de la survie de l'objet au-delà de son usage fonctionnel trouve un écho particulier dans la pensée de Gilbert Simondon. Dans *Du mode d'existence des objets techniques*⁸, le philosophe français propose une rupture fondamentale avec la vision utilitariste de l'objet. Pour lui, l'objet technique n'est jamais une entité figée, close sur sa fonction. Il suit un processus d'individuation, c'est-à-dire qu'il se constitue progressivement comme être à part entière, où forme, matière et usage s'organisent vers une cohérence interne qui lui est propre. Si nous reprenons l'exemple d'un biface, du point de vue de Leroi-Gourhan, nous avons vu qu'il porte la mémoire de la chaîne opératoire qui l'a produit : le choix du silex, les gestes de percussion, la succession ordonnée des enlèvements. Mais Simondon nous invite à aller plus loin. Le biface n'est pas seulement le résultat passif de ces gestes. Il possède une cohérence technique propre, une convergence entre les propriétés de la matière (dureté, structure cristalline du silex), la forme obtenue (symétrie, tranchant), et les usages rendus possibles (couper, percer, racler). Cette cohérence fait de lui un être technique à part entière, qui possède sa propre logique d'existence. Et cette existence ne s'arrête pas au moment où la main qui l'a façonné le lâche. L'objet continue de vivre, de se transformer, d'acquérir de nouvelles significations. Le biface peut devenir outil de chasse, puis être déposé dans une sépulture comme offrande rituelle, puis se fossiliser dans une strate géologique, puis être exhumé par un archéologue, puis exposé dans une vitrine de musée où je le contemple aujourd'hui. À chaque étape, sa fonction change radicalement, mais quelque chose de son être technique persiste. Il conserve la mémoire matérielle de sa genèse tout en se chargeant de nouvelles couches de sens.

⁸ Gilbert Simondon,
« *Du mode d'existence des
objets techniques* », Paris,
Aubier, 1958

C'est ici que la pensée de Simondon complète celle de Leroi-Gourhan de manière féconde. Là où Leroi-Gourhan nous montre comment l'objet porte la mémoire des gestes qui l'ont façonné, ce qu'on pourrait appeler sa *mémoire d'origine*, Simondon nous révèle que l'objet possède également un devenir propre, une capacité à continuer d'exister et de se transformer même détaché de son contexte initial. L'objet n'est pas un point final, mais un processus. Il n'est pas fermé, mais ouvert à de nouvelles actualisations. Simondon parle de *milieu associé* pour désigner cette relation dynamique entre l'objet et son environnement. L'objet technique n'existe jamais isolément : il s'inscrit toujours dans un réseau de relations, avec d'autres objets, avec des gestes, avec des structures sociales, avec des systèmes de croyances. Et c'est précisément cette capacité à s'insérer dans différents milieux associés au fil du temps qui fait de certains objets des vaisseaux particulièrement puissants. Ils traversent les époques non pas malgré les changements de contexte, mais grâce à leur capacité à se réinventer, à trouver de nouvelles cohérences dans de nouveaux milieux.

Cette double perspective, Leroi-Gourhan sur la genèse de l'objet et Simondon sur son devenir, nous permet d'approcher plus finement la notion d'**objet-vaisseau**. Ce-dernier serait ainsi un objet qui, ayant cristallisé dans sa matière la mémoire d'une chaîne opératoire et d'un système de gestes, posséderait également la capacité de traverser le temps en continuant d'exister comme entité signifiante. Il n'est ni mort ni figé : il se tient dans une forme de latence active, attendant d'être réactivé par de nouveaux regards, de nouvelles interprétations, de nouveaux milieux associés.

Le biface que j'observe dans sa vitrine au Musée de l'Homme incarne parfaitement cette double nature. Il est à la fois trace figée d'un geste vieux de plusieurs dizaines de milliers d'années, et être en devenir qui continue de nous parler, de susciter des questions, de générer du sens. Sa matérialité résiste au temps, mais son existence ne se réduit pas à cette résistance : elle se déploie dans le dialogue qu'il entretient avec ceux qui le regardent, l'étudient, l'interprètent.

Fig.03 : **Croquis -**
Vénus de Lespugue ;
Ivoire de mammouth,
Paléolithique supérieur - Grotte
des Rideaux

La Vénus



En poursuivant ma lente promenade dans les couloirs du musée, j'arrive au pied d'un escalier qui nous invite à venir découvrir les « trésors des collections ». Intriguée, je me rends à l'étage. C'est une petite pièce aux murs bleus, silencieuse, et à la lumière tamisée, qui révèle, dans des colonnes vitrées, quelques rares artefacts d'art primitif. Mon instinct me guide devant l'une d'entre elles, et j'y découvre, dans un écrin noir mat, une statuette d'une quinzaine de centimètre. Une femme, endormie. (Fig.03)

Je lis sur l'écriteau : « *Vénus de Lespugue, Ivoire de mammoth, Grotte des Rideaux, vers 29 000 ans – Paléolithique supérieur* ». Son utilisation reste inconnue, mais ce n'est pas un outil. Une symétrie parfaite, constituée par des sphères généreuses, interprétation stylisée d'une anatomie féminine, et je reste émue devant cette figure de femme, de plusieurs milliers d'années mon aînée. Jusqu'ici, je ne m'étais intéressée qu'à l'objet visiblement technique, et à sa transmission. La Vénus fait basculer ma réflexion sur une autre catégorie de transmission, non pas celle uniquement des gestes et des savoir-faire techniques, mais sur celle des rites et des croyances.

En reprenant la méthode de Leroi-Gourhan, on peut lire dans un premier temps les techniques nécessaires au sculptage de cette silhouette. Pour obtenir une surface aussi lisse et des volumes symétriques, parfaitement sphériques, son (ou ses) auteurs devaient posséder non seulement des outils assez précis, mais aussi un savoir-faire abouti. L'ivoire de mammoth est une matière difficile à travailler : dense, fibreuse, elle exige une maîtrise parfaite du geste et des outils. Chaque courbe de cette Vénus témoigne d'heures, sûrement de semaines de travail minutieux. Les traces d'outils visibles sur certaines parties révèlent l'usage de burins et de racloirs finement aiguisés, manipulés avec une précision quasi chirurgicale.

Ensuite, pour arriver à une telle abstraction du corps humain, il y a aussi une notion de sensibilité, un choix artistique délibéré. La *Vénus de Lespugue* n'est pas une représentation réaliste : c'est une stylisation, une interprétation. Les seins, le ventre, les fesses sont amplifiés jusqu'à devenir des sphères presque géométriques. Les bras sont à peine esquissés, le visage absent. Cette sélection, c'est à dire ce qui est montré, ce qui est exagéré, ce qui est effacé, révèle une intention claire. Il ne s'agissait pas de reproduire un corps, mais d'en extraire l'essence, d'en concentrer la signification dans quelques volumes essentiels. Mais surtout, et c'est peut-être le plus troublant, considérons le temps pris pour sculpter une telle œuvre. Nous sommes au Paléolithique supérieur, il y a 29 000 ans. La survie quotidienne exigeait des efforts constants : chasser, cueillir, se protéger du froid, entretenir le feu. Et pourtant, quelqu'un a consacré des heures innombrables à façonner cette statuette qui ne coupe rien, ne tue rien, ne se mange pas, ne protège pas du froid. Cet investissement temporel est en soi un message. Il nous dit que pour ces hommes il existait des choses plus importantes que la simple survie. Des choses qui valaient qu'on y consacre du temps, de l'énergie, du soin.

Une croyance, une forme d'idolâtrie pour une figure de fertilité et de vie, voilà ce que chuchote cette femme endormie. Mais ce murmure ouvre en réalité un gouffre de questions fondamentales. Comment les objets deviennent-ils supports de l'immatériel ? Comment une masse d'ivoire sculptée peut-elle contenir, transporter, incarner une croyance ?

La *Vénus de Lespugue* ne représente pas seulement un corps féminin : elle matérialise peut-être une divinité, un principe de fécondité, une protection pour l'enfantement, un lien avec les ancêtres. Nous ne le saurons jamais avec certitude, mais ce qui est certain, c'est que cet objet fonctionne comme un condensateur de sens. Il concentre dans sa matière tangible quelque chose d'intangible : une idée, un espoir, une peur, une prière. Cette capacité des objets à porter le symbolique n'est pas une exception culturelle. Partout, à toutes les époques, les civilisations ont ce réflexe d'incarner leurs croyances dans la matière. Des premières Vénus paléolithiques aux idoles néolithiques, des statues divines grecques aux reliques chrétiennes, des masques rituels africains aux mandalas bouddhistes, l'humanité n'a cessé de projeter l'invisible dans le visible, l'abstrait dans le concret.

Une première réponse tient à la nature même de la pensée humaine. Les croyances, les idées, les valeurs sont par essence évanescences, volatiles. Elles existent dans les esprits, se transmettent par la parole, mais risquent constamment de se dissoudre, de se déformer, de s'oublier. L'objet offre une permanence que la mémoire humaine ne peut garantir. En sculptant la Vénus, son créateur ne fixe pas seulement une forme : il fixe une pensée, il l'ancre dans le réel, il la rend transmissible au-delà de sa propre mort.

Mais il y a plus. L'objet symbolique ne se contente pas de représenter une croyance : il la rend opérante. La Vénus n'est pas une simple image de la fertilité, elle est un agent actif de cette fertilité. En la touchant, en la portant sur soi, en l'installant dans un lieu particulier, on active sa puissance. L'objet devient médium, interface entre le monde visible et le monde invisible. Il permet d'agir sur ce qui échappe normalement à l'action humaine : invoquer les forces de la nature, communiquer avec les morts, s'attirer la protection des divinités. Nous pouvons ici citer Gilbert Simondon :

« L'objet technique n'est pas seulement un outil ; il est porteur d'un ensemble de significations et de relations »⁹.

⁹ Gilbert Simondon,
« *Du mode d'existence des
objets techniques* », Paris,
Aubier, 1958

La *Vénus de Lespugue* nous montre que cette affirmation s'applique avec une force particulière aux objets symboliques. Elle n'existe pas isolément : elle s'inscrit dans un réseau complexe de relations. Relations avec le corps de celle qui la porte (si elle était portée). Relations avec les rites qui l'entourent (si elle était utilisée lors de cérémonies). Relations avec le système de croyances qui lui donne sens. Relations avec la communauté qui reconnaît en elle une puissance particulière. Et lorsqu'elle arrive jusqu'à nous, 29 000 ans plus tard, ces relations se sont pour la plupart évanouies. Le rituel qui l'animait ? Perdu. La langue qui la nommait ? Oubliée. Les gestes qui l'accompagnaient ? Disparus. Et pourtant, quelque chose persiste. La Vénus continue de nous parler, même si nous ne comprenons plus exactement ce qu'elle dit. Sa matérialité a survécu, et avec elle, une trace, certes fragmentaire, certes ambiguë, du système symbolique qui l'a produite.

Si les outils techniques comme le biface nous révèlent la mémoire des gestes et des savoir-faire, les objets symboliques comme la Vénus nous ouvrent à une autre dimension de la transmission : celle des cosmogonies, des structures sociales, des rapports au sacré. Ils nous montrent que l'[objet-vaisseau](#) ne transporte pas seulement des techniques, mais aussi des visions du monde.

Cette distinction entre objet technique et objet symbolique mérite toutefois d'être nuancée. Car la frontière qui les sépare est poreuse. Le biface lui-même, dans certains contextes, a pu être investi d'une dimension symbolique : certains bifaces exceptionnellement grands ou parfaitement symétriques, trouvés dans des tombes, semblent avoir dépassé leur fonction utilitaire pour devenir des objets de prestige, voire des offrandes rituelles. Inversement, la Vénus, aussi symbolique soit-elle, reste un objet technique au sens où sa fabrication mobilise un savoir-faire, des outils, une chaîne opératoire. Ce que nous commençons à entrevoir, c'est que l'[objet-vaisseau](#) ne se réduit ni à la pure fonctionnalité ni au pur symbolisme. Il est toujours les deux à la fois, à des degrés variables. Et c'est précisément cette double nature qui fait sa puissance comme vecteur de transmission. Il porte la mémoire du faire (les gestes, les techniques) et la mémoire du croire (les rites, les symboles). Il nous parle du corps et de l'esprit. Du tangible et de l'intangible.

Pour explorer davantage cette dimension symbolique de l'[objet-vaisseau](#), tournons-nous maintenant vers un exemple qui la porte à son paroxysme : les objets funéraires. Car c'est peut-être face à la mort que l'humanité a le plus investi les objets de significations multiples, en faisant de véritables vaisseaux destinés à traverser l'ultime frontière.

Vaisseaux du symbolique

La mort n'a jamais été silencieuse.

Depuis les premières sépultures intentionnelles, l'Homo Sapiens a ritualisé le passage, accompagné le défunt d'objets choisis, sélectionnés, chargés de sens. Ces gestes n'ont rien d'universel dans leurs formes, chaque culture invente ses rites, mais tous partagent une même intuition ; l'au-delà, quel qu'il soit, nécessite des objets.

Les sarcophages égyptiens, grâce au procédé de momification, ont permis une conservation exceptionnelle à travers les millénaires. Parmi eux, la tombe du pharaon Toutânkhamon reste l'une des plus spectaculaires. Lorsqu'elle est découverte en 1922, intacte, elle livre 5 398 objets au monde. Cinq mille trois cent quatre-vingt-dix fragments d'une civilisation, emballés, scellés, enterrés avec un adolescent-roi mort il y a plus de trois mille ans.

Que fait-on de 5 398 objets dans une tombe ? Parmi cette profusion, certains artefacts se distinguent par leur densité symbolique.

Un masque funéraire en or, pesant plus de dix kilos, qui recouvre le visage du pharaon. Des chars démontés, soigneusement pliés, comme si l'on pouvait réassembler la mobilité terrestre dans l'invisible. Des armes, dont un poignard forgé dans un fer d'origine météoritique. De l'or tombé du ciel, façonné pour l'éternité. Et puis, alignées par dizaines, des petites figurines : les ouchebti.

Ces statuettes, hautes de quelques centimètres, ont une fonction précise. Elles sont là pour servir. Dans l'au-delà égyptien, le défunt aura besoin de main-d'œuvre : cultiver les champs célestes, porter l'eau, effectuer les corvées. Les ouchebti sont programmés pour cela. Leur nom signifie d'ailleurs « répondeur », ou « ceux qui répondent à l'appel ». Chaque figurine est peinte d'une formule magique qui l'active, la transforme en double, en agent rituel. L'objet devient substitut. Il n'est plus inerte, il agit, il travaille, il remplace. Le masque funéraire, lui, ne protège pas seulement le visage : il le transfigure. L'or, incorruptible, ne ternit jamais. C'est la chair des dieux. En recouvrant Toutânkhamon d'or, on ne le pare pas, on le divinise. On le rend éternel dans la matière même qui symbolise l'éternité. Le masque n'est pas qu'un chef-d'œuvre d'orfèvrerie : c'est une pensée métaphysique incarnée dans le métal.

Les chars (Fig.04), pliés et rangés avec soin, projettent le quotidien dans l'au-delà. On transporte vers l'invisible ce qui faisait statut, puissance, mobilité dans le monde des vivants. Le char n'est pas qu'un outil de déplacement : c'est un marqueur de pouvoir. Et ce pouvoir doit traverser la mort. Quant au poignard météoritique, il révèle une connaissance empirique troublante. Les Égyptiens savaient reconnaître, parmi les substances du monde, celles qui venaient du ciel. Le fer météoritique a une composition chimique distincte, une densité particulière. Ils l'ont identifié, extrait, forgé. Et ils ont choisi de l'enterrer avec Toutânkhamon, comme si cette matière appartenait déjà au domaine des dieux, à mi-chemin entre terre et cosmos. Ces **objets-vaisseaux** composent un récit silencieux : celui d'une société où technique, sacré et politique se confondent. Où l'objet accompagne non seulement la vie terrestre, mais aussi la suivante. Ce que la tombe de Toutânkhamon nous montre, ce n'est pas seulement la richesse d'un roi.

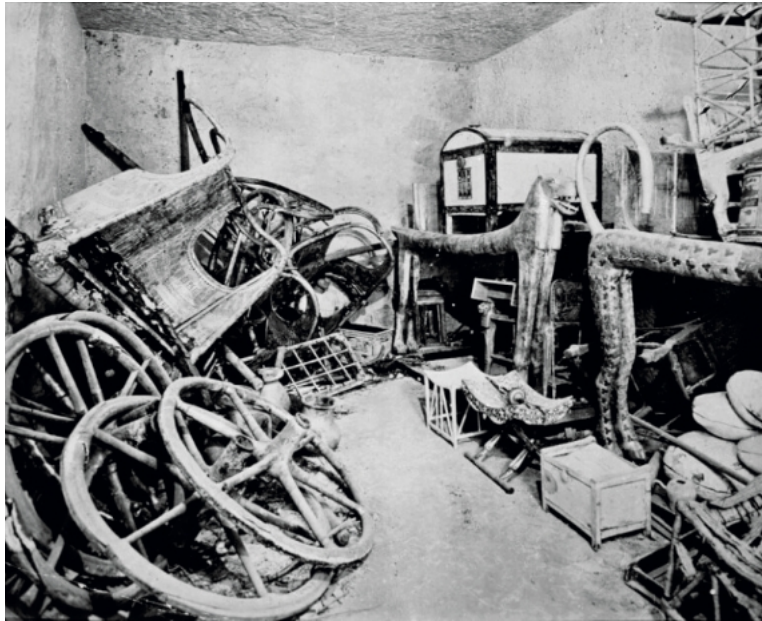


Fig.04 : Antichambre de la tombe de Toutânkhamon, Image d'archive Egypte, Vallée des Rois - 1922.

C'est la manière dont une civilisation inscrit dans la matière son rapport à la mort, à la continuité, au monde invisible. Les objets funéraires deviennent des témoins matériels qui condensent savoir-faire, mythes, hiérarchies et aspirations d'un peuple.

À travers ces objets funéraires, on comprend que la matière n'est jamais seulement façonnée. Elle est organisée, investie, transfigurée par un ensemble de relations qui excèdent sa simple fonction. C'est précisément là que la pensée de Gilbert Simondon éclaire d'un autre regard ces artefacts.

Pour Simondon, l'objet technique n'existe jamais de façon isolée. Il s'individue au sein d'un réseau de gestes, de croyances, de contraintes matérielles et de structures symboliques qui participent à son devenir. Les objets de la sépulture de Toutânkhamon ne sont pas des témoins figés d'un acte technique passé : ils forment un milieu associé, où matière, forme et signification se co-déterminent. Leur présence dans la tombe n'est ni contingente ni décorative. Elle relève d'un processus d'individuation où l'objet atteint sa pleine consistance en s'intégrant au rituel funéraire. En d'autres termes, leur existence ne se limite pas à ce qu'ils *sont*, mais à ce qu'ils *deviennent* au sein d'un système de relations, techniques, religieuses, politiques, qui les dépasse et les anime. Par leur simple survie à travers le temps, ces objets démontrent que l'objet n'est peut-être pas une entité stable, mais davantage une dynamique : celle d'une mémoire en acte, d'un sens qui se déploie à chaque époque. Un être, selon Simondon, véritablement en devenir.

Quand Howard Carter descelle la tombe en 1922, les objets sont toujours là, attendant dans le noir depuis trois millénaires. Ils n'ont servi à rien, fonctionnellement parlant. Le char n'a roulé nulle part. Les ouchebti n'ont labouré aucun champ. Le masque n'a protégé personne. Et pourtant, ils ont tout fait. Ils ont porté une civilisation à travers le temps. Ils ont traversé l'oubli, les pillages, les effondrements d'empires. Ils sont arrivés jusqu'à nous, intacts, chargés de tout ce qu'ils devaient transmettre.

Peut-être est-ce cela, finalement, la fonction ultime d'un [objet-vaisseau](#) : non pas servir dans l'immédiat, mais durer. Attendre. Être trouvé.

Parler encore, malgré le silence des siècles.

Des bifaces aux objets funéraires, nous avons interrogé les objets du passé comme témoins involontaires, vestiges d'humanités disparues.

Mais qu'en est-il des objets qui nous entourent aujourd'hui, ceux que nous manipulons chaque jour sans y penser ? Si nous adoptons le regard de l'archéologue face à notre propre présent, que découvririons-nous ? Nos smartphones, nos cartes bancaires, nos interfaces numériques : que transmettent-ils, au-delà de leur fonction ? Comment nos objets contemporains deviennent-ils, eux aussi, des vaisseaux, porteurs de nos idées, de nos valeurs, de nos contradictions ?

Cette partie propose de retourner le télescope : non plus observer le passé lointain, mais scruter notre quotidien avec la distance de celui qui cherche à comprendre ce que nos objets disent de nous, à notre insu, ou malgré nous.

02. LANGAGES DE NOS OBJETS CONTEMPORAINS

Les masques passeport	36.
Matérialités et rapport au monde	39.
Design et post-histoire	43.

Les masques passeport

La semaine dernière j'ai eu une discussion avec mon père qui a passé plusieurs années au Cameroun dans sa jeunesse. De son passage sur le continent africain, il a rapporté plusieurs objets dont, notamment, des masques (Fig.05). Il les a accrochés dans notre salon, et je ne les avais jamais tellement regardés jusqu'ici. Il m'a expliqué qu'on les appelle des « masques passeports », et que c'est une tradition unique des sociétés en Afrique de l'Ouest et Centrale. Ils servent, comme leur nom l'indique, de marqueur d'identité, pendant les déplacements du propriétaire. Petits de taille, ils tiennent dans une poche, et éloignent les mauvais esprits du voyageur. La conception et l'ornementation du masque donne un ensemble d'informations sur l'origine et la tribu de leur propriétaire. Chaque masque est unique, et reflète une identité, en rassemblant des symboles qui représentent tel ou tel clan. Ils facilitent le « droit de passage » d'un territoire vers un autre, sur le même principe que nos passeports à nous, et, en fonction des accords entre les clans, ils étaient la clé pour assurer protection et respect. On retrouve aussi ces masques pendant des événements rituels, par exemple avant de partir vers une nouvelle contrée. Au cours de ces cérémonies, ils sont « activés » et servent de bénédiction et de lien spirituels avec les ancêtres et la terre natale.

Ces masques passeports camerounais, accrochés sur les murs de mon salon, peuvent également être perçus comme des objets vaisseaux, qui portent en eux, la mémoire et l'identité de leur créateur et de ses origines. Leurs bouches contorsionnées semblent nous parler, nous raconter leurs voyages. Reflets d'un savoir-faire perpétué, de traditions ancestrales, et d'une vie humaine, ils dorment aujourd'hui dans une maison provençale. Cette tradition est aujourd'hui encore d'actualité, et d'ailleurs, si l'on se rend dans cette région, il y a de grandes chances de trouver des utilisateurs accompagnés d'un tel passeport.



Fig.05 : **Masques passeport** ;
Cameroun - estimés du début
du XXe siècle

Mais que transportent ces masques, au-delà du bois sculpté, des pigments et des récits ? Comment un objet aussi petit peut-il contenir à la fois une identité, une protection spirituelle, un droit de passage, et la mémoire d'une lignée ancestrale ?

Cette question nous mène directement au cœur de la *médiologie*¹⁰, un néologisme introduit par Régis Debray, qui s'intéresse précisément aux moyens par lesquels les idées, les croyances et les cultures se transmettent à travers la matière. Régis Debray, écrivain, philosophe, et ancien conseiller politique français, est connu pour ses engagements idéologiques, et ses travaux sur la transmission, au travers de ce qu'il a nommé la *médiologie*.

Contrairement à l'histoire des idées qui s'intéresse au contenu des pensées, ou à l'histoire des techniques qui s'intéresse aux outils, la médiologie étudie les supports et les vecteurs par lesquels une idée devient durable, se propage, et finit par structurer une société. Son approche ne constitue pas, à proprement parler, une discipline des sciences humaines, et d'ailleurs Debray ne prétend pas à ce statut. Sa vision, bien que controversée dans le milieu de la recherche, propose une nouvelle façon d'appréhender le lien entre les objets et les idées. Pour reprendre ses mots :

« L'approche pourrait déboucher un jour sur une nouvelle façon de décrire le monde et de raconter des histoires, loin du dualisme héréditaire. En prenant congé des oppositions ancestrales qui nous téléguident en sous-main : spirituel/matériel, réel/virtuel, vecteur/message »¹¹.

Pour Debray, rien ne se transmet sans médium. Une religion n'est pas qu'un ensemble de croyances abstraites : elle est inséparable de ses supports matériels (livres sacrés, reliques, architectures). Une idéologie politique ne survit pas sans ses dispositifs de diffusion (imprimerie, affiches, monuments). La culture elle-même n'existe que par les objets qui la portent et la font circuler dans le temps et l'espace. « Transmettre, ce n'est pas communiquer, c'est faire durer »¹², écrit Debray. La communication opère dans l'instantané, dans le synchrone : je vous parle, vous m'entendez, l'échange s'évanouit. La transmission, elle, travaille dans le diachronique : elle fait passer quelque chose d'une génération à l'autre, d'une époque à une autre, malgré la mort des individus et le passage du temps.

¹⁰ Idée défendue dans de nombreux articles et ouvrages, le principal étant : **Régis Debray**, « Cours de Médiologie générale » Paris, Gallimard, 1991

¹¹ Régis Debray « Qu'est-ce que la médiologie ? », Le Monde diplomatique, août 1999, p.32 (en ligne)

¹² Régis Debray « Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident », Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1992.

Les masques passeports ne sont donc pas de simples souvenirs exotiques accrochés au mur d'un salon provençal. Ils sont la preuve vivante que la matière pense, que le bois sculpté porte en lui une ontologie du passage et de l'appartenance. Là où nos passeports biométriques ne sont que des documents administratifs jetables après dix ans, ces masques cumulent les strates : chaque voyage les charge, chaque rituel les active, chaque génération les réinterprète.

Debray nous force à abandonner l'illusion confortable d'une pensée désincarnée : il n'y a pas d'identité sans matériau, pas de mémoire sans objet, pas de transmission sans friction avec le réel. Ces masques ne « représentent » pas une culture, ils sont cette culture en mouvement, condensée dans quelques centimètres de bois, prête à traverser les frontières, les siècles, et même l'oubli.

Matérialité et rapport au monde

Pour comprendre pleinement ce que les objets transmettent, il faut d'abord saisir le paradoxe au cœur de la pensée de Debray : ce sont les supports les plus matériels qui permettent aux idées les plus immatérielles de survivre.

Les grandes révolutions culturelles sont toujours liées à des révolutions dans les supports : l'invention de l'écriture, du codex, de l'imprimerie, du numérique. Chaque nouveau médium reconfigure non seulement la façon dont on transmet, mais aussi l'objet de la transmission, et finalement ce que l'on est. Le masque passeport illustre parfaitement cette idée. Il incarne dans le bois ce qui relève du pur invisible : l'appartenance à un clan, la protection des ancêtres, le droit de circuler sur un territoire sacré. Sans le masque, ces réalités n'auraient aucune prise sur le monde. Avec lui, elles deviennent tangibles, vérifiables, transmissibles. L'objet ne représente pas seulement ces croyances : il les actualise, les rend opérantes.

On retrouve cette logique dans d'innombrables objets à travers les cultures et les époques. Les médailles qui incarnent une victoire ou l'autorité, les alliances qui scellent les unions, les drapeaux qui cristallisent l'appartenance nationale. Ces objets sont des médiateurs, ils servent de support à des idées.

Debray propose le concept de « médiasphère » pour désigner « un système dynamique d'écosystèmes complexes réorganisés par et autour d'un média dominant (simple), généralement le dernier en date »¹³. Cette dernière serait composée de trois catégories. D'abord la *logosphère* « caractérisée par la domination de l'écriture »¹⁴, puis la *graphosphère*, « dominée par l'imprimerie »¹⁵, et enfin la *vidéosphère* « où règnent les technologies de l'audiovisuel »¹⁶.

Chaque médiasphère produit ses propres objets-vecteurs, qui façonnent en retour notre rapport au temps, à l'espace, à l'autorité, au sacré. Les masques passeports appartiennent encore largement à une logique de la logosphère, où l'objet rituel et la tradition orale se renforcent mutuellement. Mais ils persistent aujourd'hui, traversent les médiasphères, et continuent de porter leur charge symbolique même déplacés dans un salon provençal. C'est la preuve de leur force comme *objets-vaisseaux* : ils survivent au changement de contexte parce que leur matérialité porte en elle, de façon indélébile, la mémoire des gestes, des croyances et des relations qui les ont façonnés.

Les masques passeports ne sont pas vraiment représentatifs d'une vision occidentale contemporaine du rapport à l'identité. Si nous devons, à présent, choisir un objet typique de nos sociétés actuelles, il faudrait orienter notre analyse sur un artefact que la majorité de la planète utilise, quotidiennement. Il s'agirait alors de comprendre en quoi ce dernier façonne notre rapport au monde, et comment il deviendrait, dans une continuité logique, médiateur de notre modernité, selon la pensée de Debray.

Regardons de plus près ce rectangle de verre et de métal qui ne quitte plus nos poches, le smartphone (Fig.06). Que transmet-il réellement ? À première vue, tout. Nos messages, nos photos, nos rendez-vous, nos trajets. Mais, le smartphone ne transmet pas seulement du contenu, il transmet aussi une *manière d'être au monde*. Il incarne et propage un rapport particulier au temps (l'instantanéité, l'urgence, la notification), à l'espace (la géolocalisation permanente, l'abolition des distances), à l'autre

¹³ Régis Debray, « Introduction à la médiologie », Fondation Daniel Langlois, en ligne (www.fondation-langlois.org)

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

Fig.06 : Iphone 16, Apple, 2025

(la connexion continue mais médiatisée), et au savoir (l'accès immédiat mais fragmenté).

Si l'on applique la grille médiologique de Debray, le smartphone apparaît comme l'objet-symbole par excellence de la vidéosphère numérique. Il concentre en lui plusieurs ruptures médiologiques majeures : la miniaturisation (tout tenir dans la paume), la convergence (un seul objet remplace la carte, l'appareil photo, le livre, le téléphone, la montre, le portefeuille), et l'interactivité (l'écran tactile qui efface la distance entre l'utilisateur et la machine).

Mais surtout, il transforme radicalement ce qui peut être transmis et conservé. Avec le smartphone, nos traces se multiplient de façon exponentielle : chaque clic, chaque recherche, chaque déplacement laisse une empreinte numérique. Paradoxalement, ces traces sont aussi plus fragiles, plus volatiles que jamais. Un serveur qui tombe en panne, un format de fichier obsolète, une mise à jour incompatible, et des années de souvenirs peuvent tomber dans l'oubli.

Le smartphone incarne cette contradiction de notre époque : nous produisons plus de mémoire que jamais, mais nous la confions à des supports dont la pérennité n'est nullement garantie.



Pensons à nos photographies. Autrefois, une photo était un objet : on la développait, on la glissait dans un album, on l'accrochait au mur. Elle avait une matérialité, une localisation, une résistance au temps. Aujourd'hui, nos milliers de photos dorment dans des clouds, des serveurs distants dont nous ignorons tout. Elles existent quelque part, nulle part, partout à la fois. Que transmettra-t-on aux générations futures ? Des fichiers *.jpg* compressés, tributaires de formats logiciels qui seront peut-être illisibles dans cinquante ans ? Le smartphone transmet aussi, insidieusement, un certain rapport au corps et au geste. Le masque passeport se portait sur soi, contre la peau, activé par le rituel. Le smartphone aussi ne nous quitte jamais, prolongement quasi-organique de notre main. Mais là où le masque reliait à une communauté d'ancêtres, à un territoire, à une mémoire collective enracinée, le smartphone nous connecte à un réseau déterritorialisé, fluide, global. Il incarne une forme d'appartenance radicalement différente : non plus à un lieu ou une lignée, mais à un flux, à une plateforme, à une infrastructure technique invisible. Debray dirait sans doute que le smartphone est un *organisateur d'oubli* autant qu'un *organisateur de mémoire*.

Il filtre, hiérarchise, sélectionne ce qui mérite d'être retenu selon des algorithmes opaques. Nos souvenirs Instagram, nos playlists Spotify, nos recommandations Netflix : tout cela constitue une forme de mémoire externalisée, mais une mémoire dont nous ne contrôlons plus les critères de conservation. Le smartphone ne nous donne pas accès à l'information : il façonne ce que nous considérons comme mémorable. À présent, questionnons cet objet dans un autre contexte temporel, dans un exercice de projection sur le temps long. Imaginons un archéologue du futur tombant sur un smartphone fossilisé. Que pourrait-il en déduire ? La coque en verre et aluminium lui apprendrait peu sur nos croyances ou nos structures sociales. Sans électricité, sans réseau, sans les serveurs qui l'alimentent, l'objet serait muet, opaque, indéchiffrable. Contrairement au masque passeport dont les motifs sculptés continuent de « parler » même hors contexte, le smartphone n'existe que branché à un écosystème technique gigantesque. Seul, il n'est qu'un caillou lisse et muet. Il y a une opposition absolue dans cet objet : sa nature formelle minimaliste contraste diamétralement avec l'immensité des univers numériques auxquels il permet d'accéder.

Cette dualité induit une fragilité intrinsèque. Celle-ci n'est pas accidentelle, elle est inscrite dans le modèle économique même de ces objets. L'obsolescence programmée, les mises à jour forcées, le renouvellement constant, tout est fait pour que l'appareil ne dure pas. Il n'est pas pensé pour traverser les générations, mais pour être remplacé tous les deux ou trois ans. En ce sens, il incarne une temporalité radicalement opposée à celle du temps long que nous avons exploré jusqu'ici. C'est un objet du présent perpétuel, de l'instant renouvelé, de la mise à jour permanente. Un objet sans passé, sans futur, seulement un *maintenant* qui se consume et se régénère sans cesse.

Et pourtant, malgré son caractère éphémère, le smartphone transmet quelque chose de profond sur notre époque. Il transmet l'angoisse de la déconnexion, la foi dans le progrès technique, l'acceptation d'une surveillance généralisée en échange de services gratuits, la réduction du monde à des écrans, la fragmentation de l'attention, l'individualisation des expériences. Tous ces traits de notre civilisation sont cristallisés dans cet objet que nous consultons en moyenne 5 heures et 7 minutes par jour¹⁷.

¹⁷ Selon le rapport annuel de Data.ai, c'est le temps journalier moyen des français consacré à l'usage d'un smartphone.

Si le smartphone est un **objet-vaisseau**, il incarne un genre nouveau : un vaisseau sans coque, un message sans support durable, une mémoire sans matière. Il porte notre présent, peut-être, mais que portera-t-il vers le futur ? Dans un monde où la dématérialisation semble triompher, où les supports deviennent de plus en plus éphémères et invisibles, que deviennent nos **objets-vaisseaux** ? Que transmettons-nous aux générations futures si nos traces s'écrivent dans le *cloud*, dans des serveurs dont la durée de vie n'excède pas quelques décennies ?

Design et post-histoire

Si la médiologie nous a montré comment les objets portent et transmettent les idées à travers la matière, une question demeure en suspens. Que se passe-t-il quand cette matérialité elle-même semble s'effacer ? Lorsque nos traces ne s'inscrivent plus dans la pierre ou le papier, mais dans des flux de données, des écrans lumineux, des algorithmes invisibles ? Et surtout, quel rôle joue le designer dans ce basculement, lui qui façonne les objets de notre quotidien et, par là même, les vecteurs de notre mémoire future ?

C'est précisément à ces questions que s'est confronté Vilém Flusser, philosophe d'origine tchécoslovaque au parcours nomade, né à Prague en 1920, exilé au Brésil de 1940 à 1972, ayant vécu ses dernières années entre l'Allemagne et le sud de la France où il meurt en 1991. Figure singulière de la pensée des techniques et des médias, Flusser développe une œuvre multiforme qui croise philosophie du langage, théorie de la communication, réflexion sur les images et, surtout, une pensée radicale du design comme médiation entre l'humain et le monde technique. Avant d'aborder davantage la pensée de Flusser, il convient d'évoquer brièvement Marshall McLuhan, dont l'influence sur le philosophe tchèque fut déterminante.

McLuhan, théoricien canadien des médias, est célèbre pour sa formule *The medium is the message*¹⁸. Ce n'est pas tant le contenu véhiculé par un média qui importe, mais le média lui-même qui, par sa structure et ses caractéristiques, transforme notre rapport au monde et à nous-mêmes. La télévision ne change pas seulement ce que nous voyons, elle change notre manière de voir. L'imprimerie ne transmet pas seulement des textes, elle reconfigure notre pensée selon un mode linéaire, séquentiel, analytique. Cette idée résonne profondément avec la médiologie de Debray qui statue que le support n'est jamais neutre, il façonne ce qu'il transporte. Mais là où McLuhan s'intéressait principalement aux médias de masse, Flusser va orienter le regard vers les appareils et les images techniques, ouvrant ainsi une réflexion vertigineuse sur ce qu'il nomme la *post-histoire*.

Pour comprendre Flusser, il faut saisir sa périodisation de l'histoire humaine, structurée selon un rythme ternaire qui rappelle celui de Debray. Flusser distingue trois grandes ères¹⁹.

La pré-histoire²⁰, ou période pré-moderne, est celle du geste, des artefacts, des images « œuvres de l'art ». C'est le temps des peintures rupestres, des statues, des images subjectives produites par la main humaine. Ces images sont bi-dimensionnelles, magiques, elles captent le monde en surfaces et en formes. On retrouve ici les objets de notre première partie : les bifaces, la Vénus de Lespugue, les masques rituels.

L'histoire, ou période moderne, commence avec l'invention de l'écriture. Elle correspond au « monde linéaire de l'écriture de l'histoire et de l'industrie »²¹. L'écriture impose un mode de pensée séquentiel, causal, explicatif. Elle déroule le temps en une ligne, distingue un avant d'un après, une cause d'un effet. Comme l'écrit Flusser, « l'invention de la photographie constitue une rupture dans l'histoire qui peut seulement être comprise par rapport à cette autre rupture historique qu'est l'écriture linéaire »²². L'écriture, en arrachant l'expérience humaine au flux continu pour l'organiser en récit, fonde ce que nous appelons *Histoire*.

La post-histoire, enfin, est celle dans laquelle nous basculons depuis plus d'un siècle. C'est l'ère des appareils et des images techniques, ou *techno-images* : photographie, cinéma, télévision, ordinateur, smartphone.

¹⁸ Marshall McLuhan *The Medium is the Message*, dans *Understanding Media : The Extensions of Man* PDF consulté depuis le site du MIT, 1964

¹⁹ Vincent Jacques *Qu'est-ce qu'une techno-image ? Vilém Flusser, les appareils et la question de l'automatisation*, Appareil, 2023, en ligne sur : [journals.openedition.org](https://journals.openedition.org/appareil)

²⁰ *Ibid.* Toujours selon la périodisation de l'histoire de Flusser

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

Pour Flusser, « l'âge des appareils succède à celui des machines. Les machines renvoient à des théories scientifiques matérialisées et correspondent à une mathématisation du réel ainsi qu'au monde linéaire de l'écriture de l'histoire et de l'industrie. L'appareil, lui, nous fait basculer dans une autre sphère, post-industrielle et post-historique »²³.

Qu'est-ce qu'un appareil, exactement ? Ce n'est pas une simple machine. Une machine transforme le monde matériellement (la presse imprime, le moteur déplace, l'usine produit). L'appareil, lui, ne cherche pas à transformer le monde physiquement, mais à *transformer la signification du monde*. Un appareil photographique ne fabrique pas d'objets : il produit des images qui reconfigurent notre perception du réel. Un ordinateur ne construit rien de tangible : il traite de l'information, génère des symboles, fabrique des idées. Flusser le dit d'ailleurs avec une formule saisissante : « les appareils simulent la pensée ; ce sont des jouets qui jouent à *penser* »²⁴.

Les images techniques, ces images produites automatiquement par des appareils, marquent un retour apparent au monde des surfaces après des siècles de domination de l'écriture linéaire. Mais, il ne s'agit pas d'un simple retour en arrière vers les images pré-historiques. Les *techno-images* sont fondamentalement différentes. Elles ne sont plus le produit d'une subjectivité humaine qui interprète le monde, mais le résultat d'un processus automatisé, programmé, inscrit dans un appareil.

Prenons la photographie. On pourrait croire que le photographe *crée* l'image en choisissant son cadre, sa lumière, son sujet. Mais pour Flusser, « la personne qui utilise l'appareil photographique peut penser qu'elle règle les contrôles afin de produire une image montrant le monde de la manière dont elle veut qu'on le voie, mais c'est la nature pré-programmée de l'appareil qui fixe les paramètres de cet acte et c'est le dispositif qui façonne le sens de l'image finale »²⁵.

Le photographe ne maîtrise pas l'appareil, il joue avec lui, explore ses possibilités programmées. Cette idée est inquiétante : elle implique que nous ne sommes plus les auteurs de nos images, mais les opérateurs d'appareils qui, eux, produisent du sens selon leurs programmes internes. Les techno-images ne représentent pas le monde : elles le programment. Elles *nous* programment.

²³ Vilém Flusser, « Pour une philosophie de la photographie », Circé, 1996.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

C'est ici que la notion de dématérialisation prend tout son sens. Avec les techno-images et les appareils numériques, la trace ne s'inscrit plus dans une matière durable. Elle devient flux, pixel, donnée. Le smartphone que nous avons évoqué plus tôt incarne parfaitement cette mutation : objet sans passé ni futur, il ne transmet rien de tangible, seulement des informations volatiles, dépendantes d'infrastructures invisibles et éphémères. Flusser parle d'un « caractère pharmacologique de l'image technique, porteuse à la fois de menaces et de promesses : menaces d'une automatisation de la pensée et de l'expérience, qui risquent d'être globalement orientées par des images qui nous programment plutôt que par des images que nous programmons, et promesses de nouvelles formes d'accès à l'expérience et de relations intersubjectives tissées horizontalement grâce à la structure en réseau des nouveaux systèmes de communication »²⁶.

Jusqu'ici, nous avons abordé les objets, et leur capacité à porter la mémoire des gestes, des croyances, des idées. Avec Flusser, nous devons maintenant interroger le rôle de celui qui crée ces objets : le designer. Pour Flusser, le design n'est pas une simple activité esthétique ou fonctionnelle. C'est un acte de médiation entre l'humain et le monde technique. Dans *Petite philosophie du design*²⁷, il affirme que le designer est celui qui donne forme, non pas seulement à des objets, mais à notre environnement, à nos comportements, à nos modes de pensée. Le design, c'est « programmer le monde ».

Cette formulation change radicalement la responsabilité du designer. Il n'est plus l'artisan qui transmet inconsciemment des savoir-faire hérités, comme les tailleurs de silex du Paléolithique. Il n'est plus le créateur solitaire qui exprime sa subjectivité dans la matière, comme le sculpteur de la Vénus de Lespugue. Le designer contemporain sait qu'il crée des objets qui programment les usages futurs, orientent les gestes, structurent les relations sociales. Pensons à l'interface d'un smartphone. Chaque choix de design, la taille des icônes, la couleur des notifications, le geste de swipe, programme un comportement. Le designer ne façonne pas un objet neutre : il façonne un appareil qui, à son tour, façonnera ses utilisateurs.

²⁶ Vincent Jacques *Qu'est-ce qu'une techno-image ?* Vilém Flusser, *les appareils et la question de l'automatisation*, Appareil, 2023, en ligne sur : journals.openedition.org

²⁷ Vilém Flusser, *Petite philosophie du design*, trad. Jean-Louis Le Moigne, Paris, Circé, 2002.

Il devient, en quelque sorte, un « programmeur de comportements ».

Cette prise de conscience est à la fois vertigineuse et libératrice. Vertigineuse, car elle révèle l'ampleur de la responsabilité du designer dans la création de nos traces futures. Libératrice, car elle ouvre la possibilité d'une action consciente, éthique, réfléchie sur ce que nous voulons transmettre.

La question qui nous hante depuis le début de ce mémoire se pose avec une acuité nouvelle : dans une post-histoire où tout semble se dématérialiser, qu'est-ce qui devient vestige de notre civilisation contemporaine ? Si l'écriture disparaît au profit des techno-images, si les objets deviennent éphémères et programmés, quelles formes peuvent encore prendre les traces que nous laisserons ?

Flusser ne nous donne pas de réponse rassurante mais nous met en garde. La post-histoire est « inachevée et sans doute à jamais incomplète », car l'humain est un « être déficient, un être de manque, par là même toujours dans l'action et l'inachèvement de sa liberté pour être » ²⁸.

Mais, peut-être est-ce justement cette prise de conscience qui ouvre une voie. Si nous savons que nous créons (ou non) nos vestiges, si nous comprenons que le designer joue un rôle central dans ce processus, alors nous pouvons agir intentionnellement. Nous pouvons choisir ce que nous voulons transmettre. Nous pouvons fabriquer nos traces.

²⁸ *Ibid.* 22

Nous pouvons fabriquer nos traces.

C'est précisément cette possibilité que nous devons explorer dans la troisième partie de ce mémoire : celle des vestiges intentionnels. Non plus les traces laissées par hasard, sélectionnées arbitrairement par la résistance chimique de la matière, mais des [objets-vaisseaux](#) consciemment conçus pour traverser le temps et s'adresser à l'inconnu du futur.

Des capsules temporelles aux ruines artificielles, des disques d'or envoyés dans l'espace aux monuments d'avertissement des sites nucléaires, nous allons interroger cette ambition, aussi vieille que l'humanité : celle de fabriquer notre propre héritage, et la responsabilité éthique qui en découle pour le designer-archéologue du futur.

03. VESTIGES INTENTIONNELS

Fabrique de la trace	50.
Époque ou délai	58.
La capsule comme tombeau	62.
Des anti-capsules	68.
Designer [ou] Archéologue	73.

Fabrique de la trace

Existe-il une façon de créer nos vestiges ? En choisissant ce que nous voulons transmettre, en anticipant, autant que possible la dégradation et les biais de compréhension de notre objet, est-il possible, de façonner les vestiges de demain ?

Pour cela, il faudrait se penser non plus comme le créateur au présent, mais davantage comme un futur archéologue. Jusqu'où peut-on fabriquer nos traces, et par extension, notre héritage ? Si la trace permet de comprendre et de restituer l'Histoire, comment penser notre vestige artificiel ? D'une part, ce rapport à la trace factice questionne sur la question de l'authenticité de ce qu'on laisse, et sur la justesse avec laquelle ces traces parleraient de nous. D'autre part, le créateur de vestiges doit faire face à la question de la légitimité de son rôle de sélecteur. Quels sont les défis tant éthiques, qu'en matière d'objectivité, liés à cette nouvelle responsabilité ? Cette dernière partie explore donc l'ensemble de ces questionnements, qui vont bien plus loin que faire survivre un objet dans le temps long.

Au cœur de cette recherche sur la fabrique de la trace, une typologie précise s'est imposée comme l'incarnation parfaite du vestige artificiel ; la capsule temporelle.

Une notion qui convoque une pluralité d’imaginaires, et qu’il convient de définir brièvement avant d’en poursuivre le développement. Dans sa définition la plus simple, la capsule temporelle est une sélection, d’objets et de messages de toutes les natures possibles, scellés dans un contenant, destinés à une ouverture future. Cette date d’ouverture n’est pas systématiquement définie, et de la même façon, le destinataire non plus. Bien qu’assez proche sémantiquement de l’archive, là où cette dernière vise l’exhaustivité, la capsule, elle, sélectionne. La diversité des projets de capsules temporelles et l’analyse de certaines d’entre elles, nous intéresse particulièrement en tant que designer, fabriquant de traces.

Le terme *time-capsule* apparaît pour la première fois aux Etats-Unis, lors de l’exposition universelle de 1939 à New York, pour désigner le projet de *Westinghouse Corporation*²⁹(Fig.07). Vouée à être descellée cinq mille ans plus tard, cette capsule est développée par deux équipes : l’une chargée du contenu, l’autre de la logistique et des technologies de conservation. Alliage de cuivre, chrome et argent, un obus de 2,34 m de long s’enfonce 15 mètres sous la surface d’un parc new-yorkais le 23 septembre 1939. Elle comprend des bobines de microfilms sur la science, la religion, la philosophie, les arts, ainsi qu’une sélection de 40 objets de la vie courante. En parallèle, un *Book of Record*³⁰ est distribué à des centaines de bibliothèques pour orienter les archéologues du futur vers son emplacement. Ce geste est loin d’être anodin : c’est peut-être l’un des premiers cas, documenté et public, où des concepteurs pensent intentionnellement l’objet non pas à destination d’un usage présent mais bien comme vestige pour le futur. Un acte de design tourné non vers l’usage immédiat, mais vers la survivance.

Mais le phénomène préexiste largement à son baptême. Les historiens attribuent réellement ses origines à l’ancienne Babylonie, au XVIII^e siècle avant J.-C. L’*Épopée de Gilgamesh*, traduit par les archéologues de l’akkadien³¹, évoque dans ses premières lignes une mystérieuse boîte en cuivre, enfouie dans les fondations de la cité d’Uruk, qui abriterait le récit gravé sur lapis-lazuli des exploits du roi-divinité.

²⁹ Detre Library & Archives Staff *The Westinghouse Time Capsule*, Heinz History Center Blog, 3 janvier 2017

³⁰ Livre des archives

³¹ L’akkadien est une langue chamito-sémitique éteinte, de la famille des langues sémitiques, fortement influencée par le sumérien. Elle est parlée en Mésopotamie au moins du début du III^e jusqu’au I^{er} millénaire av. J.-C.

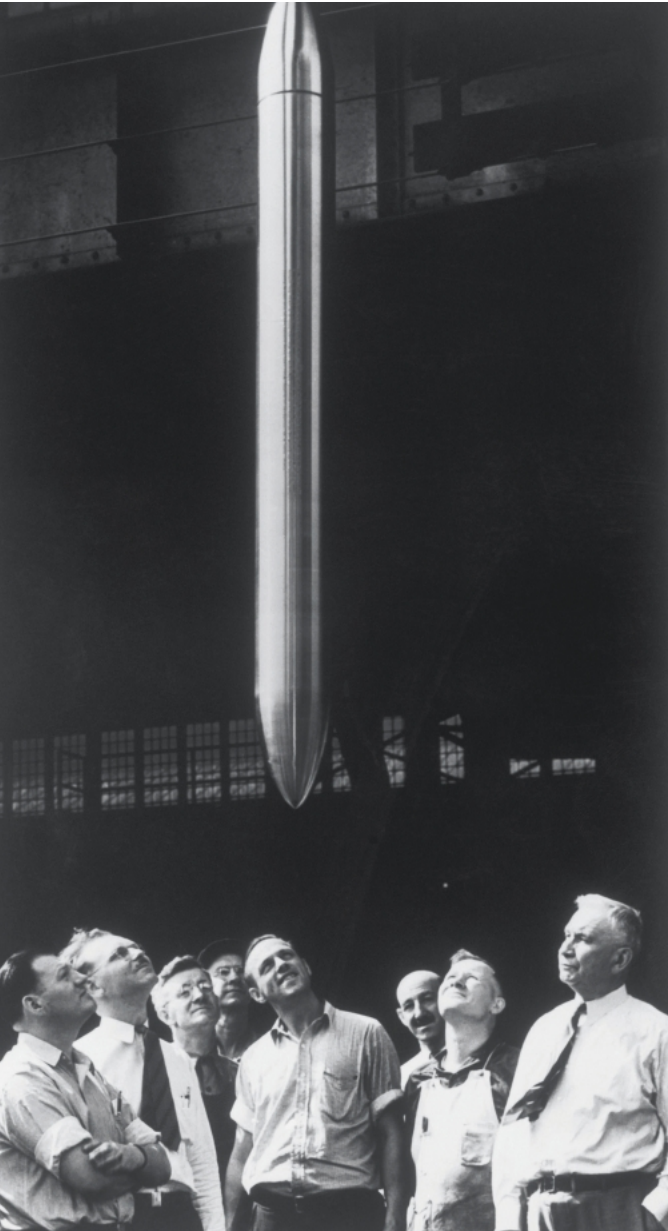


Fig.07 : Image d'archive ;
Capsule de Westinghouse,
Etats-Unis, 1939

Jamais retrouvée, cette boîte incarne pourtant la même volonté que la capsule de Westinghouse : perpétuer le savoir d'une civilisation, transmettre ses enseignements idéologiques et religieux, à un moment et un lieu donnés. Pourquoi donner les indices pour la retrouver, sinon par volonté de transmission et de survivance ? Vieille de plus de 10 000 ans, c'est un vestige intentionnel qui prouve que l'homme a depuis bien longtemps, cette pulsion innée de transmission au futur.

Le phénomène prend de l'ampleur au XXe siècle. En 1940, *The Crypt of Civilization*³³ est scellée sous le musée d'Anthropologie de l'Université de Californie à Berkeley. Plus qu'une capsule, c'est une pièce de 18 m² assemblée et soudée sur place, prévue pour être ouverte en 8113, soit 6 177 ans après sa fermeture, symétrie calculée avec ce qu'on pensait être la première date fixée de l'Histoire (4241 av. J.-C.). Son contenu ? Des microfilms regroupant plus de 800 documents, des enregistrements sonores et vidéo, la Bible, le Coran, l'Illiade, l'Enfer de Dante, le scénario d'*Autant en emporte le vent*, des discours d'Hitler, Staline, Mussolini et Roosevelt, ainsi qu'une machine à écrire, un poste de radio, du fil dentaire, des jouets *Donald Duck* et une bouteille de *Budweiser*. Ici encore, les objets encapsulés sont choisis comme des témoins de leur temps au moment de la fermeture de la capsule. Ils sont supposés constituer un tableau représentatif de notre civilisation humaine en 1939. Cependant, on peut d'ores et déjà se demander si cette sélection est juste, si tant est qu'il y ait un juste et un faux, ou au moins, si celle-ci est objective. La *Crypte de la Civilisation* semble orientée, biaisée, reflétant les valeurs et la perspective d'une élite universitaire blanche, occidentale, et masculine³⁴.

Ces projets publics ne sont qu'une minorité. L'ITCS³⁵, organisme créé en 1990, recense et archive les capsules temporelles mondiales. En trente ans, 1 400 capsules ont été enregistrées, ce qui ne représenterait que 15 % de l'ensemble des projets, la majorité étant l'œuvre de particuliers. On retrouve sur leur site, non seulement la possibilité de renseigner notre capsule temporelle, mais aussi la consultation libre de toutes celles enregistrées, cartographiées et archivées par l'organisme. Sur la page d'accueil, on retrouve à plusieurs reprises le titre « Not Forgotten », ou « Les non-oubliés ». L'insistance sur ce « not forgotten » interroge.

³³ *La crypte de la civilisation* FranceCulture, mai 2014

³⁴ *La Crypt of Civilization* a été conçue et réalisée par une équipe exclusivement masculine : Dr. Thornwell Jacobs, président de l'Université Oglethorpe et initiateur du projet, et Thomas Kimmwood Peters, photographe et archiviste principal de la crypte, assistés d'étudiants de l'université entre 1937 et 1940.

Cette composition reflète les structures de pouvoir académique et institutionnel de l'Amérique des années 1930, où les postes de direction universitaire et les projets d'envergure étaient quasi exclusivement réservés aux hommes blancs.

³⁵ *International Time Capsule Society*, site internet consultable en ligne sur : www.itsoc.org

Derrière ce geste d'encapsuler, se cache-t-il réellement une volonté altruiste de transmission tournée vers le futur, ou plutôt une peur d'être oublié, un désir narcissique de survivance ?

Le contexte de réalisation éclaire cette démarche. Fin des années 1930, les États-Unis sortent de la Grande Dépression. La capsule de Westinghouse, réalisée pour l'exposition universelle, s'impose comme un message politique : maîtrise technologique, projection historique. Elle murmure aux visiteurs que, quoi qu'il advienne, les États-Unis survivront. Face à l'incertitude, il devient vital de se rassurer sur une illusion de continuité.

Pendant la Guerre froide, la course à l'espace offre un nouveau terrain. En 1977, les *Golden Voyager Records* (Fig.08) embarquent à bord de Voyager 1 et 2. Pour la première fois dans l'histoire humaine, la volonté de laisser trace s'émancipe du berceau terrestre pour s'aventurer dans l'inconnu intersidéral.

Ces disques d'or redéfinissent radicalement les acteurs de l'héritage : ils ne s'adressent plus à des humains futurs, mais potentiellement à des entités non humaines. Dans des milliards d'années, ou plus, une main (ou ce qui en tiendrait lieu) trouverait ce disque de 30 centimètres de diamètre, dérivant dans le silence absolu de l'espace. Sur sa surface en cuivre plaqué or, des schémas gravés expliquent comment fabriquer la cellule de lecture, comment interpréter les microsillons, grâce à un code universel basé sur les pulsations de l'atome d'hydrogène. Un mode d'emploi pour l'inconnu. Ici, les designers du disque deviennent véritablement les archéologues inversés dont parlait Flusser : ils ne créent pas pour aujourd'hui, ils programment une rencontre dans un futur qu'ils ne verront jamais.

Le projet de la NASA est une tentative, une autre, de réaliser une ébauche de l'humanité. Des centaines d'images et de sons gravés dans la matière tentent de rendre compte de notre planète, de la décrire et la représenter le plus justement possible, au moment *T* de son envoi. Pleurs d'un bébé, rires d'un groupe, tonnerre. On retrouve aussi des scènes du quotidien, familles qui jouent, mariages, naissances, gestes de cuisine et de sport, paysages terrestres, ou encore des croquis comme un schéma de la composition de l'ADN, des explications de l'anatomie humaine ou de l'évolution des espèces.



Fig.08: NASA, *Voyager Golden Record Overview*, 2017

La musique, vingt-sept morceaux, choisis d'époques et de continents différents, depuis Bach à des chants aborigènes. Et finalement, des salutations, enregistrées dans cinquante-cinq langues, pour s'introduire à nos nouveaux voisins.

À 25 milliards de kilomètres de la Terre aujourd'hui, les deux sondes continuent leur voyage pour l'éternité. Elles sont les objets humains les plus éloignés qui existent, nos ambassadeurs les plus lointains. Des bouteilles à la mer, jetées dans l'océan cosmique.

« Ceci est un présent d'un petit monde lointain, un témoignage de nos sons, notre science, nos images, notre musique, nos pensées et nos sentiments. Nous tentons de survivre à notre époque pour pouvoir vivre dans la vôtre. (...) Cet enregistrement représente notre espoir, notre détermination et notre bonne volonté dans un univers vaste et imposant »³⁶.

Telle était l'inscription de Jimmy Carter sur leur couverture. Message humaniste, et empli d'espoir de prime abord. Mais, sur la pochette du disque, une inscription révèle aussi que derrière ces témoins poétiques de l'humanité, se cache un message politique. United States of America, juxtaposé à Planet Earth, suggère une hiérarchie troublante qui pourrait influencer sur la compréhension du message. Ces disques se veulent le plus représentatifs de l'humanité mais n'oublient pas de signer sur la couverture.

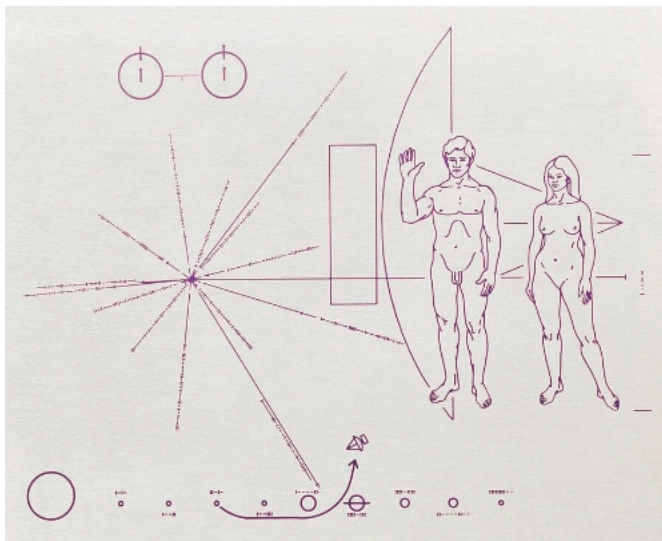
Ce détail, qui peut sembler anodin, soulève une nouvelle fois le défi de la juste transmission de nos messages, dans des échelles de temps si lointains. L'abysse des biais de lecture possibles révèle la fragilité et l'incertitude de la fiabilité des capsules temporelles.

Des chercheurs issus de toutes les disciplines, ont travaillé sur ce sujet. Le directeur de l'équipe design du projet, John Lomborg, a conçu à la fois la couverture des disques, mais aussi les différents graphismes que l'on y retrouve. Il a travaillé en étroite collaboration avec Carl Sagan (astronome et directeur du projet) et Ann Druyan (écrivaine et productrice), sur la nature des représentations, et le choix des échantillons. A plusieurs reprises, les dessins ont changé suite à des débats sur la façon dont ils seraient reçus. La question de la représentation des corps homme/femme a notamment soulevé des débats similaires à ceux qui avaient déjà entouré la *Plaque de Pioneer* (Fig.09), quelques années auparavant.

³⁶ *Texte original en anglais :*
 « This is a present from a small distant world (...) We are attempting to survive our time so we may live into yours »

Sur cette plaque, gravée par Linda Salzman Sagan et envoyée dans l'espace en 1972 et 1973, deux silhouettes humaines nues sont représentées. Un homme levant la main en signe de salut, une femme passive à ses côtés, aux cheveux longs et dont la vulve a été effacée. Ces choix graphiques, loin d'être neutres, reflètent la structure de genre de l'Amérique des années 1970 et les biais des équipes, alors très masculines, de la NASA. L'historien Ivan Jablonka a souligné que « Ces figures biologiques sont codées par le genre : c'est l'homme qui salue au nom de toute l'humanité et la femme reste passive et silencieuse, ainsi qu'incomplète anatomiquement »³⁷.

Ces critiques ont influencé l'équipe de *Voyager*, qui a tenté de gommer certains biais en stylisant davantage les représentations, mais le paradoxe demeure. Chaque choix graphique est une interprétation culturellement située, chaque sélection révèle les angles morts de ses créateurs. Le designer de vestige intentionnel ne peut plus se cacher derrière la fonction : il devient explicitement responsable du récit qu'il fabrique. En concevant pour l'inconnu absolu, il met à nu les limites de sa propre subjectivité.



(Fig.09) : Pioneer Plaque diagram, NASA, 1972

³⁷ Ivan Jablonka, *Des hommes justes : Du patriarcat aux nouvelles masculinités*, Paris, Seuil, coll. Les livres du nouveau monde, 2019, p. 22

Époque ou délai ?

Devant l'inflation du phénomène d'encapsulation, une question s'impose. Nos *vestiges pour le futur* résistent-ils à leur propre projection ?

Par ailleurs, la sur-représentation américaine dans les capsules recensées interroge : si un ensemble d'objets prétend représenter l'humanité dans son ensemble, comment peut-il le faire depuis une perspective aussi localisée géographiquement et culturellement ? Peut-on véritablement prétendre parler au nom d'une totalité abstraite, « l'humanité », à partir d'une sélection d'objets nécessairement partielle, orientée par les valeurs et les influences d'une culture spécifique ? Fabriquer un vestige de toute pièce soulève ainsi des questions profondes d'éthique et d'authenticité. Au-delà de ces enjeux de représentation, il faut interroger l'intention même qui préside à ces gestes d'encapsulation. S'agit-il vraiment d'une pensée humaniste, chargée d'espoir et de poésie, tournée vers un futur que l'on souhaite éclairer ? Ou bien ces capsules révèlent-elles autre chose, de notre rapport au temps ?

Pour l'anthropologue Michèle Coquet, la multiplication des capsules temporelles serait davantage une réponse à la peur de la fin qu'un véritable acte de transmission. Anticiper la chute de sa civilisation n'est pas nouveau, les Incas prévoyaient déjà la fin de leur calendrier. Ce qui caractérise notre époque contemporaine, c'est l'accentuation sans précédent de cette anticipation, traduite dans l'accroissement massif des pratiques d'encapsulation. Coquet analyse cette anxiété collective comme le produit de multiples crises convergentes. Elle écrit : « Les peurs apocalyptiques, réapparues après 1945, et l'entrée dans l'âge nucléaire, un certain épuisement du modèle démocratique occidental, diverses crises (écologiques, sanitaires, climatiques), *enfin le sentiment mondial d'atteindre des limites (...)* sont analysés depuis au moins un demi-siècle »³⁸.

Ce constat, posé par de nombreux chercheurs depuis les années 1970, décrit une transformation profonde de notre rapport au futur. Là où les générations précédentes pouvaient encore croire au progrès linéaire et à l'amélioration continue des conditions humaines, nous vivons désormais dans une conscience aiguë de la finitude. Celle des ressources, des écosystèmes, voire la finitude de notre espèce. Cette conscience généralisée de la fragilité modifie fondamentalement notre rapport aux objets que nous produisons et, par extension, le rôle du designer. Face à ces crises multiples et à ce « sentiment d'atteindre des limites », nous ne fabriquons plus seulement des outils destinés à un usage immédiat, mais des *témoins*, des *preuves* de notre existence, des traces intentionnelles pour un futur incertain. Cette pulsion d'encapsulation révèle quelque chose de fondamental sur notre époque : le designer, qu'il le veuille ou non, devient curateur de notre mémoire collective, sélectionneur de ce qui mérite de survivre.

Le philosophe Michaël Foessel³⁹ prolonge cette analyse en proposant le concept de « perte en monde ». Selon lui, la vision contemporaine de la fin ne ressemble plus à l'apocalypse des récits religieux, qui promettaient une rédemption, un renouveau après la destruction. Ce que nous vivons aujourd'hui s'apparente plutôt à un effondrement sans espoir, un engrenage irréversible dont nous serions à la fois spectateurs et acteurs impuissants. Foessel identifie deux angoisses contradictoires qui structurent notre époque.

³⁸ Michèle Coquet, « Capsules temporelles, modes d'emploi. Un antidote pour la fin d'un monde », *Gradhiva*, 28, p. 24-49, 2018.

³⁹ Michael Foessel, cité dans l'article de Michèle Coquet, *ibid.*

D'un côté, la terreur « de perdre le monde », c'est-à-dire de voir disparaître les conditions mêmes de notre existence collective, nos repères, nos institutions, notre environnement naturel. De l'autre, la peur « d'être perdu dans le monde », celle de l'individu désorienté, submergée par la complexité et l'accélération, qui ne parvient plus à trouver sa place ou à donner sens à son existence. Entre ces deux peurs, nous oscillons sans cesse. Plus troublant encore, Foessel observe que notre rapport au temps lui-même s'est transformé. Il écrit « Nous ne vivons plus dans une époque mais dans un délai ». Cette formulation saisissante décrit notre condition, celle de ne plus s'inscrire dans une continuité historique qui nous porterait, mais dans un compte à rebours, une temporalité tendue vers une échéance que nous pressentons sans pouvoir la définir précisément.

La distinction entre ces deux termes, *époque* et *délai*, mérite que l'on s'y arrête, car elle éclaire ce qui se joue dans l'acte d'encapsulation. Un délai quantifie un intervalle avant une fin nette, irrémédiable. Il suppose une échéance au-delà de laquelle plus rien ne continue. Une époque, à l'inverse, désigne une période historique qui en précède et en suit d'autres, perpétuant le cours continu de l'Histoire. L'époque s'inscrit dans une chaîne temporelle, elle a un avant et promet un après. Le délai, lui annonce un point final sans suite possible. C'est, littéralement, la *perte d'un futur*.

Face à l'angoisse du délai, la capsule temporelle apparaît comme une tentative de réinscrire notre présent dans une logique d'époque. En créant cet instantané figé de notre civilisation, nous tentons d'échapper au compte à rebours pour retrouver une continuité historique. Nous voulons prouver que notre temps n'est pas une fin nette mais un maillon dans une chaîne qui se poursuivra. La capsule temporelle se présente ainsi comme l'opération ultime de transmission : elle promet la permanence de la culture, figée, préservée, mise à l'abri de la brutalité du monde et de son effondrement annoncé.

Michèle Coquet va plus loin en affirmant que ce geste « serait proportionnel au sentiment de perte du monde »⁴⁰. Plus nous sentons l'avenir nous échapper, plus nous multiplions les capsules. Plus l'avenir nous semble compromis, plus nous nous acharnons à y projeter des traces de notre existence.

⁴⁰ Référence note 33 p57

Jimmy Carter, dans son message gravé sur le disque *Voyager*, ne disait pas autre chose : « Nous essayons de survivre à notre temps de sorte que nous puissions vivre dans le vôtre »⁴¹. Cette phrase révèle l'intention profonde : il ne s'agit pas tant de transmettre des informations que de *survivre*, symboliquement, de prouver que nous avons existé, que nous méritons d'être connus et reconnus par ceux qui viendront après.

La capsule temporelle rassure. Tant qu'elle existe quelque part, enfouie, scellée, protégée, nous existons. Si le vestige fait l'Histoire, si c'est bien à travers les traces matérielles que les civilisations sont reconnues et étudiées, alors tant que la capsule protège son contenu, nous sommes protégés avec elle. Notre mémoire est sauve, notre passage sur Terre attesté. Par sa ritualisation, visible dans les cérémonies d'enfouissement solennelles, et par la croyance qu'elle porte, la capsule opère une transformation symbolique essentielle : l'apocalypse n'est plus une fin mais un passage, un seuil à franchir. La capsule propose ainsi une forme de rédemption laïque. Tout comme le pardon évangélique promet le paradis après la mort, la capsule rassure sur l'après-fin.

Le vestige intentionnel redéfinit ainsi notre façon de faire le temps. Nous pensons encapsuler des objets, mais, en réalité, nous encapsulons nos idées, nos espoirs, nos doutes, notre vision du monde et de nous-mêmes. Puisque nous ne pouvons pas nous encapsuler nous-mêmes, physiquement échapper au délai qui s'annonce, nous mettons à l'abri ce que nous pouvons : nos créations, nos messages, nos traces.

C'est une forme de prolongement symbolique de soi dans le futur. Cette observation fait d'ailleurs ironiquement écho aux idées de Simondon, exposés en début de ce mémoire, sur la capacité des objets d'avoir une existence propre.

Pour le designer, cette prise de conscience est capitale. Si la capsule temporelle est avant tout une réponse à la peur de la fin, alors concevoir une capsule revient à concevoir un antidote à l'angoisse collective, un objet thérapeutique destiné à apaiser nos terreurs existentielles. Le design devient consolateur, presque pastoral.

⁴¹ Message de Jimmy Carter gravé sur le *Voyager Golden Record*, 1977

Mais cette fonction pose une question éthique fondamentale : le designer doit-il participer à cette illusion de continuité ? Doit-il fabriquer des objets-refuges qui rassurent sur notre persistance future, qui nous bercent dans l'idée réconfortante que nous laisserons une trace durable ? Ou au contraire, doit-il concevoir des objets qui nous confrontent à notre finitude réelle, qui refusent le mensonge consolateur pour nous forcer à regarder en face l'effondrement qui s'annonce ? Entre le rôle de consolateur et celui de lanceur d'alerte, quelle posture éthique adopter ?

Car c'est bien cela qui se joue dans l'acte de concevoir une capsule. L'avenir est contenu dans le présent. Nous choisissons ce que touchera le futur. Nous décidons de notre héritage. Cette puissance de sélection fait du designer-encapsuleur une figure quasi religieuse. La croyance qu'une autre voie est possible pour créer de la durée et de l'intervalle, c'est peut-être ça, finalement, la religion des encapsuleurs. La foi obstinée en un futur qui nous lira, nous comprendra, nous reconnaîtra. Malgré tout.

La capsule comme tombeau

Ces capsules temporelles représentent-elles l'unique forme de vestige intentionnel ? Ce fragment de présent doit-il nécessairement être scellé, enfoui sous la croûte terrestre ou dérivant dans l'espace ? Quelles autres formes de traces artificielles peut-on imaginer laisser aux futurs archéologues ?

Si la capsule temporelle incarne le modèle par excellence du vestige intentionnel, contenant hermétique protégeant son contenu du passage du temps, elle n'en est pas la seule manifestation. D'autres formes de fabrication de traces existent, qui partagent la même ambition de transmission au futur mais empruntent des voies radicalement différentes.

Là où la capsule mise tout sur la protection et le scellement, d'autres démarches acceptent au contraire, l'exposition, la confrontation avec les éléments, voire l'effacement progressif comme partie intégrante du message transmis.

Le domaine de l'art offre un terrain d'observation particulièrement riche pour explorer ces alternatives. Andy Warhol, par exemple, a constitué ses *Time Capsules* : 612 boîtes de carton remplies d'objets hétéroclites de son quotidien, scellées mais jamais enfouies, conservées comme archives personnelles destinées à la postérité. Sol LeWitt, lui, a créé des instructions, des partitions artistiques, conçues pour être réexécutées après sa mort, fabriquant ainsi une œuvre qui survit non par sa matérialité mais par son protocole de reproduction. Claudio Parmiggiani, avec ses *Delocazione*, crée des empreintes fantomatiques sur les murs en y disposant temporairement des objets avant de les retirer, laissant apparaître leur silhouette en négatif comme trace d'une présence disparue.

Mais c'est le mouvement du Land art qui mérite une attention particulière dans notre réflexion sur la fabrique du vestige. Et ce pour une raison fondamentale, le Land art pose frontalement la question de la durée et de la trace, face au temps et à la dégradation. « Mouvement » né à la fin des années 1960, ses représentants utilisent la nature comme toile et comme pigment. Né en réaction à la commercialisation de l'art et à l'enfermement des galeries, les artistes interviennent directement dans le désert, sur les rives de lacs salés, dans des plaines isolées, créant des œuvres monumentales qui dialoguent avec l'échelle géologique plutôt qu'humaine. Là où les capsules temporelles cherchent à se soustraire au temps en se protégeant de lui, le Land art l'affronte directement en s'inscrivant dans le paysage même. Les artistes de cet ensemble de pratiques acceptent pour la plupart l'impermanence comme condition créatrice fondamentale, leurs œuvres sont destinées à s'éroder, se transformer, sous l'action du vent, de la pluie, du soleil, du temps. Elles questionnent ainsi ce que signifie durer : faut-il nécessairement se protéger pour survivre, ou peut-on au contraire assumer l'exposition et la transformation comme mode de persistance ?

Certains artistes ont pourtant choisi de défier cette logique d'effacement. C'est le cas de Michael Heizer, qui, après cinquante ans de travail, a achevé ce qui est aujourd'hui considéré comme la plus grande sculpture au monde : *City* (Fig.10).

Au cœur du désert du Nevada s'étend une cité fantôme. Non pas abandonnée, simplement inhabitée, comme elle l'a toujours été. Buttes de terre compactées, pyramides tronquées, dalles de béton disposées avec une rigueur presque sacrée.

En 1967, alors qu'il n'a que vingt-trois ans, Heizer quitte San Francisco pour s'exiler dans le désert, en pleine menace nucléaire. Fils d'anthropologue, il a souvent accompagné son père sur les fouilles de cités précolombiennes.

« Ma pratique reflète en particulier ma conscience de vivre à l'ère nucléaire. Nous sommes peut-être en train de vivre la fin de la civilisation »⁴², confiera-t-il d'ailleurs dans une interview.

Il s'inspire de Teotihuacan, de la place Saint-Pierre, des Tuileries. Il choisit le désert du Nevada parce que c'est là que se sont tenus les essais nucléaires atmosphériques. Heizer conçoit sa cité comme un *ready-made* pour les archéologues du futur :

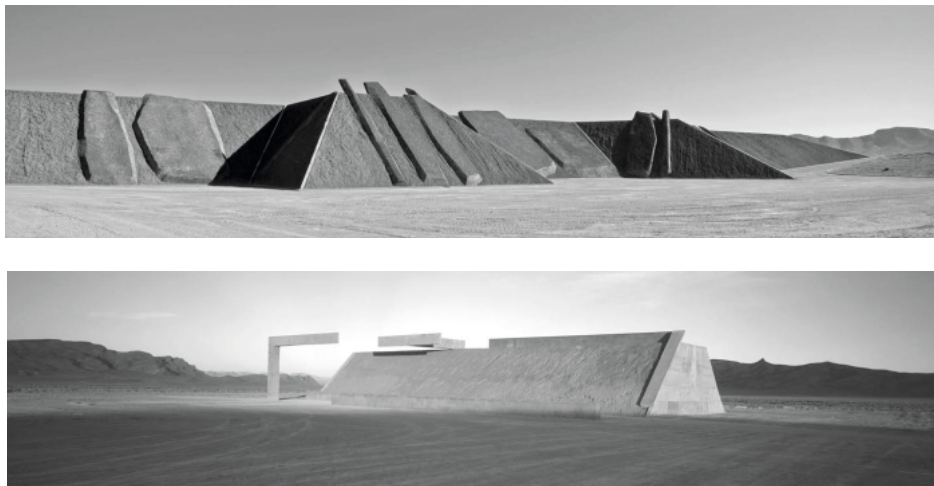
« Je ne travaille pas pour cette génération, mais pour le millénaire »⁴³. Heizer incarne ici une posture radicale : celle du créateur qui assume pleinement son rôle de fabricant de vestige. Il ne laisse pas le temps décider, il décide pour le temps.

Des ruines factices, artificielles, prêtes à être découvertes. Aucun ornement, aucune explication, aucune plaque. Dans son mutisme, seul le construit donne matière à rêver. Plus qu'une sculpture, moins qu'une ville, *City* se tient dans un entre-deux. Face à l'incertitude du lendemain, c'est une œuvre née de la peur, de l'effacement, de l'oubli. Heizer n'érige pas un monument au progrès, mais le tombeau monumental de l'Anthropocène.

À l'inverse des capsules qui cachent pour révéler plus tard, *City* joue de son ancrage et de sa théâtralité. Elle provoque nos imaginaires. Qu'est-ce qu'une ville ? Un lieu sacré ? Une ruine ? Un tombeau ? Il peut sembler ironique qu'une œuvre destinée aux découvreurs futurs ne livre aucune réponse. Mais peut-être est-ce la clé contre l'oubli : ne pas tout dire, laisser place à l'interprétation.

⁴² Serge Paul « Michael Heizer et les risques du sublime technologique ». *Marges*, 2012, p. 28-46.

⁴³ *Ibid.*



Poser plus de questions que de réponses pour donner la curiosité nécessaire au déchiffrement. Jouer de l'obsession de comprendre sans donner toutes les pièces du puzzle. C'est peut-être là une leçon pour le designer contemporain : ne pas tout dire, ne pas tout programmer. Laisser place à l'interprétation, et accepter que l'objet-vaisseau nous échappe, qu'il vivra au-delà de nos intentions.

D'apparence, l'œuvre ne dit rien. Mais a-t-elle besoin de mots ? Des blocs monumentaux de béton urbanisant un paysage déjà lésé par les essais atomiques. Une quantité conséquente de matière, d'eau, de sable, de ciment. Un chantier de plus de 50 ans pour produire une ville jamais habitée, jamais habitable, même pas ouverte à la visite. L'absurdité d'une telle construction dans un climat de raréfaction des ressources. L'absurdité de revendiquer que ces blocs parleront de nous quand ils n'auront connu que les griffures des tractopelles.

L'absurdité que, en écrivant ces lignes, je me demande si ce n'est pas précisément ça, notre époque : *l'absurdité*.

Fig.10 & 11: **City**, Michael Heizer, Nevada, 1972

Pourtant, *City* n'est pas qu'un monument de l'absurde. C'est aussi une proposition artistique radicale qui interroge les frontières mêmes de la création. Avec ses dimensions monumentales, plus d'un kilomètre de long, des structures atteignant 25 mètres de hauteur : l'œuvre échappe aux catégories traditionnelles. Trop massive pour être une sculpture, dépourvue de toute fonctionnalité pour être de l'architecture, pas d'ouvertures, de fenêtres, de creux habitables. *City* existe dans un entre-deux qui questionne, refusant le socle du musée comme les codes de l'habitat.

C'est précisément ce refus qui fait de *City* une proposition de Land Art dans toute sa radicalité. Comme ses pairs, Heizer rejette l'espace confiné des galeries, l'objet décoratif accroché au mur, la marchandisation de l'art. Son oeuvre ne se visite même pas, perdue au milieu du désert, elle demeure inaccessible, invisible pour la plupart. Elle n'est pas «belle» au sens traditionnel, et d'ailleurs elle ne cherche pas à plaire.

Mais elle existe.

Monumentale, obstinée, silencieuse.

Et dans cette obstination à durer, à s'imposer dans le paysage malgré son inutilité apparente, *City* pose une question essentielle. Qu'est-ce qui *mérite* de traverser le temps ? L'utile, le beau, ou simplement *ce qui refuse de disparaître* ?

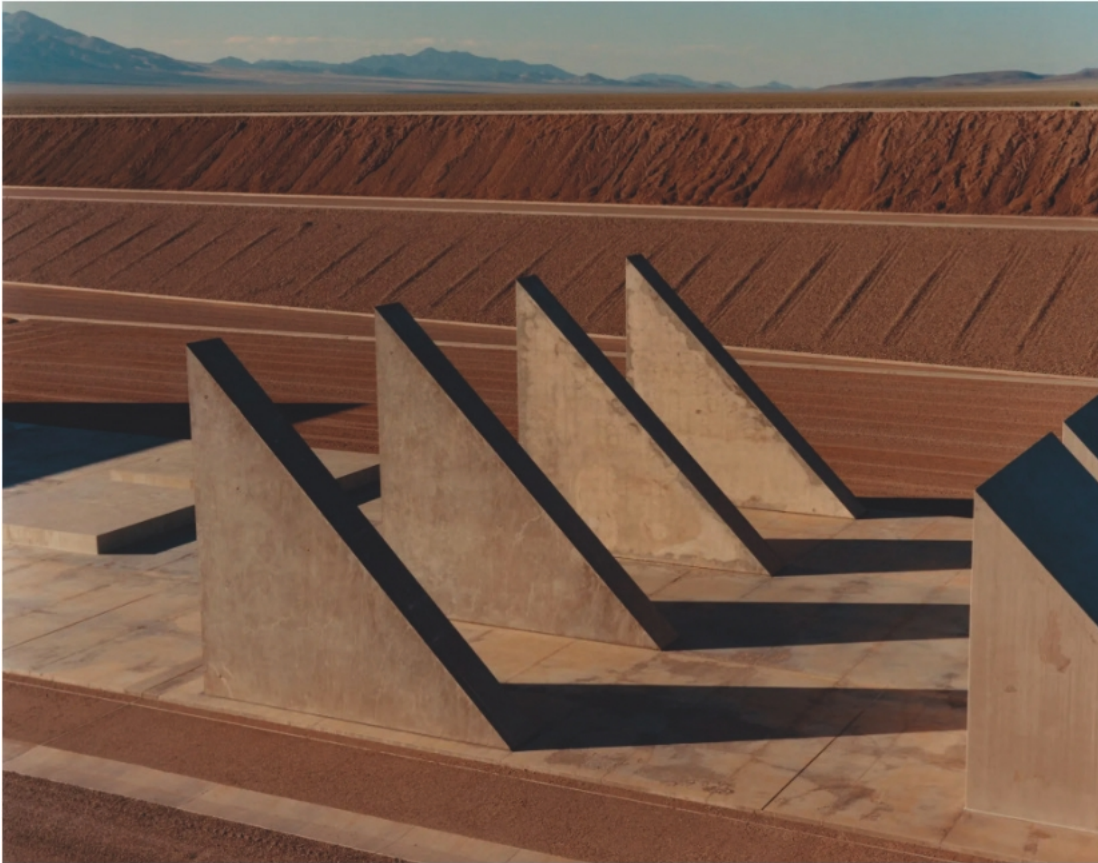


Fig.12 : **City**, Michael Heizer,
Nevada, 1972

Des *anti-capsules* ?

Pendant que l'on décide ce qui va dans le futur, on décide de la même façon, ce qui reste. *Le Golden Voyageur Record* n'inclue pas, dans sa sélection, d'images de maladies, de guerre, de vices. S'il existe des capsules dont l'ambition est de porter nos messages d'humanité, nos idées, notre civilisation dans le monde inconnu des prochains millénaires, ne devrait-il pas exister de la même façon, des *anti-capsules* ? Celles qui auraient, à l'inverse, une mission d'alerte, de sentinelles. Non pas de transmission d'un message d'amitié et de paix, mais une mise en garde pour les temps à venir ?

Enterrer n'est pas un geste anodin. Ce n'est pas simplement *enfouir*, c'est accomplir un rituel mortuaire. Quand on enterre, on cache aux yeux du monde ce qui ne doit plus être vu, ce qui doit retourner au silence de la terre. À l'opposé de la création traditionnelle qui célèbre, qui expose, qui met à disposition un objet nouveau, l'enfouissement relève d'une logique funéraire. On ne crée pas pour montrer, on dissimule pour oublier.

Depuis environ un demi-siècle, les pays du monde entier enfouissent leurs déchets nucléaires dans le sous-sol, un héritage radioactif qui restera mortel pendant des dizaines de milliers d'années. Plus de vingt centres d'enfouissement nucléaire sont aujourd'hui en cours d'étude et de développement à travers le globe. La question qui hante ces projets est vertigineuse : comment informer nos descendants, qui naîtront dans des centaines de générations avec des coutumes et des langues potentiellement différentes, de l'emplacement de ces sites, de ce qu'ils contiennent, et surtout du danger mortel qu'ils représentent ?

Fig.13 : **Pierre à tsunami,**
Photographie de Ko Sasaki,
Japon

L'enfouissement des déchets nucléaires se révèle comme une parfaite anti-capsule, l'opposé d'un vestige intentionnel. Non pas un objet que l'on destine à être ouvert, mais un sarcophage que l'on espère scellé pour l'éternité. Bien que ce ne soit pas un objet technique à proprement parler, c'est la conséquence directe de ces derniers. *Enfouir*, dans ce contexte, c'est chercher à faire taire plutôt qu'à transmettre. On veut effacer, faire oublier, cacher les excès de notre époque. Contrairement aux pyramides égyptiennes qui abritaient les morts et leurs trésors, ces sites doivent repousser toute intrusion pendant au moins 10 000 ans.

Au début des années 1980, cette question a donné naissance à un nouveau domaine d'étude : la *sémiotique nucléaire*. Discipline aussi vaste qu'ésotérique, parfois même surréaliste, elle étudie la manière dont nous pourrions avertir les futures civilisations humaines, voire les espèces post-humaines, de la présence de notre héritage souterrain toxique. Un groupe interdisciplinaire d'ingénieurs, de scientifiques, d'anthropologues, d'archéologues et de sémioticiens, réuni au sein de la Human Interference Task Force (HITF), s'est inspiré de structures monumentales, de textes sacrés et même de malédictions venues de civilisations anciennes. Ils partagent la même ambition, celle de mettre au point la « plus grande tentative consciente de communication à travers l'abîme du temps profond »⁴⁴ jamais entreprise par l'Homme. Là où les capsules temporelles et les sondes *Voyager* incarnaient l'espoir et la foi en l'avenir, les sites d'enfouissement nucléaire incarnent notre peur et notre culpabilité. Ce sont des messages que nous ne voulons pas laisser, mais que nous sommes contraints de transmettre. Des vestiges involontaires de notre irresponsabilité, des traces toxiques, que nous tentons désespérément de rendre invisibles, tout en sachant qu'elles persisteront bien au-delà de notre propre existence.



⁴⁴ Mark Piesing, « Enfouissement des déchets nucléaires : comment prévenir les générations futures ? », National Geographic France, 4 sept. 2023, en ligne

L'Histoire nous montre la fragilité de cette transmission. Au Japon, des stèles séculaires (Fig.11) portent l'inscription « Ne construisez pas de maisons en dessous de ce point ». Malgré ces avertissements millénaires, de nombreux habitants ont choisi de s'installer dans ces zones vulnérables, et en ont payé le prix lors de catastrophes ultérieures, notamment lors du tsunami de 2011.

Face à ces échecs, la HITF a proposé une approche radicale. Créer d'immenses monuments conçus pour évoquer un sentiment viscéral de danger et d'effroi. Une architecture de la peur (Fig.12). Une étendue d'épines rocheuses émergeant de la terre, des colonnes de granit oppressantes. Des structures durables et suffisamment inquiétantes pour inciter les générations à transmettre des légendes à leur sujet. L'idée centrale était de créer des monuments qui parlent directement au corps, provoquent une répulsion instinctive, indépendamment de tout langage.

Mais ces propositions se heurtent à un paradoxe cruel, peut-être insurmontable : tout monument suffisamment imposant attire la curiosité. Les pyramides égyptiennes en sont l'illustration parfaite. Elles se dressaient pour protéger leurs morts, accompagnées de terribles malédictions gravées dans la pierre : « La mort frappera de ses ailes celui qui dérangera le pharaon ». Comme résultat, elles ont été systématiquement pillées, profanées, fouillées par des générations d'archéologues, de chercheurs de trésors, d'aventuriers. Les avertissements n'ont pas dissuadé, ils ont attiré. Un monument, aussi effrayant soit-il, reste un monument. Il signale qu'il y a quelque chose d'important ici, quelque chose qui mérite d'être découvert. Et l'important, par définition, suscite l'intérêt, la curiosité, le désir de savoir.

Aujourd'hui, l'approche a évolué vers une stratégie multicouche, des milliers de marqueurs pourraient être enterrés autour des sites de déchets nucléaires. Ces marqueurs contiendraient des informations enregistrées sur des matériaux durables comme le vélin⁴⁵ plutôt que sur des documents en papier laminé ou des supports numériques éphémères. Des archives distribuées dans le monde entier viendraient compléter ce dispositif.

Ces dispositifs d'enfouissement traduisent une crise profonde du rapport moderne au temps. Nous avons produit des traces si durables qu'elles excèdent notre propre durée de vie, notre propre civilisation, peut-être même notre espèce. Pour la première fois dans l'histoire humaine, nous créons des déchets qui survivront à tout ce que nous avons jamais construit. Les pyramides s'effritent, les cathédrales s'écroulent, les livres se désagrègent. Mais le plutonium-239 a une demi-vie de 24 000 ans.

⁴⁵ Cette variété de parchemin fait de peau d'animal qui a prouvé sa résistance au temps



Incapables d'assumer ces héritages toxiques, nous les transformons en fossiles de notre irresponsabilité. L'enfouissement devient une manière d'externaliser notre culpabilité, de la projeter dans un futur si lointain qu'il semble abstrait. Un monument invisible, un vestige du refoulé. Ce que nous ne pouvons ni détruire ni assumer, nous l'enterrons, nous le cachons, nous espérons qu'il cessera d'être notre problème. À rebours de la capsule temporelle qui incarne la foi en la transmission, la confiance en la continuité humaine, l'anti-capsule incarne la peur de la transmission, la peur de la mémoire elle-même. La peur que nos descendants découvrent ce que nous avons fait, ce que nous leur avons laissé. Dans le même geste qui crée la trace, nous inventons le moyen de la nier, de la masquer, de la rendre invisible tout en sachant qu'elle persiste.

Entre la capsule et l'anti-capsule s'inscrit tout le paradoxe de notre époque. Produire à un point tel que la mémoire devient encombrante, et que l'avenir ne peut plus être envisagé que comme un espace de danger plutôt que de promesse. Ce basculement traduit une mutation profonde dans notre rapport au temps et à l'héritage. Nous ne construisons plus pour durer, mais pour nous protéger de notre propre durée. Nous ne fabriquons plus des monuments à la gloire de ce que nous sommes, mais des avertissements sur ce que nous avons été. L'enfouissement, en cela, est une capsule de peur. La mémoire d'un monde qui tente désespérément d'échapper à lui-même.

Fig.14 : **Monument nucléaire**, *Projet non réalisé, Anonyme*

L'anti-capsule étend le questionnement éthique au cœur même du processus de design. La responsabilité du designer ne concerne pas seulement ce qu'il choisit consciemment de créer, mais aussi, et peut-être surtout, ce que sa création produit malgré lui, à son insu, contre sa volonté. Les déchets radioactifs ne sont pas conçus pour être des vestiges, personne ne les a imaginés comme des objets-vaisseaux destinés à traverser les millénaires. Et pourtant, ils le seront. Ils seront peut-être les traces les plus durables, les plus toxiques, les plus encombrantes que notre civilisation laissera derrière elle. Le designer industriel qui a pensé les centrales nucléaires, qui a conçu les emballages plastiques, qui a développé les objets à obsolescence programmée, a fabriqué, sans le vouloir ou en refusant de le voir, les véritables traces durables de notre civilisation. Non pas les capsules soigneusement préparées, non pas les disques d'or envoyés dans l'espace, mais les déchets. Les détritux. Les résidus toxiques. C'est cela qui restera de nous : des montagnes de plastique dans les océans, des nappes phréatiques contaminées, des sites radioactifs interdits pour 10 000 ans.

En ce sens, le designer contemporain doit opérer un retournement radical de perspective. Ne plus seulement se demander *qu'est-ce que je veux transmettre ? Ou quel message mon objet porte-t-il ?* Mais affronter une question bien plus dérangeante : « Qu'est-ce que je transmets inévitablement, même ce que je voudrais taire ? Quelles traces involontaires, quels déchets, quelles conséquences toxiques mon travail laissera-t-il derrière lui ? » La responsabilité ne se limite plus à l'intention, aussi noble soit-elle. Elle s'étend aux conséquences, aux effets secondaires, aux externalités, à tout ce qui déborde du projet initial. Le designer ne peut plus se contenter de penser l'objet dans sa fonction immédiate, dans son usage prévu, dans sa durée de vie programmée. Il doit aussi penser sa mort, sa décomposition, son devenir-déchet, son existence posthume. Que devient mon objet quand il cesse d'être utilisé ? Où va-t-il ? Combien de temps persistera-t-il ? Que transmettra-t-il, malgré moi, aux générations futures ?

La véritable question n'est peut-être pas de savoir comment avertir les générations futures du danger que nous leur léguons, mais pourquoi nous continuons à produire ce danger.

Pourquoi nous persistons à créer des traces dont nous savons déjà qu'elles seront toxiques, encombrantes, impossibles à assumer. L'anti-capsule n'est pas seulement un défi de communication à travers le temps. C'est un aveu d'impuissance, un monument à notre propre irresponsabilité.

Et c'est précisément là que le designer se trouve confronté à son rôle le plus vertigineux : non plus seulement créateur d'objets, mais potentiellement fabricant de ruines futures, producteur involontaire de vestiges toxiques. Entre consolateur et lanceur d'alerte, entre programmeur du futur et gestionnaire des déchets du présent, quelle posture peut-il encore adopter ?

Designer [ou] archéologue ?

Au terme de ce parcours parmi les [objets-vaisseaux](#), des bifaces paléolithiques aux sites d'enfouissement nucléaire, une question demeure, plus pressante que jamais. Quelle posture le designer peut-il encore adopter face à cette responsabilité de fabriquer, consciemment ou non, les vestiges de demain ?

Nous avons vu comment les objets portent la mémoire des gestes qui les ont façonnés, comment ils deviennent vecteurs d'idées au-delà de leur fonction, comment ils traversent le temps en se chargeant de nouvelles significations. Nous avons compris que le designer contemporain, qu'il le veuille ou non, programme non seulement des usages mais aussi des traces futures. Cette acceptation ouvre un champs de responsabilité éthique inédit dans l'histoire du design.

La pensée de Vilém Flusser, qui nous accompagne depuis les débuts de notre réflexion, vient une nouvelle fois éclairer notre propos. Dans *Petite Philosophie du Design*⁴⁶, il propose une distinction fondamentale entre deux figures. Celle du *maker*, le fabricant, et celle du *puzzler*, l'assembleur des pièces. Le *maker* crée de nouvelles formes, invente, produit. Le *puzzler*, lui, réorganise les pièces existantes, cherche des agencements, établit des connexions. Pour Flusser, le designer contemporain doit devenir *puzzler*. Non plus celui qui ajoute aveuglément à la masse d'objets déjà produite, mais celui qui ré-articule, qui repense les relations entre les choses, qui cherchent du sens dans ce qui existe déjà.

Cette métaphore du puzzle résonne profondément avec notre recherche sur l'*objet-vaisseau*. L'archéologue, face aux vestiges fragmentés d'une civilisation disparue, est précisément un *puzzler*. Il rassemble les tessons épars, établit des connexions entre des objets trouvés à des kilomètres de distance, reconstruit des chaînes opératoires à partir de traces incomplètes. Il ne crée pas, il interprète, il assemble, il donne sens. Et si le designer devait aujourd'hui adopter cette posture d'archéologue, non pas tourné vers le passé, mais vers le futur ? Devenir designer-archéologue, c'est d'abord accepter de se projeter mentalement dans le temps long. C'est se demander systématiquement « Comment cet objet que je conçois sera-t-il lu, compris, interprété dans cent ans ? Dans mille ans ? Que dira-t-il de nous aux générations futures ? ». Cette projection n'est pas un exercice de science-fiction gratuit. C'est une méthode de conception qui force à sortir de l'immédiateté du présent, de la tyrannie de l'usage fonctionnel, pour interroger ce que l'objet porte au-delà de sa fonction.

Les capsules temporelles, avec tous leurs biais et leurs limites, nous ont montré une chose essentielle. Sélectionner ce que l'on transmet, c'est déjà fabriquer un récit. Le designer-archéologue doit donc se poser la question de la sélection de manière radicale. Non pas « Qu'est ce que je veux transmettre ? » mais « Qu'est ce que je transmets effectivement ? ». Car nous avons vu que les traces les plus durables de notre civilisation ne seront probablement pas les disques d'or soigneusement préparés, mais les déchets nucléaires, les microplastiques et les objets programmés pour l'obsolescence.

⁴⁶ Vilém Flusser, *Petite philosophie du design*, trad. Jean-Louis Le Moigne, Paris, Circé, 2002.

Face à ce constat, plusieurs postures s'offrent au designer contemporain.

La posture du *consoleur*. Celle qui consiste à participer activement à la fabrication de capsules temporelles, à créer des objets-refuges qui rassurent sur notre persistance future. Le designer devient alors celui qui apaise l'angoisse collective face au délai, qui promet une continuité malgré tout. Cette posture n'est pas méprisante, elle répond à un besoin psychologique profond, celui de se sentir reconnu et mémorable. Mais elle comporte un risque, celui de l'illusion, de la complaisance, du mensonge par omission.

À l'opposé, nous pourrions identifier la posture du *lanceur d'alerte*. Le designer peut choisir de confronter ses contemporains à la réalité des traces que nous laissons. Il conçoit des objets engagés qui dénoncent, qui révèlent, qui mettent mal à l'aise. C'est la posture des artistes critiques, de ceux qui utilisent leurs pratiques comme outil de conscientisation. Mais cette posture aussi comporte ses limites : la dénonciation sans proposition de solution peut mener au désespoir, à la paralysie.

Une troisième voie émerge, celle du *gardien*, sobre, du designer qui conçoit en intégrant systématiquement la question du devenir-déchet, de l'après-vie de l'objet. Non pas dans une logique de design « durable » superficiel ou de *greenwashing*, mais dans une véritable éthique de la trace. Cela implique de penser chaque objet dans sa temporalité complète : sa genèse, son usage, sa transformation, sa décomposition. Que devient mon objet quand il cesse d'être utilisé ? Peut-il être réparé, transformé ? S'il doit persister, comment persistera-t-il ? Que dira-t-il alors de nous ?

Cette dernière posture nous mène à envisager une véritable éthique de la trace. Si nous acceptons que nos objets soient des vaisseaux qui portent nos idées, nos valeurs, nos contradictions à travers le temps, alors nous devons assumer la responsabilité de ce qu'ils transportent. Cette éthique pourrait se fonder sur plusieurs principes. D'abord le principe de conscience. Le designer doit cultiver une conscience aiguë du fait que tout ce qu'il crée laisse une trace. Il n'y a pas d'objet neutre, pas de création sans conséquence. Même (et surtout) les objets pensés comme éphémères persistent d'une manière ou d'une autre.

Les biais sont inévitables, l'interprétation future échappera toujours à notre contrôle. Plutôt que de prétendre parler au nom de « l'humanité toute entière », il vaut mieux assumer la partialité de notre regard, la situer clairement. Enfin, le principe de réversibilité. Dans la mesure du possible, concevoir des objets dont les traces sont réversibles, réparables ou transformables. Résister à la tentation d'enfouir pour cacher définitivement, résister au scellement éternel. Laisser ouvertes les possibilités de réinterprétation, de réutilisation, de transformation. Et pour finir, le principe de parcimonie. Questionner systématiquement la nécessité de créer un nouvel objet. Sommes-nous en train d'ajouter du sens, ou simplement de la masse ? Le *puzzler* réorganise avant de fabriquer. Le designer-archéologue assemble, répare, réinterprète avant de produire du nouveau.

Mais, au-delà de ces principes, une interrogation plus radicale encore émerge. Et si notre regard anthropocentré sur l'*objet-vaisseau* était lui-même une limite ? Si nous cessions de considérer les objets uniquement comme des produits de l'activité humaine, comme des outils à notre service ou des témoins de notre passage ?

L'*ontologie orientée objet*, courant philosophique développé notamment par Graham Harman et Timothy Morton au début des années 2000, propose précisément ce décentrement. Morton, dans *Hyperobjects : Philosophy and Ecology after the End of the World*,⁴⁷ analyse comment certains objets - les déchets nucléaires en sont l'exemple parfait - dépassent notre échelle de perception temporelle et spatiale. Harman, de son côté, affirme dans *Tool-Being*⁴⁸ que les objets possèdent une « vie retirée », une existence propre qui excède toujours leur relation aux humains. Plutôt que de penser les objets uniquement dans leur relation à nous (leur fonction, leur signification pour les humains), elle suggère de considérer qu'ils possèdent leur propre mode d'existence, leur propre agentivité⁴⁹.

Les objets ne sont pas seulement ce que nous en faisons : ils agissent sur nous, sur le monde, sur d'autres objets, selon des logiques qui peuvent nous échapper. Cette perspective, bien qu'intimidante, ouvre des pistes fécondes pour repenser le rôle du designer. Si les objets ne sont pas simplement des vecteurs passifs

⁴⁷ Timothy Morton,

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

⁴⁸ Graham Harman,

Tool-Being : Heidegger and the Metaphysics of Objects, Chicago, Open Court Publishing, 2002.

⁴⁹ Le terme **agentivité**, emprunté à l'anglais *agency* et formé sur la racine latine *agere* (« agir »), désigne la propriété d'un individu, d'une machine ou d'un groupe d'être la source d'actions ayant des effets sur le monde. Il renvoie à un concept transversal, mobilisé aussi bien en psychologie, en phénoménologie qu'en sciences sociales et en philosophie de l'action.

de nos intentions, mais des entités actives qui co- façonnent le monde avec nous, alors la responsabilité du designer s'en trouve transformée⁵⁰. Il ne s'agit plus seulement de programmer des usages ou des traces, mais de libérer des potentiels, d'ouvrir des possibles, de créer les conditions pour que les objets puissent vivre leurs propres vies, y compris des vies que nous n'aurions pas imaginées.

Le biface acheuléen contemplé au Musée de l'Homme illustre cette idée. Outil de chasse pour ses créateurs paléolithiques, puis devenu offrande rituelle dans une sépulture, avant d'être fossile dans une strate géologique et objet de savoir pour les archéologues et enfin support de contemplation pour nous aujourd'hui.

Ce que le philosophe Bruno Latour appellerait une « chaîne de traduction » dans *Nous n'avons jamais été modernes*⁵¹, où chaque époque réinscrit l'objet dans de nouveaux réseaux de signification sans pour autant effacer ses traductions précédentes. À chaque étape, le biface n'a pas cessé d'exister, il a continué sa vie propre, se chargeant de nouvelles significations, tissant de nouvelles relations avec son milieu. Le designer qui aurait voulu « contrôler » totalement le devenir de ce biface aurait échoué. Mais, en le créant avec soin, en lui donnant une cohérence technique et formelle forte, son créateur lui a permis de traverser le temps.

C'est peut-être là, la leçon la plus importante que nous pouvons tirer de ce voyage parmi les [objets-vaisseaux](#) : nous ne pouvons pas maîtriser ce que nos créations deviendront, mais nous pouvons leur donner les moyens de devenir. Non pas en les scellant dans des capsules hermétiques, non pas en les programmant de manière rigide, mais en leur offrant cette qualité, que Simondon appelait la « cohérence interne », c'est-à-dire cette capacité à exister pleinement comme objets techniques, à s'individualiser, à trouver de nouveaux milieux associés au fil du temps.

Le designer-archéologue n'est donc ni un prophète qui prédit le futur, ni un dictateur qui l'impose. C'est un *passeur*, quelqu'un qui crée des ponts entre le présent et l'inconnu, qui fabrique des objets suffisamment cohérents pour persister, suffisamment ouverts pour se transformer. Entre consolation, alerte, maîtrise et humilité, il tisse des liens fragiles mais essentiels avec un futur qu'il ne verra jamais.

⁵⁰ Cette perspective résonne également avec les travaux de Jane Bennett dans *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010, où elle développe le concept le concept de « matérialité vibrante » pour décrire la capacité des objets non-humains à agir, affecter et créer des effets dans le monde, indépendamment de l'intention humaine.

⁵¹ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes ; Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

Face à nos anti-capsules, ces déchets toxiques, encombrants, que nous léguons malgré nous, le designer-archéologue ne peut que reconnaître l'ampleur de sa responsabilité. Chaque objet créé aujourd'hui est potentiellement un vestige de demain. Chaque choix de matériau, chaque décision de conception, chaque geste de fabrication porte en germe une future trace. La question n'est plus tellement de savoir si nous laissons des traces, nous en laissons inévitablement. Désormais, la question est : quelles traces voulons-nous laisser ? Et surtout, sommes-nous prêts à assumer les traces que nous laissons effectivement ?

Peut-être que la véritable posture éthique du designer contemporain n'est ni celle du *maker* ni celle du *puzzler*, mais celle de l'archéologue du présent. Celui qui regarde nos objets avec le recul du temps long, qui les interroge non pas seulement pour ce qu'ils font aujourd'hui, mais pour ce qu'ils diront demain de nous. Celui qui ose se demander : « Si je découvrais cet objet dans dix mille ans, que comprendrais-je de la civilisation qui l'a produit ? ». Et, surtout, « Est-ce-que cette civilisation mérite d'être comprise, reconnue, respectée ? ».

Car c'est bien de cela qu'il s'agit, au fond. Non pas de fabriquer nos traces pour ne pas être oubliés, ce narcissisme des capsules temporelles, mais de créer des objets qui témoignent d'une humanité digne d'être transmise. Des objets qui ne se contentent pas de crier « Nous étions là ! », mais qui murmurent « Nous avons tenté de faire bien, malgré tout ».

Le designer-archéologue travaille donc dans une tension permanente, celle entre le besoin de transmettre et l'acceptation de l'impermanence, entre la volonté de faire sens et celle qui reconnaît que le sens nous échappera toujours partiellement. Entre notre instinct de domination et l'acceptation de notre finitude.

Nous voici revenus au point de départ de ce mémoire, à cette intuition première. Les objets sont des vaisseaux. Mais nous comprenons maintenant que ce ne sont pas des vaisseaux que nous pilotons entièrement. Ces vaisseaux, nous les chargeons de notre mieux, nous les lançons, mais ils suivront leur propre trajectoire à travers l'océan du temps. Notre responsabilité n'est pas de contrôler cette trajectoire. C'est impossible. Non, notre responsabilité est de construire des vaisseaux suffisamment solides pour ne pas se briser au premier orage, suffisamment ouverts pour accueillir de nouveaux équipages, suffisamment honnêtes pour témoigner non pas de ce que nous voulions être, mais de ce que nous étions réellement.

Entre le designer et l'archéologue, il n'y a finalement pas de choix à faire. Il y a une même intention portée aux objets, une même conscience de leur pouvoir de traversée, une même humilité face à l'épaisseur du temps. Le designer crée ce que l'archéologue découvrira. L'archéologue interprète ce que le designer a façonné. Dans cette boucle temporelle, dans ce dialogue impossible à travers les millénaires, se joue quelque chose d'essentiel, essentiel à notre humanité : la transmission.

Et peut-être que la seule chose que nous pouvons véritablement transmettre, au-delà des objets eux-mêmes, c'est ce geste : celui de se soucier de ce qui reste, celui de prendre soin de ce qui traverse, celui de créer avec conscience que nos créations nous survivront. Ce geste-là, s'il s'inscrit dans la matière de nos objets, vaudra tous les messages que nous pourrions vouloir faire passer.

Épilogue

Épilogue

Ce mémoire s'est ouvert sur une image : celle d'objets muets, fragmentés, enfouis, traversant les âges dans le froid et le vide du temps. Des rescapés du temps, disais-je. Des sentinelles d'un monde disparu, ou des messagers d'un temps qui n'existe pas encore. La question qui guidait alors cette recherche était simple en apparence : les objets sont-ils simplement des choses, ou sont-ils des vaisseaux ?

Au terme de ce voyage à travers les strates du temps, des premiers outils de l'humanité aux disques d'or dérivant en ce moment même dans l'espace intersidéral, une réponse se dessine. Non, les objets ne sont pas seulement des choses. Ils sont bien des vaisseaux, mais pas tout à fait comme je l'imaginais au départ.

J'ai commencé cette recherche avec l'intuition que les objets portaient la mémoire des gestes qui les avaient façonnés. Leroi-Gourhan m'a montré que cette intuition était juste : la chaîne opératoire s'inscrit dans la matière, chaque objet technique porte en lui l'empreinte des mains, des corps, des savoirs qui l'ont produit. Le chopper, le biface, le nucléus que j'ai contemplés au Musée de l'Homme sont bien les témoins silencieux d'une humanité paléolithique, de ses gestes répétés, de son intelligence du faire.

Mais Simondon m'a appris que cette mémoire d'origine ne suffisait pas à comprendre ce qu'est un [objet-vaisseau](#). Car l'objet possède aussi un devenir propre, une capacité à continuer d'exister et de se transformer même détaché de son contexte initial. Le biface ne s'est pas arrêté d'être quand la main qui l'a taillé s'est refermée pour la dernière fois. Il a continué sa vie, outil de chasse, puis offrande rituelle, puis fossile puis objet muséifié. Que deviendra-il demain ?

La Vénus de Lespugue et les objets funéraires égyptiens m'ont révélé une autre dimension fondamentale de l'[objet-vaisseau](#) ; sa capacité à porter l'immatériel, à incarner dans sa matière ce qui relève de l'invisible, des croyances, des rites, des cosmogonies.

Les objets ne transmettent pas seulement des techniques, ils transmettent des visions du monde. Ils sont témoins du *faire*, et témoins du *croire*.

Puis, en tournant mon regard vers les objets du présent, j'ai compris que cette dynamique n'appartient pas qu'au passé. Tous nos objets du quotidien sont eux aussi des vaisseaux, porteurs de nos idées et de nos contradictions contemporaines. Debray m'a montré comment les objets deviennent médiateurs, comment rien ne se transmet sans support matériel, comment les révolutions dans les médiums reconfigurent ce que nous sommes. Flusser m'a confronté à une vérité dérangement : dans la post-histoire où nous sommes entrés, nous ne créons plus simplement des objets, nous créons des appareils qui nous programment en retour. Le designer contemporain n'est plus seulement un fabricant de formes ou de fonctions : il est programmeur de comportements, un fabricant conscient ou inconscient des traces futures.

C'est cette prise de conscience qui m'a menée vers la troisième et dernière étape de cette recherche : celle des vestiges intentionnels. Puisque nous savons désormais que nos objets deviennent les vestiges de demain, puisque nous comprenons que le designer joue un rôle central dans ce processus de transmission, alors se pose une question éthique fondamentale : que voulons-nous transmettre ? Et comment pouvons-nous fabriquer intentionnellement nos traces ? Les capsules temporelles, avec leur charge symbolique et leurs biais assumés ou non, incarnent cette ambition prométhéenne de contrôler ce que nous léguons au futur. Elles révèlent autant nos espoirs que nos peurs, autant notre foi en la continuité que notre angoisse du délai. Entre la *capsule de Westinghouse* et les disques *Voyager*, entre la *Crypte de la Civilisation* et *City* de Heizer, se déploie tout un spectre de stratégies pour affronter l'inconnu qu'est le futur.

Mais les anti-capsules, ces sites d'enfouissement nucléaire, ces déchets que nous voudrions rendre invisibles tout en sachant qu'ils nous persisteront, m'ont confronté à une réalité plus sombre. Nos traces les plus durables ne sont pas celles que nous choisissons consciemment de transmettre, mais celles que nous produisons malgré nous, contre notre volonté.

Le designer ne fabrique pas seulement des objets-vaisseaux destinés à porter nos messages les plus nobles, il fabrique aussi, qu'il le veuille ou non, les ruines toxiques de demain. Cette prise de conscience est inconfortable et transforme radicalement la responsabilité du designer. Entre consolation et alerte, maîtrise et humilité, le designer-archéologue doit apprendre à naviguer dans cette tension permanente.

Et ensuite ?

Ce mémoire s'achève, mais les questions qu'il soulève restent ouvertes. Je n'ai pas de solution miracle à proposer, pas de méthode infaillible pour créer des [objets-vaisseaux](#) éthiquement irréprochables. Comment le pourrais-je ? Nous avons vu que les biais sont inévitables, que l'interprétation future nous échappera toujours, que même les intentions les plus nobles peuvent produire des traces ambiguës ou toxiques.

Mais peut-être que ce n'était pas là l'objectif. Peut-être que ce mémoire ne devait pas apporter de réponses définitives, mais plutôt cultiver une conscience, une attention, une manière de regarder les objets autrement. Non plus comme de simples *choses*, mais comme des êtres traversants, capables de porter à travers le temps quelque chose d'essentiel de notre humanité, dans toute sa complexité, ses contradictions, sa beauté et sa violence.

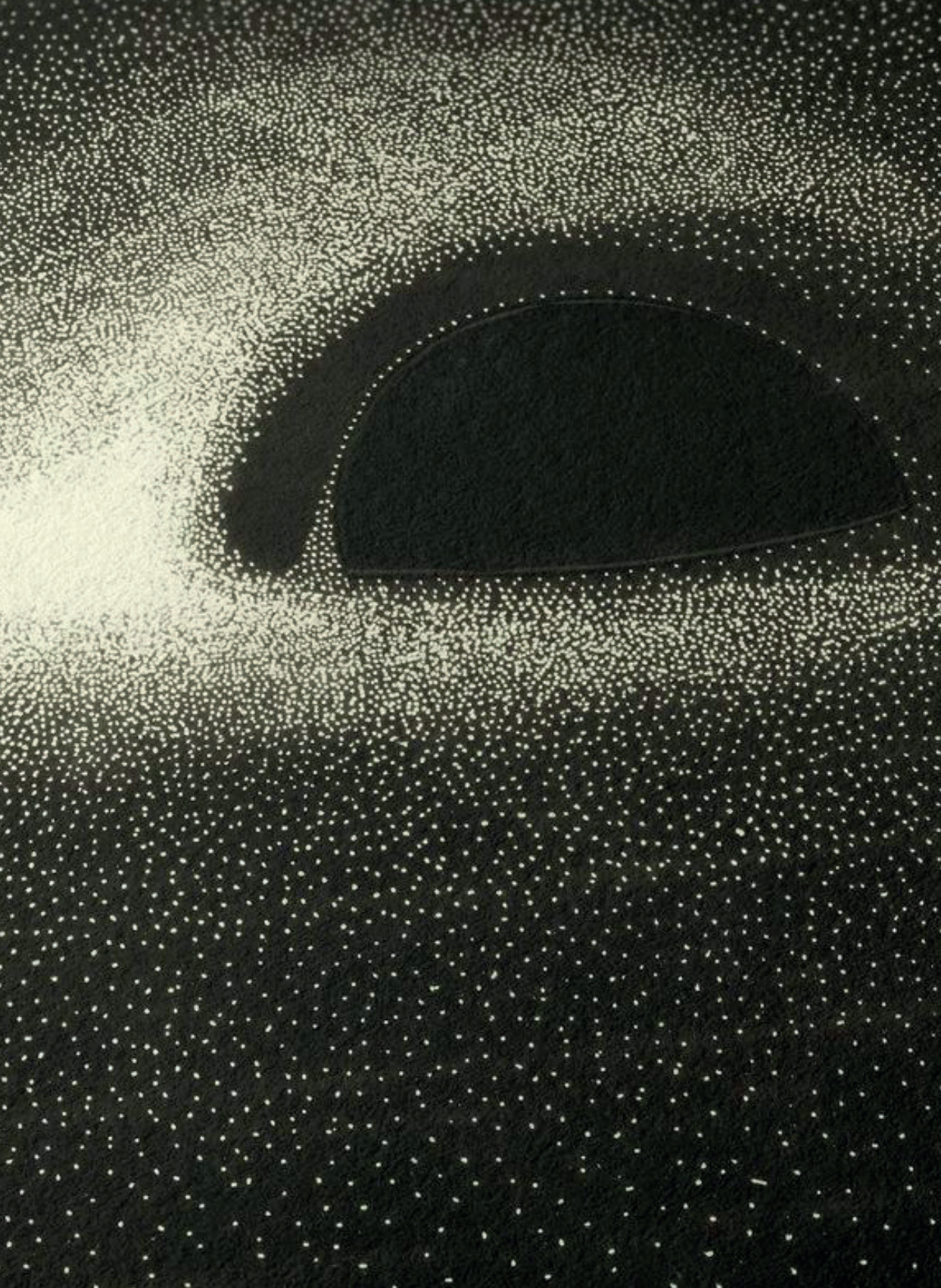
Si ce travail a un legs à laisser, c'est peut-être celui-ci : une invitation à adopter le regard du designer-archéologue. À se demander systématiquement, face à chaque objet que nous créons : « Que dira-t-il de nous dans mille ans ? Mériterons-nous d'être compris, reconnus, respectés ? ». Cette projection dans le temps long n'est pas un exercice narcissique ou une obsession de la postérité. C'est une méthode pour sortir de l'immédiateté aveuglante du présent, pour interroger ce que nos créations portent au-delà de leur fonction, pour assumer la responsabilité de ce qui persiste.

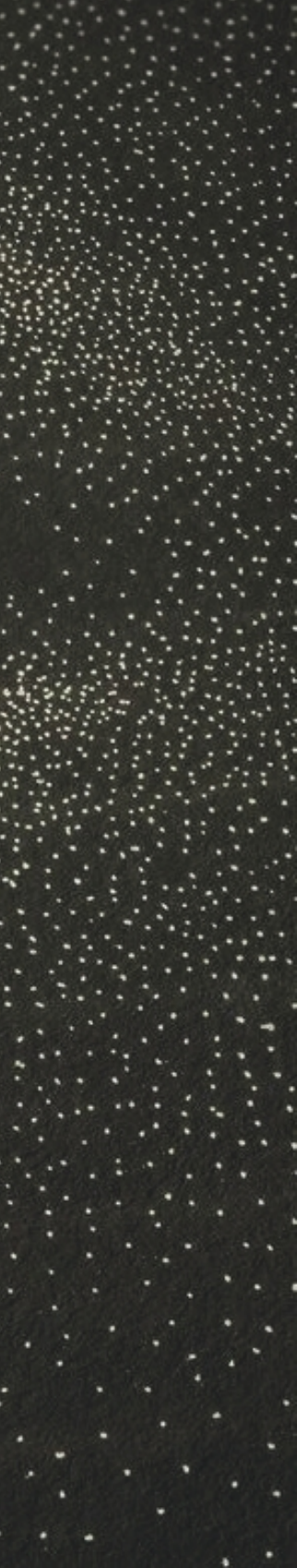
Les objets sont des vaisseaux.

Nous ne pouvons pas contrôler entièrement leur trajectoire à travers les vagues du temps. Nous ne pouvons pas prévoir tous les milieux associés qu'ils rencontreront, toutes les mains qui les toucheront, tous les regards qui les interrogeront. Mais nous pouvons leur donner les moyens de traverser, en les concevant avec soin, en leur offrant une cohérence interne forte, en assumant ce qu'ils portent.

Et peut-être que le plus important n'est pas tant le contenu que nous mettons dans ces vaisseaux, mais le geste même de les créer avec conscience. Ce geste qui dit : nous savons que nous ne sommes pas éternels, que nos civilisations s'effondreront, que nos certitudes deviendront les incompréhensions des générations futures. Mais malgré tout cela – ou précisément à cause de tout cela – nous prenons soin de ce que nous fabriquons. Nous réfléchissons à ce que nous transmettons.

Nous essayons de faire bien, malgré l'impossibilité de faire parfaitement.





Je referme ce mémoire comme on descelle une capsule temporelle. Vous qui l'avez ouvert, vous qui êtes venus décapsuler cet **objet-vaisseau**, j'espère qu'il vous aura transmis quelque chose, même si ce quelque chose n'est pas exactement ce que je voulais transmettre. Car c'est la nature même des **objets-vaisseaux** : ils échappent à leurs créateurs pour vivre leur propre devenir dans les mains et les regards de ceux qui les découvrent.

Dans le froid et le vide du temps, les objets se tiennent, immobiles. Ils attendent. Ils portent. Ils traversent. Et nous, designers, archéologues, créateurs de traces volontaires et involontaires, nous continuons de façonner ces rescapés du futur, ces sentinelles d'un monde qui n'existe pas encore.

Peut-être ne sont-ils pas seulement des vaisseaux.

Peut-être sommes-nous les vaisseaux, et les objets seulement notre coque, notre trace, notre manière à nous, les Hommes, de traverser les abîmes du temps.

Peut-être...

Ce mémoire lui-même, dans sa forme scellée sous vide, dans son format livre et sa numérotation en série, tente d'incarner ce qu'il défend : être un [objet-vaisseau](#). Non pas pour échapper au temps, mais pour le traverser. Non pas pour imposer un message figé, mais pour ouvrir un dialogue à travers les générations. Non pas pour se protéger de l'interprétation, mais pour l'inviter.

Si vous le découvrez dans cinquante ans, dans cent ans, dans mille ans - ce qui est peu probable mais conceptuellement possible - sachez que quelqu'un, en 2025, a tenté de penser le design autrement. Avec ses limites, ses biais et ses angles morts, mais aussi avec une conviction. Que nos objets importent, qu'ils portent quelque chose d'essentiel, et que nous sommes des passeurs, responsables de ce qu'ils deviennent.

[Voyageur, Voyageuse]
Merci d'avoir décapsulé ce vaisseau.

Remerciements.

Je remercie Julien Verhaeghe pour ses précieux conseils, ses remarques constructives et son accompagnement toujours bienveillant.

Ma maman pour ses patientes relectures, versions après versions, et mon papa, qui m'a aidé notamment à mettre sous vide mes ouvrages.

Je remercie ma mamie, Annie, grâce à qui ce mémoire est relié à la main.

Ma colocataire et amie, Solenn, toujours à l'écoute dans mes pérégrinations interminables et nos discussions jusqu'au milieu de la nuit.

Je remercie aussi mes amies, qui ont fait avancé ma réflexion, mais aussi penser à autre chose quand mes objets-vaisseaux devenaient obsessionnels.

Bibliographie.

OUVRAGES :

BOËDA Éric, *Intégrer le temps long pour mieux appréhender le changement technique en Préhistoire, Cahier 1*, L'Harmattan, Paris, 2019, p. 63-75.

DEBRAY Régis, *Cours de Médiologie générale*, Gallimard, Collection Bibliothèque des Idées, Paris, 1991.

FLUSSER Vilém, *Petite Philosophie du Design (2002)*, Traduction de Claude Maillard, Circé, Belfort, 2002.

HARMAN Graham, *Tool-Being : Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Open Court Publishing, Chicago, 2002.

JABLONKA Ivan, *Des hommes justes : Du patriarcat aux nouvelles masculinités*, collection Les Livres du nouveau monde, Seuil, Paris, 2019, p. 22.

LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris, 1991.

LEROI-GOURHAN André, *Évolution et techniques. Vol. I : L'homme et la matière*, Albin-Michel, Paris, 1943.

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

ARTICLES :

BUTKO Brian, *The Westinghouse Time Capsule*, [en ligne], Detre Library & Archives Staff, Heinz History Center Blog, 3 janvier 2017.

URL : <https://www.heinzhistorycenter.org/blog/detre-library-archives-westinghouse-time-capsule/>

COQUET Michèle, *Capsules temporelles, modes d'emploi. Un antidote pour la fin d'un monde*, [en ligne], Gradhiva, 2018.

URL : <https://journals.openedition.org/gradhiva/3637>

DEBRAY Régis, *Introduction à la médiologie*, [en ligne],
Fondation Daniel Langlois, 2000

DEBRAY Régis, *Qu'est-ce que la médiologie*, [en ligne],
Le Monde diplomatique, août 1999, p. 32.

URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/1999/08/DEBRAY/3178>

JACQUES Vincent, *Qu'est-ce qu'une techno-image ? Vilém Flusser, les appareils et la question de l'automatisation*, [en ligne],
Open Editions Journal, 2023

URL : <https://journals.openedition.org/appareil/6183>

MAC-LUHAN Marshall, *Understanding media : The extension of a man, the medium is the message*, [en ligne],
MIT, 1964

URL : <https://web.mit.edu/allanmc/www/mcluhan.mediummessage.pdf>

NASA, *Le disque d'or*, [en ligne],

URL : <https://science.nasa.gov/mission/voyager/voyager-golden-record-overview/>

PAUL Serge, *Michael Heizer et les risques du sublime technologique*,
[en ligne], Revue Marges, 2012

URL : <https://web.mit.edu/allanmc/www/mcluhan.mediummessage.pdf>

PIESING Mark, *Enfouissement des déchets nucléaires : comment prévenir les générations futures ?*, National Geographic France, 4 sept. 2023, [en ligne],

URL : <https://www.nationalgeographic.fr/environnement/danger-environnemental-enfouissement-des-dechets-nucleaires-comment-prevenir-les-generations-futures>

PODCAST :

France Culture, *La Crypte de la Civilisation*, 26 mai 2014, [en ligne]

URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/la-crypte-de-la-civilisation-2381344>

SITES INTERNET :

ITCS, *International Time Capsule Society*, [en ligne]

URL : <https://www.itcsoc.org/capsuletemporelle>

N48°50'13.172"
E02°19'52.191"

LES OBJETS VAISSEAUX
Design;temps long et survivance

Camille Delannoy

