

Yves Citton

Pour un design collapsonaute de ces décors qui nous regardent

La notion de *décor* mérite d'être réinscrite dans toute une série de termes revisités aujourd'hui avec profit, dans la mesure où ils récusent certains présupposés réducteurs de nos conceptions communes de l'attention. Il est en effet intuitif – et largement vrai – de penser que *faire attention* consiste en une concentration mentale active et intentionnelle, qui focalise nos capacités cognitives sur une zone étroitement délimitée du champ perceptif. Si tant de livres, de colloques et de programmes de recherche poussent nos réflexions esthétiques du côté des *paysages*, des *ambiances* ou des *atmosphères*¹, c'est que quelque chose d'important se joue au point de rencontre entre une « économie de l'attention », de plus en plus considérée comme un problème nodal de notre époque, et une inattention écologique, en passe de causer l'effondrement de nos modes de vie.

Ce quelque chose d'important peut se formuler sommairement de la façon suivante : *une part majeure de nos expériences du monde et de nos comportements s'explique par nos manières d'être (obscurément) attentifs à ce à quoi nous ne faisons pas (intentionnellement) attention*. C'est en effet peut-être dans cette distance infime, intime et décisive, entre ce à quoi nous sommes (passivement) attentifs et ce à quoi nous faisons (activement) attention que se joue notre avenir – ainsi que la puissance propre des décors.

De par leur présence diffuse autour de nous, paysages, ambiances, atmosphères et décors ont par ailleurs en commun de s'esquiver à toute tentative de les toucher du doigt. Non seulement parce qu'ils se situent à l'entour, au lieu d'être assignable à un point focal. Mais aussi parce qu'ils paraissent cantonnés à un registre d'apparence (*aisthesis*), distinct du registre de l'action (*praxis*). Même s'il a sa matérialité (et donc sa vérité) propre, le décor implique une artificialité suspecte des leurres de l'illusion, en même temps que porteuse des puissances du faux. Le décor (jamais loin du *decoy*) entretient avec le lieu la même relation, à la fois performative et traîtresse, que le geste entretient avec l'acte².

Que nous font nos décors ? Que nous font-ils faire lorsque nous ne faisons pas attention à eux ? Que pourrions-nous faire pour qu'ils nous fassent faire autre chose ? C'est autour de ces questions que tourneront les réflexions qui suivent.

¹ Voir par exemple Philippe Descola, *Les formes du paysage*, cours au collège de France, 2011-2014, <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2011-2012.htm> ; François Julien, *Vivre de paysage, ou l'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, 2014 ; Malcolm McCollough, *Ambient Commons. Attention in the Age of Embodied Information*, Cambridge MA, MIT Press, 2013 ; Igor Galligo, « L'objet ambiantal : pour un design de l'objectivation », in Yves Citton & Estelle Doudet (éd.), *Écologies de l'attention et archéologie des media*, Grenoble, UGA Editions, 2019, p. 299-319 ; Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphérologie III*, Paris, Maren Sell, 2003 ; Bruno Latour & Peter Weibel, *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Cambridge MA, MIT Press, 2005.

² Sur cette relation, voir Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2011.

Au milieu des *nudges* et des *affordances*

La faveur (exagérée ?) dont jouit le concept de *nudge* dans nos réflexions savantes sur le design, sur la psychologie sociale, sur l'économie comme sur la politique, témoigne bien des enjeux du décor. L'ouvrage devenu canonique de Richard H. Thaler et Cass R. Sunstein donne pour première traduction du *nudge* une « méthode douce pour inspirer la bonne décision », avant de préciser que le terme désigne « tout aspect de l'architecture du choix qui modifie de façon prévisible le comportement des gens sans interdire aucune option ou modifier de façon significative les incitations financières. Pour être considérée comme un simple *nudge*, l'intervention doit pouvoir être évitée facilement et à moindres frais. Les *nudges* n'ont aucun caractère contraignant³. » L'exemple classique est fourni par la disposition des offres de nourriture dans une cantine scolaire : selon l'endroit où vous placerez les salades, les frites, les fruits, les desserts, les sodas et les distributeurs d'eau, vous « pousserez gentiment » les adultes de demain à être plus ou moins sveltes ou obèses, affectés d'hypertension ou de diabète.

Même si l'on définit le décor comme ce à quoi l'on ne touche pas (par opposition aux plats proposés par une cuisine scolaire), l'exemple de la tirelire de bureau illustre bien la puissance de *nudge* inhérente à tout design environnemental. Si l'on alterne chaque mois un poster de fleurs avec un poster de regard humain situé au-dessus d'une tirelire où les employés du bureau sont censés déposer de quoi payer l'achat du café, thé et sucre consommés durant leur pause, on voit fluctuer de façon significative les sommes collectées : les mois à regards reçoivent apparemment en moyenne trois fois plus d'argent que les mois à fleurs⁴.

Rien d'étonnant – ni de nouveau – à constater que nos décors nous conditionnent. Ils constituent à l'évidence les « conditions » de notre expérience du monde, dont dépend ce que nous aurons à percevoir autour de nous, et donc à ressentir en nous – et donc à faire (ou non) en fonction des affects ainsi générés. Aussi difficiles à démêler que soient les causalités effectives et les bluffs auto-promotionnels dans l'histoire des images dites « subliminales », tous nos environnements commerciaux relèvent bien d'un effort d'*addiction by design* que Natasha Dow Schüll a impitoyablement documenté et analysé dans le cas particulier mais emblématique des casinos de Las Vegas⁵.

On comprend mieux cette prégnance comportementale du décor si l'on revient à la distinction esquissée par Walter Benjamin dans son célèbre article sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». En contrastant les arts « optiques » (comme la peinture) aux arts « tactiles » (comme l'architecture), il évoque une attention d'arrière-fond que nous portons aux lieux dans lesquels nous évoluons. Notre imaginaire de l'art envisage un spectateur concentré (*sammelnd* : « rassemblé ») sur l'œuvre qu'il est en train de contempler : on dit qu'il « se plonge dans » cette œuvre, qu'il « est absorbé » en elle (*versenkt sich darin*). Au contraire, en nous déplaçant dans les décors d'une ville ou d'un bâtiment, nous développons une attention architecturale éparpillée, qui « absorbe en elle » les décors dont

³ Richard H. Thaler et Cass R. Sunstein, *Nudge. La méthode douce pour inspirer la bonne décision* (2008), Paris, Vuibert, 2010, p. 25. Sur ces questions, voir Abad Ain Al-Shams, « Le *nudge* : embarras du choix et paternalisme libertarien », *Multitudes*, n° 68, 2017, p. 44-53.

⁴ Daniel Kahneman, *Système 1 / Système 2. Les deux vitesses de la pensée*, Paris, Flammarion, 2012, chapitre 4.

⁵ Sur ces points, voir Charles R. Ackland, *Swift Viewing. The Popular Life of Subliminal Influence*, Durham, Duke University Press, 2012, et Natasha Dow Schüll, *Addiction by Design. Machine Gambling in Las Vegas*, Princeton University Press, 2014.

nous entourent cette ville ou ce bâtiment : l'habitant « plonge en lui » (*versenkt in sich*) le décor artificiel distribué autour de lui par l'urbaniste, l'architecte ou le designer⁶.

Même si nous ne faisons pas du tout attention à l'environnement architectural au sein duquel nous évoluons, nous y sommes constamment attentifs. Benjamin précise que ce mode de « réception développé à l'égard de l'architecture » relève moins d'une « attention concentrée » (*gespannte Aufmerken*) que d'une « perception fugace, incidente et tangente » (*beiläufige Bemerken*). C'est cette paradoxale « attention distraite » qui explique que nous nous cassions si rarement le nez sur un pilier ou sur une porte fermée. Alors même que nos pensées sont absorbées dans des préoccupations ou des rêveries très éloignées du lieu où se déplace notre corps, nous sommes bel et bien attentifs – de façon automatique, diffuse, non-volontaire, non-consciente, non-focalisée – aux propriétés sensibles de l'environnement perçu autour de nous.

Les vertus et les enjeux de l'attention architecturale (ou environnementale) sont finement suggérés dans le paragraphe 15 du texte de Walter Benjamin. Il y relève que « les bâtiments peuvent être reçus [*rezipiert*] de deux manières : par l'emploi [*Gebrauch*] ou par la perception [*Wahrnehmung*]. Ou pour mieux dire : de façon tactile ou de façon optique ». Après avoir remarqué qu'il n'y a pas vraiment de correspondant tactile à la contemplation optique, Benjamin précise que « la réception tactile ne s'accomplit pas tant par la voie de l'attention [*Aufmerksamkeit*] que par celle de l'habitude [*Gewohnheit*] ».

Ce sont bien le toucher ainsi que l'absorber (respirer, boire, manger), c'est-à-dire l'ordre de l'usage (*Gebrauch*), qui régissent en fin de compte nos rapports à nos environnements. Dans l'immense majorité de nos gestes éveillés, nous n'écoutons et ne regardons que pour déterminer ce qui pourra être bon (ou mauvais) à « prendre » – selon le concept d'*affordance* développé par J. J. Gibson pour désigner ce qui, au sein de nos milieux de vie, est identifié comme donnant « prise » à une action de notre part⁷.

Autrement dit : même si le décor est constitué pour être vu sans qu'on n'y touche, ce que nous y voyons nous touche. Et donc : même s'il est fait pour être vu sans être regardé, ce dont le décor nous entoure nous regarde, dès lors qu'il conditionne nos habitudes, c'est-à-dire nos façons d'habiter. Ou, pour le formuler encore différemment : *tout décor est en puissance de nudge, parce que toute habitation (Wohnung) d'un environnement est en quête d'affordances, sédimentées en nous par des processus d'habitation (Gewöhnung)*.

L'autonomisation des décors

Les réflexions récentes sur le paysage ont considérablement raffiné le clivage réducteur opposant les « beautés de la nature » aux « artifices de la culture ». La notion d'*artialisé* y a permis d'articuler un registre d'intervention humaine qui se trouve à la fois soumis aux dynamiques de la nature et ouvert à une recombinaison de ses divers éléments⁸. De même qu'un geste, aussi menteur et leurrant soit-il, doit se conformer aux limitations qui affectent la puissance de nos corps, de même un décor de théâtre peut-il certes donner à voir ce qui n'est pas là (une antichambre de palais antique dans une pièce de Racine), mais toujours dans les limites physiques de ce qui peut tenir debout sur le plateau.

On peut s'inspirer de cela pour distinguer deux registres – deux couches superposées quoiqu'intimement intriquées – au sein de nos environnements. Le registre du *milieu artialisé* rend compte de ce qui s'y est trouvé agencé par des interventions humaines, mobilisant les

⁶ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939) in *Œuvres*, Gallimard, « Folio », 2000, tome III, p. 312. Sur les problèmes d'attention distraite, voir Paul Sztulman et Dork Zabunyan (éd.), *Politiques de la distraction*, Dijon, Presses du réel, 2021.

⁷ J. J. Gibson, *L'approche écologique de la perception visuelle* (1979), Paris, Éditions Dehors, 2014.

⁸ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

pouvoirs de nos diverses techniques et les conventions de nos diverses cultures. Le registre du *milieu naturel* rend compte, pour sa part, de qui s'y trouve régi par les nécessités reproductrices de la vie.

Revendiquer ici une référence à la « nature » – rendue suspecte par des décennies d'excellents travaux déboulonnant à juste titre les illusions et les naïvetés qu'elle charrie – s'explique par le besoin, devenu impératif en contexte d'effondrement écologique, de reconnaître une certaine extériorité et une certaine supériorité aux dynamiques de ce qui se reproduit indépendamment de toute intention humaine, par rapport à ce que prétendent contrôler nos capacités techniques. Comme l'affirment à divers titres les pensées écoféministes, les travaux de Tim Ingold, Franco Berardi, Catherine et Raphaël Larrère, et comme l'a bien résumé récemment Tega Brain, « l'environnement n'est pas un écosystème » : les enchevêtrements spontanément produits, et surtout *re*-produits, par la coexistence conjonctive d'entités diverses partageant un même milieu de vie resteront toujours infiniment plus complexes, plus subtiles et plus nuancées que les réseaux connectifs par lesquels nous pouvons espérer modéliser leur systématicité⁹.

En conformité avec l'étymologie de *natura* (« ce qui est à naître »), la propriété première des milieux naturels – dont la quasi-intégralité se trouve désormais plus ou moins intensément artialisée par des interventions humaines – consiste donc dans leur capacité à *faire naître et renaître* dans l'avenir les coexistences entre les diverses formes de vie qu'ils accueillent. Quoique mutables et épisodiquement mutantes, ces coexistences entre formes de vie sont *pérennes* : elles traversent les cycles saisonniers pour se renouveler, toujours un peu différentes, années après années.

Revisiter les décors à partir d'une telle dichotomie entre milieux artialisés et milieux naturels aide à mesurer une progressive autonomisation des premiers à l'égard des seconds. Cette autonomisation peut, très sommairement, se scander en trois grandes phases de l'histoire humaine.

Sans fantasmer aucun âge d'or d'« authenticité » pré-représentative, on peut emblématiser une première phase par la construction de *décors de théâtre*. Qu'il s'agisse de peintures rupestres, de tatouages, de masques, d'habits de parade, d'architecture, de dispositifs scénographiques, de mobilier, d'art des jardins ou d'urbanisme, dans tous les cas, l'intervention artialisante transforme analogiquement certaines portions de réalité matérielle en restant soumise aux limitations de la matérialité pré-électronique. Les proportions et les mouvements des corps représentés ne s'affranchissent que modestement des limites déterminant ce que nos corps naturels peuvent faire au sein du monde actuel. Un peintre ou un sculpteur peuvent certes représenter une sirène ou un dinosaure. Un praxinoscope peut au mieux donner l'illusion très éphémère de les voir bouger. Mais hormis quelques cas exceptionnels de trompe-l'œil particulièrement réussi, la frontière entre (le mensonge de) la représentation et (la vérité de) la réalité n'est pas menacée. Les décors de théâtre peignent à dissimuler leur artificialité.

Une deuxième phase s'est mise en place avec le développement progressif des media électroniques, conduisant à la construction de *décors de numérisation*. Les dispositifs de cinéma immersif parviennent depuis plusieurs décennies à nous donner des impressions de vertige et de nausée. Au fur et à mesure des avancées de nos puissances de collecte et de computation de ces « prises » que nous euphémisons en « données », l'intervention

⁹ Voir par exemple Émilie Hache, *Ce à quoi nous tenons*, Paris, La Découverte, 2011 ; Émilie Hache (éd.), *Reclaim. Un recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016 ; Tim Ingold, *Danser avec les dragons*, Bruxelles, Zones sensibles, 2016 ; Franco Berardi, *AND. A Phenomenology of the End*, Los Angeles, Semiotext(e), 2016 ; Catherine et Raphaël Larrère, *Penser et agir avec la nature*, Paris, La Découverte, 2015 ; Tega Brain, « The Environment is not a System », *APRJA*, 2018, <https://www.aprja.net/the-environment-is-not-a-system/?pdf=3569>.

artialisante parvient de mieux en mieux à transformer digitalement certaines portions de réalité matérielle, pour nous plonger dans des décors au sein desquels la frontière entre « le vrai » et « le faux » devient de plus en plus difficile à localiser. De *L'entrée du train en gare de La Ciotat* à *Jurassic Park*, de l'agencement des *shopping malls* aux *deep fakes*, de l'isolation dans une salle obscure à l'enfermement dans nos bulles de filtres, les décors de numérisation tendent à émanciper nos milieux artialisés des contraintes imposées par nos milieux naturels, au point que c'est désormais plutôt nous qui peinons à repérer leur artificialité.

Une troisième phase de cette autonomisation progressive des décors est atteinte dès lors que le tissage connectif de nos réseaux numériques est en passe de devenir ubiquitaire, avec pour caractéristique principale de tramer nos environnements de capteurs collectant en continu et en temps réel des quantités croissantes de prises-données relatives aux interactions qui y prennent place¹⁰. Cette troisième phase est celle des *décors de surveillance*, au sein desquels l'intervention artialisante met en place des boucles de rétroaction quasi-instantanée entre ce qui nous est donné à percevoir et ce que nos gestes attentionnels trahissent quant à la malléabilité de nos comportements futurs. Qu'on parle de « techno-cocon », de « gouvernance algorithmique » ou de « capitalisme de surveillance »¹¹, la spécificité de cette troisième phase est bien celle d'*un décor qui nous regarde* – même si, voire d'autant plus que, nous ne le regardons pas.

Pour une nautonomie des décorums

On comprendra mieux les puissances, les risques et les enjeux de ces décors qui nous regardent en retournant à l'étymologie du *décorum*, qui renvoie à un certain type de convenance. Comme l'illustre bien la notion de « décence », le *decet* latin désigne ce qui peut convenablement venir-ensemble, mais plutôt du point de vue des compatibilités formelles que de celui des nécessités fonctionnelles. C'est bien ici aussi le registre des apparences (*aisthesis*) qui commande (partiellement) le registre des actions (*praxis*) : respecter le décorum, c'est faire les gestes requis par un certain cérémonial formel, gestes qui peuvent prendre la force performative d'actes du fait de ce respect, ainsi que de l'obtention de certaines conditions de félicité. En d'autres termes : le décor, en tant que décorum, désigne un environnement artialisé au sein duquel nous pouvons d'autant mieux performer que nous nous soumettons à ses attentes.

L'*habitus* bourdieusien est précisément cette mise en conformité progressive de mes gestes individuels avec les attentes du décorum – au point que je n'ai même plus besoin de regarder le décor pour qu'il agisse en (et à travers) moi. Selon la dynamique d'un bouclage auto-réalisateur entre les attentions optique et tactile de Walter Benjamin, je l'ai « absorbé en moi » en étant « plongé en lui ».

La nouveauté des décors de surveillance est à situer dans les spécificités de tels bouclages récurrents. Les décors de théâtre conditionnaient déjà leur habitants (qui devenaient de ce fait leurs habitués). Les scénographies de la tragédie antique comme les affiches des publicités modernes ont bien pour finalité et pour effet d'*informer* nos *habitus* (de les former depuis l'intérieur). Les décors de numérisation ont donné une souplesse, un empan de recombinaison et une prégnance d'immersion considérablement plus grandes à ces dispositifs d'habitation. En nous regardant constamment sans qu'on ait à les toucher ni à les regarder

¹⁰ Voir Adam Greenfield, *Eweryware. La révolution de l'ubimédia*, Paris, Pearson, 2007.

¹¹ Voir respectivement Alain Damasio, « Très-humain plutôt que transhumain », *TedxTalk*, Paris, 2014 ; Thomas Berns & Antoinette Rouvroy, « Gouvernamentalité algorithmique et perspectives d'émancipation », *Réseaux* n° 177, 2013 , p. 163-196 ; Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism*, New York, Public Affairs, 2019.

comme tels, les décors de surveillance rendent possible un ajustement incomparablement plus rapide, plus fin et plus profond entre les attentes de nos subjectivités et les attentes du décorum.

Les modalités d'ajustement – instantanées et personnalisées – entre ces *attentes* sont au cœur de la nouvelle économie de l'*attention* qui prend forme à l'âge du capitalisme de surveillance. De nombreux critiques dénoncent, non sans raison, le fait que nos subjectivités s'y trouvent comme emprisonnées dans des attentes projetées *sur* nous (plus que par ou pour nous) par le double calcul de nos préférences attestées et de la comparaison statistique entre nos profils. Notre avenir se verrait ainsi enfermé dans la double inertie de notre passé et de nos (supposés) semblables.

Tout cela constitue un problème bien réel, inhérent au fonctionnement même des appareillages numériques mis en place au titre du numérique ubiquitaire. Mais le danger principal n'est peut-être pas tant à situer dans les dispositifs technologiques eux-mêmes, que dans les finalités de l'économie politique extractiviste auxquelles ils sont soumis. Le problème n'est ni que nos décors de surveillance nous conforment, ni qu'ils nous informent à partir d'informations tirées de nos profils statistiques passés, mais que ces opérations d'information conformante soient de plus en plus colonisées par la motivation hégémonique du profit financier. Le capitalisme n'est jamais apparu avec tant de clarté comme tendant à l'alignement de toutes nos attentions, désormais opéré à l'échelle de la planète entière, sur un seul impératif catégorique : celui de contribuer à la « croissance » de nos économies en maximisant la profitabilité de l'actionnariat. Ce qui nous effondre n'est pas que nos « actes » soient « pris », traités et conditionnés, comme des « gestes » (numérisés en « données »), mais que ces gestes se trouvent alignés de force sur le critère tyrannique, écocidaire et égocidaire, du « rendement » d'« actions » boursières.

La tragédie de la situation actuelle – en préparation depuis des siècles – tient à ce que nos milieux de plus en plus intensivement artialisés par la prégnance ubiquitaire du capital vampirisent nos milieux naturels au point de saper ce qui fait la spécificité première de ces derniers : leur capacité à naître et à renaître de façon évolutive mais pérenne. L'*aisthesis* élaborée par nos décors financiarisés génère des modes d'habitation et d'habitation dont les différentes formes de *praxis* condamnent leur reproduction même. Il ne suffit plus d'« être attentifs » à nos environnements (pour ne pas nous y heurter à chaque pas) ; il est désormais indispensable d'y « faire attention », soigneusement et dans le long terme, pour remédier à leur délitement en cours.

Les puissances propres des décors, considérés dans leurs trois registres superposés de décors de théâtre, de numérisation et de surveillance, pourraient nous faire espérer sortir de cette tragédie écopolitique par le haut. Dès lors que la plasticité humaine, psychique et sociale, peut être habituée, à force de *nudges*, à adopter des modes d'habitation sensibles à certaines affordances de nos environnements plutôt qu'à d'autres, un réaligement de nos milieux artialisés sur les exigences de soutenabilité de nos milieux naturels n'est nullement impossible dans l'absolu. La prégnance accrue que rendent possible nos décors de numérisation, et la quasi-instantanéité des ajustements opérés par nos décors de surveillance, pourraient parfaitement, en théorie, nous transformer toutes et tous en scrupuleu·ses éco-citoyen·nes de la cosmopolis planétaire.

Cet espoir d'un basculement généralisé et rapide de nos modes d'habit(u)ation semble malheureusement peu réaliste – même si le réalisme est peut-être justement l'ennemi premier qu'entreprennent de déboulonner la génération des Greta Thunberg et des militant·es d'Extinction Rebellion. L'infrastructure économique et logistique des décors numérisés qui nous surveillent dépend malheureusement bien trop profondément de modes de financement, de production et de destruction écocidaire pour se réformer du jour au lendemain. La question n'est donc plus de savoir comment *prévenir* l'effondrement que de se demander

comment *naviguer* sur les délitements multiples déjà à l'œuvre au sein de nos environnements et de nos subjectivités. Pour ce faire, nos générations collapsonautes¹² peuvent ré-envisager le design des décors selon trois lignes de déplacement, que l'on caractérisera pour conclure par trois néologismes à visée déconcertante.

1. *Déplantationner nos décors*. Contrer l'hégémonie écocidaire de l'artialisation à finalités capitalistes implique de traquer les effets microcosmiques et nanocosmiques que l'impératif général de profitabilité extractiviste exerce au sein de nos activités de design. Les cinq derniers siècles ont mis en place une colonisation de toutes les parties de la planète et de toutes les sphères d'activité, qui a étendu, modulé et internalisé le modèle de la plantation esclavagiste, depuis les champs de canne à sucre vers l'agro-industrie et jusqu'à l'extraction de données personnelle à l'âge du capitalisme de surveillance. On reconnaît l'extractivisme plantationnaire par sa tendance à 1° substituer une plantation de monoculture à une coexistence multi-espèces, pour 2° en extraire un maximum de profits financiers sans se soucier des dommages collatéraux de cette extraction, et 3° sans se préoccuper de la capacité de ce mode de production à pouvoir naître et renaître de façon pérenne au fil des générations¹³. Déplantationner nos décors exige de chercher à comprendre quels aspects concrets de leur design à la fois émanent de et contribuent à perpétuer leur inscription dans les dynamiques d'un tel extractivisme – pour en contrer activement les tendances.

2. *Nautonomiser nos décors*. L'idéal moderne d'autonomie, par-delà tous ses incontestables mérites politiques, est hanté par les dangers propres à l'autonomisation des décors envisagée plus haut : les milieux artialisés courent le risque de se déconnecter des exigences de reproduction animant des milieux naturels capables de naître et renaître de façon pérenne. Le design des décors gagnera donc à pratiquer une « nautonomie » définie par le Raqs Media Collective comme se méfiant de la présomption moderne à instaurer par soi-même sa propre loi, évaluée à l'aune des effets de cohésion qu'elle produit – pour favoriser au contraire une capacité à naviguer collectivement sur les écueils d'une indispensable coexistence entre entités hétérogènes et potentiellement ennemies¹⁴. Pour nautonomiser nos décors, il convient d'en faire des vaisseaux capables d'accueillir des collapsonautes de toutes espèces, afin d'aménager entre elles une coexistence minimale qui renonce à les fondre tous et toutes dans un unique moule homogénéisateur.

3. *Défonctionnariser nos décors*. En observant les danses de l'attention auxquelles se livrent des sujets catégorisés comme « autistes », Erin Manning et Brian Massumi en sont arrivés à identifier la norme « neurotypique » régnant dans nos sociétés comme une forme d'extractivisme attentionnel¹⁵ – que le capitalisme ne fait que pousser à la puissance deux, en le canalisant par les voies impératives du profit financier. Nous nous sommes collectivement éduqués à ne regarder nos environnements qu'en quête des affordances qu'ils pourraient offrir à nos pratiques, à nos besoins et à nos désirs. Nous les réduisons à des magasins de figures (appropriables pour l'action), là où les perceptions étiquetées comme « autistes » seraient davantage sensibles à des textures. Les *nudges* plantés dans nos décors fonctionnent en attisant notre soif d'affordances : l'affiche qui place un regard au-dessus de la tirelire de

¹² Voir Yves Citton & Jacopo Rasmi, *Généralisations collapsonautes. Perspectives d'effondrement*, Paris, Seuil, 2020.

¹³ Voir Donna Haraway, « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents », *Multitudes*, n° 65, 2016 et Anna Tsing, « Résurgence holocénique contre plantation anthropocénique », *Multitudes*, n° 72, 2018.

¹⁴ Voir Raqs Media Collective, « Nautonomat Operating Manual. A Draft Design for a Collective Space of 'Nautonomy' for Artists and their Friends », en ligne sur <https://www.raqsmediacollective.net/images/pdf/751bedc7-57cb-4a12-9d27-4bcea8097aa2.pdf>.

¹⁵ Erin Manning et Brian Massumi, « Vivre dans un monde de textures. Reconnaître la neurodiversité », *Chimères*, n° 78, 2012, p. 101 à 112.

bureau me pousse à mieux payer mon café pour m'attirer la bienveillance d'un observateur virtuel pouvant devenir mon allié ou mon ennemi. Plutôt qu'à vouloir se battre contre les moulins d'un utilitarisme difficile à réfuter dans sa généralité abstraite, l'important est de cibler plus précisément le *fonctionnarisme* qui vient redoubler les points aveugles du fonctionnalisme. Comme l'a souvent répété Vilém Flusser¹⁶, le danger inhérent au fonctionnement de tous les appareils (techniques comme institutionnels) est de transformer leurs « utilisateurs » en leurs « fonctionnaires ». Ces fonctionnaires ne se définissent bien entendu pas par le fait d'être salariés par l'État au sein d'un emploi garanti, mais par le fait de se trouver pratiquement asservis aux appareils dont ils croyaient pouvoir se servir. C'est tout le design de l'internet commercial qui illustre une telle dérive fonctionnarisante : le culte ostensible de l'utilisateur cache mal les dynamiques qui instrumentalisent nos désirs à seule fin de faire fonctionner la pompe à données et la machine à prescriptions. Dans un tel contexte, le souci de défonctionnariser nos décors peut se déployer à travers une triple question : 1° comment nous environner de décors qui soient irréductibles aux affordances à travers lesquelles nous filtrons nos perceptions habituelles ? 2° Comment faire du design un dessin qui excède tous ses desseins préexistants ? 3° Comment solliciter la puissance des textures pour neutraliser la prégnance des figures ? Dans les trois cas, défonctionnariser le design de nos décors implique de traquer et de déloger le fonctionnaire au cœur de l'utilisateur comme du designer.

Un design collapsonaute de ces décors qui nous regardent requiert en fin de compte de trianguler l'opposition trop binaire qui a sous-tendu plusieurs détours des raisonnements qui précèdent. Il n'y a pas à choisir entre *praxis* (faire faire des actions en réveillant des affordances par le moyen de figures fonctionnalisant les subjectivités) et *aisthesis* (faire percevoir des sensations en agençant des apparences par le moyen de textures irréductibles à toute fonction). L'important, à travers le design de nos décors, est de contribuer à une *poiesis* capable de redéfinir et de recomposer nos décorums, pour nous aider à naviguer parmi les écueils des multiples effondrements en cours. Cela implique moins de se battre contre ce qui sape nos milieux de vie en nous fonctionnalisant pour ses profits, que s'activer pour faire émerger de nouveaux repères d'orientation.

Le design de nos décors de vie nous regarde au premier chef en ce qu'ils se trouvent désormais emportés dans un emballage récursif qui les déboussole (et nous avec eux). En nous regardant (ne pas) les regarder, nos décors de surveillance entraînent des effets de syntonie qui nous menacent de syncope. Face à cette mise en boucle auto-réalisatrice de l'*aisthesis* et de la *praxis* fonctionnalisées, nos efforts de réorientation collapsonaute relèvent d'une nécessité *sympiopoétique* : accompagner activement l'agencement tâtonnant d'assemblages inédits permettant à des formes de vie hétérogènes et potentiellement incompatibles de naître et renaître ensemble, par stimulation réciproque, de façon évolutive mais pérenne. À l'autonomisation progressive de nos décors fonctionnaristes, nous devons apprendre à répondre par une nautonomisation de nos décorums sympiopoétiques.

¹⁶ Voir en particulier Vilém Flusser, *Post-histoire*, Paris, T&P Work Unit, 2019.