

flashback ▪ dampress

Catherine CHOMARAT-RUIZ

Esquisses théoriques.

Traduire, exposer et critiquer le design.

SOMMAIRE

À LA RECHERCHE D'UNE SPÉCIFICITÉ..... 5

1. À l'origine	6
2. Traductions	10
3. Expositions	10
4. Critiques	11
5. D'une première intuition à sa mutation	12

PARTIE 1. TRADUIRE..... 14

Chapitre 1. De l'état des lieux aux questions..... 15

1. Hégémonies et dominations	15
2. Impact des logiciels de traduction	16
3. Connotations idiomatiques et méthodes de traduction	16
4. Similitudes et statut épistémologique	17

Chapitre 2. Premiers résultats..... 22

1. Loin d'une domination anglo-saxonne ou sexiste	22
2. « Maîtres-mots »	25
3. Valeur scientifique comparée : le mythe comme force	26
4. La traductologie comme paradigme	28
5. Une transposition instructive	30
6. Une aporie paradigmatique	33
7. La traduction comme appareil et dispositif	35

ÉLAN CRITIQUE..... 37

PARTIE 2. EXPOSER..... 40

Chapitre 1. De l'état des lieux aux questions 41

1. Distinctions liminaires entre exposition d'art et de design	42
2. Contre les évidences premières	43
3. Pour un savoir positif	48
4. Rôle des objets ou expôts	50
5. Lieux et modalités d'exposition	51
6. Corps de métiers	53
7. Le format exposition	55
8. Archives et méthodes	56

Chapitre 2. Premiers résultats..... 59

1. Une approche frontale	59
2. Une spécificité des objets de design	63
3. Des lieux particuliers pour les expositions de design	65
4. Comment opère une exposition de design	67
5. Formats propres, finalité et positionnement	70
6. Des métiers et des savoirs transverses	72
7. Une expologie spécifique au design	74

CRITIQUE CRITIQUE.....	78
PARTIE 3. CRITIQUER.....	81
Chapitre 1. État des lieux et premières questions.....	82
1. Importance et absence de critique de design	82
2. Défauts de la critique existante	86
3. Critères d'une bonne critique	88
4. Périmètre	89
5. Réflexions	89
Chapitre 2. Premiers résultats.....	91
1. Difficultés méthodologiques	91
2. Les raisons d'une importance toute relative	95
3. L'esthétique comme fondement théorique	96
4. Théorie politique et École de Francfort	98
5. Légitimité historique de la critique	100
6. Origine littéraire du portrait	101
7. Sens du design et théories du care	103
8. Éclairer le projet de design	107
9. Une théorie du design comme référent	113
10. Des théories intrinsèques	115
11. Théorie du design attitudinal	117
THÉORIE CRITIQUE DU DESIGN.....	121
BIBLIOGRAPHIE.....	125

**À LA RECHERCHE D'UNE
SPÉCIFICITÉ**

1. À l'origine

Être en situation et utile

Le présent essai est le fruit d'un programme de recherche que j'ai initié dans le cadre de l'Institut ACTE en 2018¹. Une fois mutée à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, en tant que professeure en Théories et pratiques du design, il s'agissait pour moi d'être attentive à la place et au sens que revêt ce champ dès lors qu'il s'arpente dans le cadre de l'École des arts où s'enseignent les sciences de l'art — l'esthétique, par exemple — et les pratiques artistiques telles que le dessin, la peinture, la vidéo... En d'autres termes, je voulais rester fidèle au principe qui a guidé mes travaux de recherche — penser ce qu'il y a à penser à partir d'une situation donnée — et tenter d'être utile à la communauté universitaire que forment mes étudiants et mes collègues.

Il paraît évident que l'on n'enseigne pas le design de la même façon, et selon les mêmes finalités, dans une institution tournée vers l'ingénierie, et dans un cadre où les étudiants se frottent d'abord à la pratique artistique avant que d'aborder le design. Répondre à une commande par le projet ne recouvre pas la même démarche de conception que tester les formes les plus belles et abordables² d'un objet ou d'un espace, et s'en amuser, parfois, jusqu'à mettre en crise les solutions les plus attendues : c'est ce qu'on appelle le design critique. Il est tout aussi manifeste que les travaux de recherche, qui visent à éclairer, fonder ou prolonger ces cursus ne peuvent être les mêmes. Mais il demeure tout aussi clair que cette première particularité ne dit pas encore ce que doit être la spécificité d'une recherche *par*, *pour* ou *sur* le design dans tel ou tel département universitaire relatif à la pratique artistique, comme c'est le cas de l'École des arts de la Sorbonne³.

¹ ACTE signifie « Arts, Créations, Théories, Esthétique ». Cet institut de recherche regroupe les enseignants-chercheurs de l'UFR 04 « École des Arts de la Sorbonne », à Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

² L'affordance désigne la qualité d'un objet ou d'un espace conçu de telle sorte qu'il puisse être utilisé ou parcouru sans qu'aucune aide extérieure (mode d'emploi, plan) ne soit requise.

³ On connaît la typologie en forme de triade proposée par Christopher Frayling à la suite de Herbert Read ; triade que rappelle notamment Alain FINDELI dans « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design ».

<http://projekt.unimes.fr/files/2014/04/Findeli.2005.Recherche-projet.pdf>, consulté le 11 mai 2022.

En somme, je suis partie de mon contexte, estimant que ma situation était comparable à celle que vivent d'autres étudiants et collègues dans certaines universités françaises si ce n'est européennes, et que mes réflexions trouveraient de ce fait écho et pourraient éventuellement être profitables⁴. Ma situation étant celle d'une philosophe de formation au sein d'un département universitaire, je me suis posé la question de la spécificité du design par rapport à l'art et à la pratique artistique. Plus exactement, j'ai voulu penser tout à la fois la spécificité du design et celle d'une recherche aux prises avec le champ du design dans sa parenté avec l'art et sa pratique.

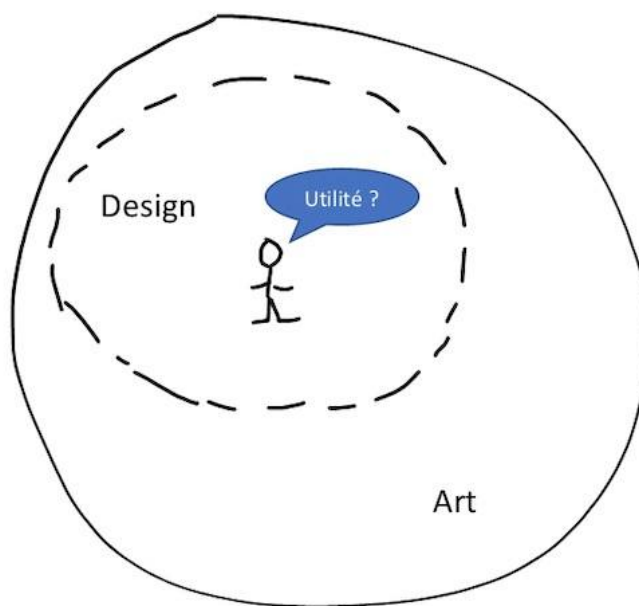


Figure 1. 47 rue de Bergers © Catherine Chomarat-Ruiz

Lutter contre l'émiettement et « l'indiscipline » scientifiques

Ce « cousinage » est bien connu. Il s'impose dès le Bauhaus, pour ne prendre qu'un exemple. Le cours préparatoire, tourné vers l'art et ses éléments fondamentaux tant théoriques que pratiques, sert de propédeutique à ce que nous appelons le design mais qui, à l'origine de cette institution, a fort à faire avec les arts appliqués, voire avec l'artisanat. Cette quête d'une spécificité du design et de la recherche qui lui est afférente n'a donc rien d'original. Néanmoins, cette question me paraissait devoir se poser à nouveaux frais car le champ du design, en

⁴ Pour la France, je pense notamment aux collègues et étudiants des universités de Bordeaux, Nîmes, Saint-Étienne, Strasbourg.

raison de sa proximité avec l'art, les arts appliqués et l'artisanat, en a appelé aux mêmes disciplines scientifiques que ses proches parents pour se ressaisir d'un point de vue théorique — esthétique et sémiotique, par exemple — avec des résultats parfois moins heureux. De nos jours, cette ouverture pluridisciplinaire se traduit par un émiettement scientifique, voire par la revendication d'une indiscipline scientifique, c'est-à-dire par un renoncement à une théorisation propre⁵. Faire l'hypothèse d'une spécificité de la recherche relative au design me paraissait salutaire pour sortir de cette impasse et tenter d'ouvrir de nouvelles voies d'investigation. La question était alors de savoir par où commencer et comment procéder.

Le design comme champ : de ses manques et esquisses théoriques à sa structuration spécifique

Considérant le contexte et l'origine de mon hypothèse de travail, deux critères constitutifs de cette spécificité me sont apparus.

Premièrement, je suis partie de l'idée que le design n'est pas une discipline scientifique mais un champ pratico-théorique dont la scientificité reste à structurer⁶. Deuxièmement, je voulais éviter ou

⁵ Cette revendication de l'indiscipline a pu être faite dans le cadre du *Landscape design*. L'histoire, la géographie, l'écologie, la sitologie, l'esthétique, etc. ayant chacune revendiqué l'étude scientifique du paysage, alors qu'elles ne traitent qu'une partie de cet objet, le paysage a pu être qualifié d'indiscipliné. Cette indiscipline a été étudiée dans un cadre plus général par Annie GENTÈS dans *The In-Discipline of Design. Bridging the Gap Between Humanities and Engineering*, Gewerbestrasse, Springer, Coll. « Design research foundations », 2018.

⁶ En distinguant entre champ et discipline scientifique, ce principe est proche de ce que Umberto ECO développe dans *La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 11-12. Dans l'« Introduction » à cet ouvrage, plus exactement dans le « 1. Le champ sémiotique », Umberto Eco explique qu'une discipline scientifique repose sur une définition de son objet, une méthode éprouvée, des concepts, des lois, des principes, etc., tandis qu'un champ désigne un « répertoire d'intérêts non encore identifiés » : un ensemble de connaissances, de pratiques, variables, désordonnées, sans « méthode homogène et objet précis » (p. 11). Eco ajoute que, dans un champ, c'est par « induction » que l'on proposera un modèle, alors que, pour une discipline scientifique, c'est par « déduction » que l'on procède pour définir la méthode, l'objet. (p. 11).

La sémiotique est donc un champ qui propose un modèle de recherche à d'autres champs (la mode, le design, etc.) quitte à corriger ce modèle quand on rencontre une façon de faire avec laquelle il ne cadre pas, une manière de procéder qui ne se réduit pas au modèle en question. Eco écrit : « Si l'opération est couronnée de succès, notre modèle sémiotique aura réussi à sauvegarder la complexité du champ tout en lui donnant une structure, transformant ainsi le champ en système » (*Ibidem*, p. 12). Sans prétendre au système, je vise une structuration possible du champ du design.

qu'une discipline scientifique constituée ne s'arroge le privilège de la théorisation du design, ou que le recours à une pluralité de sciences ne parcellise ce champ, c'est-à-dire une structuration forcée ou une déstructuration qui manquent la spécificité que j'entendais cerner. J'ai alors décidé qu'il fallait partir de manques inhérents au design et de ce que l'on pourrait appeler des esquisses théoriques qui, restées inabouties ou encore à leurs prémices, engagent pourtant une forme de spécificité pour ce champ et la recherche le concernant. C'est en analysant les raisons de cet inaboutissement que j'espérais trouver une structuration spécifique pour le design.

C'est donc ainsi qu'est né le programme « Traduire, Exposer, Critiquer le design » dont il me faut dire quelques mots avant que de le retracer par le menu dans cet essai.

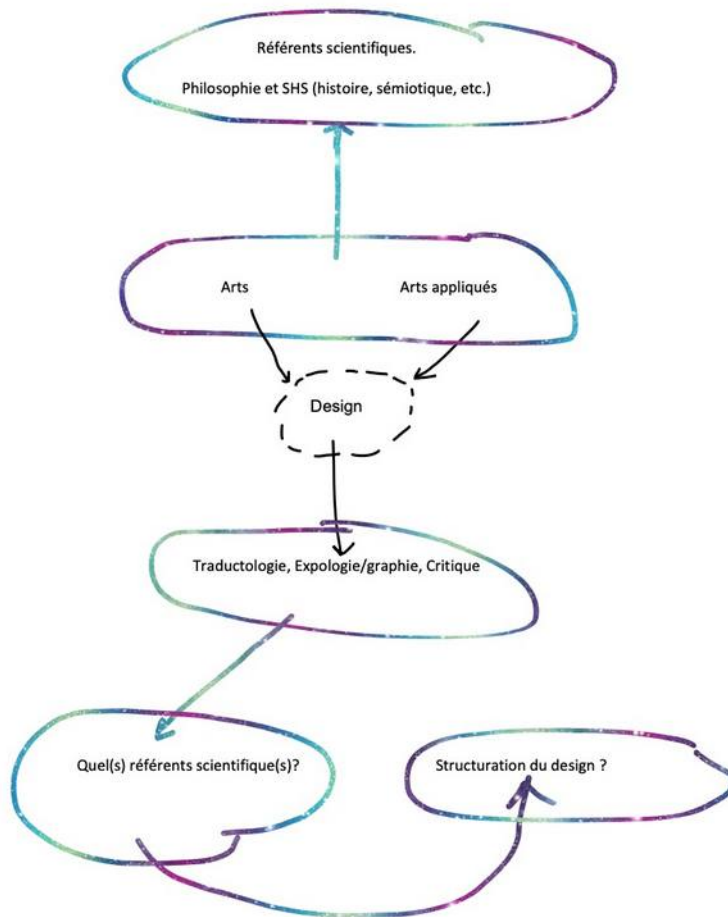


Figure 2. *Référents scientifiques* © Catherine Chomarat-Ruiz

2. Traductions

Des fondamentaux inaccessibles

Contemporains du développement de l'industrie en Europe, les premiers ouvrages traitant du design ont d'emblée inscrit cette pratique dans le champ de la théorie, que ce soit pour la défendre ou, au contraire, pour s'en défendre au nom de l'art et de l'artisanat. Pour réfléchir au design et pour le théoriser, il n'était pas alors question d'avoir recours, comme nous le faisons aujourd'hui, à une discipline scientifique telle que l'esthétique, la sémiotique, l'histoire, la sociologie, pour ne s'en tenir qu'à quelques exemples. Pourtant, à l'exception des textes dont chacun dispose plutôt aisément sous forme de traductions françaises — John Ruskin, William Morris, par exemple — d'autres écrits demeurent moins accessibles : tel est le sort réservé à l'œuvre écrite d'Henry Cole, pour ne parler que de l'Angleterre, alors qu'il a œuvré pour la reconnaissance du design, son utilité, son enseignement... L'inaccessibilité est encore plus manifeste si l'on s'attache aux théoriciens allemands, italiens, espagnols, néerlandais, etc. anciens ou contemporains dont les traductions françaises ne sont plus disponibles en dehors des bibliothèques, si tant est qu'elles l'aient été par le passé.

Traductologie et effort de structuration

Cette inaccessibilité des textes étant identifiée comme un manque, l'accessibilité des fondamentaux théoriques du design m'est donc apparue comme une condition préalable à toute tentative de théorisation et de structuration de ce champ. Et, d'un même geste, j'ai imaginé qu'une entrée par la traduction et la traductologie — discipline qui s'efforce de penser l'acte de traduire — pourrait participer de la spécificité de la recherche relative au design que je recherchais. C'est à partir de là que s'est élaboré le numéro de la revue *Appareil* intitulé « *Exposition de design* » ; dossier qui sous-tend une partie de mon propos dans le présent essai.

3. Expositions

Lieux et formats d'exposition du design

L'exposition de design a constitué la seconde entrée de mon programme de recherche. Si le design se distingue de l'art et de l'artisanat dès son origine industrielle, cela signifie que l'on ne devrait pas en montrer les productions de la même manière que l'on expose les œuvres d'art, les objets provenant des arts appliqués ou décoratifs.

De fait, comparé à l'art, le design a originellement été exposé dans des lieux différents et de façon différente. À partir d'Henry Cole, ce sont les expositions universelles qui remplissent cet office. De nos jours, les « campus » de grandes firmes ont pris le relais : à côté de Bâle, les bâtiments de l'éditeur Vitra, réalisés par des architectes de renom, abritent showroom, espaces d'expositions temporaires et permanentes, amphithéâtre, etc. On peut également citer, en matière de lieux et de formats spécifiques, les décors, les objets, les vêtements qui, conçus pour le cinéma par des designers, exposent le design via une fiction et promeuvent ainsi un scénario de vie. On peut aussi revenir au projet dont le processus compte plusieurs phases d'exposition et dont l'agence (ou l'atelier) demeure le lieu.

Une expologie du design

Mais il se trouve que, de plus en plus fréquemment, le design est exposé dans des lieux (musées, galeries) et selon des procédés (le socle, la vitrine) qui sont identiques à ceux de l'art. Deux mutations sont alors à l'œuvre : on prive ces productions de la valeur usage qui les définit et, en consacrant les expositions à tel ou tel grand nom du design, on transforme le designer en « designer-star », voire en artiste.

Il m'a donc semblé utile de réfléchir à une spécificité de l'exposition de design, comme d'autres ont commencé à le faire en empruntant la voie des sciences de l'information et de la communication, de l'histoire, par exemple, sans pour autant instruire l'hypothèse d'une expologie et d'une expographie propres au design, c'est-à-dire dans sa différence avec l'art, les arts appliqués ou l'artisanat.

Comment exposer, qui ou quoi et où : telles ont été les prémices du dossier paru dans la revue *Design, Arts, Médias* dont je ferai état⁷.

4. Critiques

Critique d'art et critique de design

La troisième entrée de mon programme de recherche a concerné la critique, une forme de critique propre au design. Dès les empiristes anglais (David Hume, notamment), et le siècle des Lumières (Denis Diderot, pour la France), la question du goût et de la valeur des œuvres d'art a été posée, puis traitée par ce qui a pris le nom de « critique d'art ».

⁷ Catherine CHOMARAT-RUIZ (dir), *Exposition de design* : <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design>, consulté le 11 mai 2022.

De nos jours, ce sont souvent des historiens de l'art qui élaborent la critique avertie tout comme la critique savante en matière de design⁸, la critique de design dans la presse étant assez peu reconnue et étudiée. Or, l'existence d'une critique propre au design ne permettrait-elle pas de distinguer entre événement lié au marché, ou aux industries culturelles, et exposition plus fondamentale ? Production de gadgets à des fins mercantiles et création d'objets réellement utiles ? Ne participerait-elle pas à la formation du « goût » d'un large public ?

Principes théoriques d'une critique de design

Il m'est donc apparu nécessaire d'analyser les raisons de ce manque, ou tout au moins de ce retard, et de déterminer les principes théoriques d'une « critique de design », qui s'attacherait aux projets comme aux expositions, ou à tout autre production culturelle — salons, livres... — dont la vocation est de donner à voir et à connaître le design. Là encore, il s'agissait de rechercher une critique spécifique au design, ce qui a donné lieu à une anthologie — *La critique de presse* — dont les textes ont été choisis, présentés et analysés de façon à dégager les disciplines scientifiques servant de référence à la critique de presse de design⁹. J'en reparlerai plus loin.

5. D'une première intuition à sa mutation

La traductologie comme paradigme

Au tout début de ce programme de recherche, mon intuition était que la question de la traduction ferait le lien entre les trois entrées. Je pensais en effet que l'exposition et la critique pourraient être appréhendées comme deux formes de traduction. Dès lors, je pensais que la structuration théorique du champ du design pourrait se faire à partir de la traductologie qui, mutatis mutandis, transposée et transformée de telle sorte à devenir spécifique au design, serait dès lors considérée comme d'une discipline paradigmatique.

⁸ En France, l'un des rares ouvrages à s'être intéressé à ce type de critique est celui de Françoise JOLLANT-KNEEBONE, *La Critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2003.

⁹ Catherine CHOMARAT-RUIZ, *Critique de design* : <https://dit.dampress.org/readers/critique-du-design>, consulté le 11 mai 2022.

Une théorie critique comme structuration du design

Les travaux consacrés à la spécificité de la traduction, de l'exposition et de la critique ont cependant modifié ce point de vue. Au moment où j'écris ces lignes, c'est plutôt à partir de la critique, ou d'une théorie critique du design, que cette structuration serait envisageable. Le présent essai a donc pour but de partager une synthèse de ce parcours et d'esquisser, en dernier recours, la façon dont cette théorie critique du design pourrait être élaborée.

Partage et esquisse : autant dire que cet essai n'est pas « liché », car il entend conserver quelque chose du tâtonnement et de l'approximation d'une recherche en train de se faire — il faudrait par exemple préciser ce que l'on entend par théorie, référent théorique. Dans le même registre de précisions à apporter au lecteur, les figures sont hétérogènes du point de vue du médium et de leur modalité : elles s'amuse et/ou illustrent un moment de la recherche (en recourant aux schémas), livrent un état du travail (par la photographie), délassent et diluent les tensions (grâce à l'encre de Chine), ramassent un propos (via des tableaux). Il ne faut donc pas (trop) les créditer : mais, là encore, cette hétérogénéité non gommée témoigne du tâtonnement et de l'approximation inhérents à une recherche en acte.

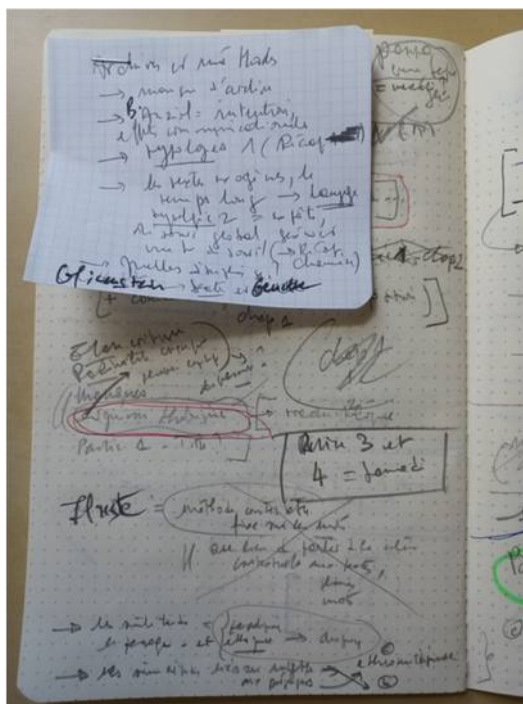


Figure 3. À tous ceux qui croient en la linéarité... © Catherine Chomar-Ruiz

PARTIE 1. TRADUIRE

CHAPITRE 1. DE L'ÉTAT DES LIEUX AUX QUESTIONS

1. Hégémonies et dominations

Dans la perspective de mener une recherche utile au design, l'un des trois manques identifiés tient à l'inaccessibilité des textes fondamentaux de ce champ et à l'idée que la traductologie pourrait aider à sa structuration.

De fait, un état des lieux indique que ces textes ne sont pas ou plus accessibles, quand ils ont été traduits, ne font l'objet que de traductions partielles, parfois tronquées, et demeurent, pour beaucoup d'entre eux, jamais édités en français¹⁰. La première question a consisté à se demander pourquoi il en est ainsi.

Cette double absence des traductions françaises des théoriciens anciens ou contemporains – Henry Cole, Nigel Cross, Andrea Branzi, Alma Buscher, Aren Kortgozu, Tomás Maldonado, Ezio Manzini, Bill Mogridge, Don Norman, Gaetano Pesce, Ettore Sottsass, Sjors Timmer, Hans Jørgensen Wegner... – pourrait s'expliquer par l'hégémonie économique et linguistique des Anglo-saxons dans ce domaine. Publier ou traduire en anglais, pour toucher un large public anglophone, demeure économiquement parlant plus rentable (semble-t-il) que de viser le périmètre de la francophonie. Toutefois, ce premier élément de réponse ne peut être exclusif. En matière de traductions, un état des lieux fait également apparaître l'absence des théoriciennes du design telles que Cheryl Buckley, Beatriz Colomina, Grace Lees-Maffei, Penny Sparke, Dori Tunstall, Anne-Marie Willis, pour s'en tenir à quelques exemples. S'ajoutent par conséquent à l'hégémonie linguistique anglo-saxonne d'autres types de domination qu'il conviendrait de repérer car elles conduisent, dans le domaine universitaire, à la quasi-inexistence

¹⁰ À titre d'exemple, on peut lire « 40 ans de recherche en design » de Nigel CROSS, dans le n°40/41 de la revue *Azimuts* (Saint-Étienne, Cité du design, 2014, p. 250-254). Mais la traduction des écrits s'arrête là.

d'anthologie équivalente aux *readers* anglo-saxons¹¹. Il n'est donc pas étonnant qu'aucun ouvrage complet traduit en français n'existe pour certains/certaines théoriciens/théoriciennes.

2. Impact des logiciels de traduction

Pour expliquer cette insuffisance en matière de textes théoriques traduits, j'ai également pensé à des raisons techniques. Il n'est en effet pas anodin que Walter Benjamin ait à la fois pensé la tâche du traducteur et l'impact de la reproductibilité technique sur les œuvres d'art¹². Il m'est apparu nécessaire de poser le problème de l'absence de traduction sur le terrain des technologies : les logiciels de traduction jouent-ils — ou pas — un rôle dans la moindre présence d'ouvrages théoriques ? Sont-ils réellement adaptés au passage des langues étrangères au français ?

3. Connotations idiomatiques et méthodes de traduction

D'autres raisons possibles et d'autres interrogations venaient à l'esprit. Traduire est en effet une question de « survie historique¹³ », comme le dit Benjamin. La question de la traduction n'est pas qu'une question de langue, mais de culture, de connotation culturelle. Traduire, ce n'est pas simplement poser des termes, des phrases, des textes équivalents entre deux langues. Être traduit ou pas, c'est exister culturellement parlant ou pas, s'assurer d'une transmission historique et d'une survie transculturelle.

¹¹ Porté par ENS Paris-Saclay, *Problemata* est un projet de recherche qui s'appuie sur l'éditeur T&P et vise la production d'ouvrages aux formes esthétiques et innovantes. Du côté de l'édition privée, les collections ne distinguent pas toujours entre manifeste et texte théorique lié au design dans la mesure où elles s'inscrivent plutôt le domaine de « la communication visuelle » (Pyramyd), de « l'édition culturelle prospective » (Hyx), ou recherchent surtout la publication de beaux objets (Archibooks). Elles œuvrent à un rapprochement entre Design et numérique (B42), Design et médias (Les Presses du réel, pour la collection Médias), ou s'attachent plus spécifiquement à l'architecture (B2). Quant à l'anthologie pionnière mise en œuvre par Alexandra Midal, elle est aujourd'hui épuisée.

¹² L'allusion renvoie à « La Tâche du traducteur » (*Œuvres I*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2000, p. 244 et suivantes), et à « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (*Essais 2 1935-1940*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. Médiations, 1983, p. 87 et suivantes).

¹³ L'expression est employée par Walter BENJAMIN dans « La Tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 248.

Pour le design, un état des lieux des textes disponibles, ou plutôt indisponibles, incite à prendre conscience des problèmes de traduction qui se posent au-delà des difficultés bien connues pour rendre, en français, le terme même de *design*, à la fois verbe, substantif et adjectif, ou celui, italien, de *progettazione*, par exemple¹⁴. N'existe-t-il pas d'autres « maîtres-mots¹⁵ » difficiles à traduire dans la mesure où la traductibilité d'un mot dans une autre langue ne suffit pas à rendre compte de ce que connotent ces deux mots dans leur langue respective ? Plus encore, ces difficultés, et le petit nombre d'ouvrages théoriques traduits ne découlent-ils pas aussi d'une méthode qui, fort contestable, consiste à s'attacher directement aux mots plutôt que de redescendre de la culture aux textes, aux phrases et enfin aux mots¹⁶ ?

4. Similitudes et statut épistémologique

En plus d'être utile au design en partant des manques avérés que connaît ce champ, il s'agissait, comme je l'ai dit, d'en proposer une structuration. C'est là que des similitudes entre traduction et design, puis réflexion sur la traduction — traductologie ou *translation studies* dans le champ anglo-saxon — et supposée science du design sont apparues ; similitudes laissant supposer que les réponses apportées par la première pourraient peut-être servir au second. Deux faisceaux de questions ont alors éclairé ma quête.

Passage et traductologie comme paradigme éthique

Le premier faisceau de question concerne une similitude liée à l'idée de passage. Si traduire consiste à faire passer un contenu de sens d'une langue à une autre, tout projet de design, considéré dans la totalité de

¹⁴ Souvent évoquées en début d'ouvrage, ces difficultés sont le plus souvent bien vite oubliées. Elles fonctionnent souvent comme des passages obligés, des sortes de lieux communs de la pensée du design.

À titre d'exemple, rappelons qu'Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa ont traduit le terme de *design* de façon fort différente, et en fonction du contexte dans lequel il était employé par Tim INGOLD dans *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (London, Routledge, 2013). Il s'agit de design, forme, dessin, modèle, maquette, dessein, projet, plan préparatoire, dessins préparatoires, conception, pour s'en tenir au seul substantif.

¹⁵ Les « maîtres-mots » ne sont pas tout à fait des notions communes ou des concepts, ils sont en effet saisis par des spécialistes d'un domaine sans pour autant être saisi dans leur porté générique. L'expression est employée par Paul RICCEUR dans « Défi et bonheur de la traduction », dans Paul RICCEUR, *Sur la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Traductologiques, 2018, p. 5.

¹⁶ Cf. Paul RICCEUR, dans « Défi et bonheur de la traduction », *op. cit.*, p. 39.

son processus, semble formé lui aussi d'une suite de passages. On peut relever le passage du besoin pressenti au besoin mis en mots, du besoin énoncé par les intéressés à sa reformulation sous forme de commande, de la commande reçue par une équipe de designers à sa compréhension idéale, de l'intuition aux prototypes... De plus, la fidélité ou la trahison, communément associées à l'acte de traduire et au passage d'une langue à l'autre, ne caractérisent-elles pas ces multiples passages – reformulation, transmutation et transposition d'après la relecture que George Steiner opère de Roman Jakobson¹⁷ – que le projet de design met en œuvre ?

Quelles sont alors les similitudes entre traductologie et science du design liées à cette affaire de passage ? Dans *Le Paradigme de la traduction*, Paul Ricœur montre que passer d'une langue à une autre, amener le lecteur à l'auteur et vice-versa, suppose une « hospitalité langagière » qui figure d'autres formes d'accueil de l'altérité¹⁸. Dès lors, la traductologie ne constituerait-elle pas un paradigme éthique pour les théories du design¹⁹ ?

Préjugés et mythe, la traductologie comme paradigme scientifique

Le second faisceau de questions tient aux préjugés et au mythe. Il est en effet indéniable que l'histoire de la traduction et des textes qui en résultent est connue, que les théoriciens pionniers sont désormais identifiés. Pourtant, le statut scientifique de la traductologie n'en demeure pas moins sujet à caution car les défricheurs ne sont pas

¹⁷ Dans *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction* (Paris, Albin Michel, 1978, p. 357-358), George STEINER emprunte cette triade à Roman Jakobson. Rappelons qu'il évoque l'illustration graphique, au sens du design, comme exemple de transmutation ou interprétation de signes verbaux à l'aide d'autres signes (p. 558 du même ouvrage).

¹⁸ Voir Paul RICŒUR, « Le Paradigme de la traduction » dans Paul Ricœur, *Sur la traduction*, op. cit., p. 28-29.

¹⁹ Inédite, cette extension n'a rien d'incongru. La traduction sert par exemple de paradigme pour penser l'action et le politique. Antonio Gramsci comprend la traduction comme un vecteur d'émancipation théorique et politique à l'égard de la révolution russe. Sur ce point, voir Romain DESCENDRE et Jean-Claude ZANCARINI, *De la traduction à la traductibilité : un outil d'émancipation théorique*, (Paris, ENS éditions, 2016). En partant du multilinguisme, François OST montre également que la traduction fournit un paradigme politique et juridique pertinent : Cf. *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme* (Paris, Fayard, coll. Ouvertures, 2009) ainsi que la conférence donnée avec Benoît FRYDMAN : <https://lacademie.tv/conferences/la-traduction-paradigme-pour-le-droit> (consultée le 13 mai 2022). Quant à Madeleine AKHRIC, Michel CALLON et Bruno LATOUR, ils ont transposé le paradigme de la traduction à la sociologie dans *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs* (Paris, Presses des Mines, 2006).

exempts de préjugés et parce que l'histoire, en tant que discipline scientifique, continue de frôler le mythe quand il s'agit de traduction et de réflexions relatives à la traduction

Si l'on suit le propos d'Antoine Berman, linguiste et théoricien français de la traduction, les principes dégagés de l'expérience de cette pratique sont en effet mâtinés d'« ethnocentrisme ». Cicéron, Horace, saint Jérôme, Luther, Goethe, Wilhelm von Humboldt, Novalis, les frères Schlegel, Schleiermacher, Hölderlin ou Walter Benjamin ne font pas exception. Leur expérience de la traduction, pour fondamentale qu'elle soit, conduit à une appropriation des textes religieux, poétiques ou philosophiques et confine à une forme de réécriture. Ils demeurent mal à l'aise vis-à-vis de l'altérité d'une langue source, comprennent la traduction comme une tentative faite pour « naturaliser une plante étrangère », s'autorisent de l'idée que le texte auquel ils aboutissent correspond à ce que l'auteur aurait écrit s'il avait rédigé dans la langue cible²⁰. Or, depuis les analyses que Victor Papanek produit dans *Design pour un monde réel*, il n'est plus à démontrer combien le design et le processus de projet peuvent, eux-aussi, être ethnocentrés, même quand ils entendent s'ouvrir à des pays et des cultures autres qu'occidentales²¹.

En plus des préjugés ethnocentriques, la faiblesse scientifique que la traductologie et le design partageraient semble tenir à l'origine mythique, potentiellement irrationnelle, que traducteurs et designers confèrent à leur pratique respective dès lors qu'ils la réfléchissent²². En effet, pour justifier la nécessité de la traduction, se l'expliquer à soi-même pourrait-on dire, ils en appellent au mythe de la tour de Babel : une fois la tour détruite, et la langue commune devenue inaccessible tandis que l'incompréhension générale s'installe, que reste-t-il comme autre voie aux êtres humains que la traduction ? Dans un registre proche du mythe, la traductologie se conçoit quant à elle d'après la métaphore d'un vase brisé, les langues étant tout à la fois défectueuses et complémentaires

²⁰ Antoine BERMAN, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 26 et surtout p. 32. Pour une histoire de la traductologie avant la lettre, telle qu'elle a été pensée de Leibniz à Chomsky, on peut consulter le passage que George STEINER consacre à ce problème dans *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, op. cit., p. 122-163 et l'ensemble du Chapitre 4, p. 328 et suivantes.

²¹ Sur ce point, Camille MANÇON, « Dëshérence territoriale et écologie », *Revue Design, Arts, Medias*, 12/2020, (consulté le 13/05/2022), URL:

<https://journal.dampress.org/varia/deshERENCE-territoriale-et-ecologie>

²² Voir Walter BENJAMIN, *La Tâche du traducteur*, op. cit., p. 257.

pour viser l'unité perdue d'une langue aussi originelle que mythique où « mots et objets s'ajusteraient à la perfection », pour le dire à la façon de George Steiner²³.

Qu'en est-il pour le design ? L'amélioration de l'habitabilité du monde ne constitue-t-elle pas une forme de mythe pour tout projet de design, c'est-à-dire pour toute réponse à la fois partielle et complémentaire de toutes celles qui pourraient être formulées pour répondre au mieux à un besoin ? Cette origine mythique du design, que l'on retrouve souvent sous le masque d'une définition, fragilise peut-être les tentatives visant à établir une théorie scientifique du design susceptible, comme toute théorie, de définir son objet, sa méthode et ses concepts. De fait, de nombreuses modélisations visant à produire une métathéorie unitaire de ce champ ont été avancées sans pour autant que des prédictions falsifiables voient le jour²⁴.

Art exact, mixte d'art et de technique : l'herméneutique comme référent paradigmatique

Eu égard aux faiblesses que présentent les théorisations de la traduction, il me paraissait difficile de ne pas conclure avec George Steiner que la traductologie correspond davantage à un retour réflexif sur une expérience de la traduction qu'à la théorisation d'une pratique²⁵. D'après ce comparatiste et traductologue, la traductologie ne correspond pas réellement à une théorie scientifique : elle relève davantage de « descriptions raisonnées de démarches », d'une technique, voire d'un « art exact²⁶ ». Les énoncés produits par la traductologie n'ont en effet rien de prédictifs, ne sont dès lors pas falsifiables et leur universalité demeure contestable²⁷.

²³ Sur ce mythe originel de la langue adamique, et sur la version qu'en donne Walter Benjamin, on peut consulter le commentaire que George Steiner produit dans *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, op. cit., p. 102.

²⁴ Pour une tentative de circonscrire ces modèles, voir Alain FINDELI et René BOUSBACI, « L'éclipse de l'objet dans les théories du projet en design », dans *The design Journal*, vol. VIII (3), 2005, p. 35-49.

²⁵ Antoine BERMAN, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 17.

²⁶ George STEINER, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, op. cit. p. 21, p. 374 et p. 401.

²⁷ *Ibidem*.

Qu'en est-il par ailleurs, d'une supposée science du design ? En tant qu'activité de conception, mixte d'art et de technique visant à améliorer l'habitabilité du monde — sous forme graphique, par l'invention de produits ou par une approche sensible des espaces — la scientificité du design semble aussi limitée que celle de la traductologie.

Cependant, George Steiner ne renonce pas à une forme de scientificité — d'exactitude, par exemple — pour la traductologie. Plutôt que de conclure à son « indiscipline », ou de la revendiquer comme cela a pu être fait pour le design, il propose d'abandonner les critères de scientificité établis pour les sciences de la nature par Karl Popper (la falsifiabilité d'une théorie, notamment²⁸), afin d'évaluer le statut épistémologique de la traductologie à l'aune des sciences humaines et sociales. Il propose alors de considérer la traductologie comme une forme d'herméneutique moins productrice d'une explication ultime que d'une compréhension des langues et des processus à l'œuvre dans les traductions. Eu égard aux faiblesses scientifiques communes à la traductologie et au champ du design, je me suis alors demandé si on ne devrait pas considérer que l'herméneutique constitue un référent paradigmatique pour la traductologie et, par voie de conséquence, pour le design. Ne permettrait-elle pas d'œuvrer à une théorisation unitaire du design ?

²⁸ Pour une approche plus complète des critères susceptibles de distinguer entre théories supposées, voir Karl POPPER, *The Logic of scientific discovery*, London, Hutchinson C°, 1959 ; rééd. *La Logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot, Bibliothèque scientifique Payot, p. 28-30.

CHAPITRE 2. PREMIERS RÉSULTATS

1. Loin d'une domination anglo-saxonne ou sexiste

Ethnocentrisme français

Les résultats dont ce chapitre fait état, comme autant de réponses apportées à nos interrogations, sont quasiment tous extraits du dossier thématique publié dans le cadre de la revue *Appareil*²⁹. Afin d'être utile à la connaissance du design, j'avais d'emblée pointé l'inaccessibilité des fondamentaux de ce champ, interrogé le peu de place qu'occupent, en France, les traductions voire les anthologies consacrées aux textes fondateurs du design. J'avais également énoncé l'idée, eu égard au petit nombre de femmes designers/théoriciennes traduites, que des dominations autres que linguistiques devaient s'exercer.

Loin d'expliquer cet état de fait par l'idée d'une domination linguistique et économique qu'exerceraient les anglo-saxons, ou de s'engager dans une explication proche des *genders studies*, des articles soutiennent qu'il s'agirait tout d'abord de combattre l'ethnocentrisme dont nous, français, faisons preuve. Quand, par exemple, nous considérons l'histoire et la culture chinoise, nous projetons sur elles nos propres catégories culturelles françaises et, plus largement, occidentales. Selon nos critères, un lettré chinois n'est qu'un homme de lettres, un poète, alors que ce type de personnage exerce parfois ses compétences dans le champ du design olfactif et dans tous ceux qui lui sont afférents. Il conçoit des parfums, des instruments pour les confectionner, les conserver, les utiliser, des meubles pour les mettre en valeur³⁰... Cet exemple, développé par Émilie Bonnard, laisse entendre que certaines traductions ne sont pas faites en français parce que notre conception du design est restreinte, façonnée par l'idée que le design naît lors de la révolution industrielle, au XIXe siècle, en Europe. Le plus étonnant étant que nous ne nous rendons même pas compte que ces traductions sont fondamentales et manquantes !

²⁹ L'appel à contributions qui lui a donné naissance peut être consulté sur : <https://journals.openedition.org/appareil/3332>, consulté le 17 mai 2022.

³⁰ Émilie Bonnard, « Le lettré chinois : designer ignoré des traductions », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 20 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4222>

Ignorance de notre propre histoire des idées

Mais la question de l'absence de traduction a aussi gagné à être posée « à l'envers », c'est-à-dire en décryptant ce qui advient quand on traduit du français vers l'anglais, vers l'italien, ou d'une langue vers un autre idiome que le français : du japonais vers l'anglais, par exemple.

Une fois traduit du français en anglais, le concept derridéen de « déconstruction » a joué un rôle capital — notamment politique — dans le champ du design graphique américain. Plus tard, quand Jacques Derrida a enfin été lu en France par les designers, ceux-ci ignorent souvent l'histoire de ce concept et l'importance qu'il a pu avoir outre-manche pour la pratique et la théorie du design graphique³¹. Ici, en posant le problème « à l'envers », Yann Aucompte et Stéphane Darricau ont laissé entendre qu'en ne traduisant pas les textes américains du nord relatifs à nos propres concepts, nous restons ignorants de notre propre histoire des pratiques et des idées. Loin d'un impérialisme anglo-saxon, il s'agit ici, comme dans le cas de l'ethnocentrisme, de suggérer que nous demeurons responsables de l'absence de traduction des fondamentaux du design.

Polysémies des concepts

Focalisée sur la « déconstruction » et le design graphique, ce propos laissait aussi transparaître une polysémie du terme même de « concept » qui, en tant que concept pour projeter et/ou pour penser, n'a pas le même sens et la même fonction pour un philosophe et pour un designer. D'autres exemples de polysémie ont été donnés, permettant ainsi d'approfondir l'analyse.

Si l'on s'attache au design de produit, on comprend aisément que le fauteuil « Proust » du designer italien Alessandro Mendini renvoie à l'écrivain français éponyme, qui fut tout à la fois auteur de la *Recherche* et penseur du temps. Mais comment traduire, en français, la polysémie du mot « Proust » élevé au rang de concept, à savoir le concept qui sert à Mendini à penser le temps et le concept que forge Mendini pour projeter

³¹ Yann Aucompte et Stéphane Darricau, « Quelques effets sur la pratique de la traduction d'un concept : le déconstructivisme graphique depuis les années 1980 », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 25 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4249>

le fauteuil ? Comment traduire en français, comme l'a dit très justement Catherine Geel, « l'attention littéraire » et projectuelle d'Alessandro Mendini³² ?

En somme, l'absence de traduction s'explique par une difficulté qui, redoutable, tient à la double polysémie des concepts. Les concepts, ou les termes élevés au rang de concepts, changent de fonction et de sens en passant du domaine de la langue au champ du design, d'une part, et en passant d'une langue source (le français) à une langue cible (l'italien) pour revenir à la langue source d'origine (le français), d'autre part.

Limites de l'anglais et du français

C'est aussi en posant le problème de la traduction depuis une autre langue que le français vers une autre langue que la nôtre que s'éclaire l'absence de traduction des fondamentaux du design en français. En s'attachant « aux possibles d'une pensée japonaise du design », Nolwenn Maudet a analysé les notions d'« intangible et de tangible », car elles furent en effet forgées par Tadanori Nagasawa dans le but de dépasser l'émiettement du design, et afin de faciliter la compréhension unitaire de ce que recouvre l'acte de conception dans ce champ³³. La transcription en *katakana* de ce couple de notions renvoie à son origine étrangère et connote la nouveauté, de ce seul fait, parce que ce sont des caractères utilisés pour transcrire en japonais les mots originaires de langues autres que le chinois. Cependant, des problèmes adviennent dès lors que l'on essaie de traduire ces concepts en anglais : si cette langue-là comporte de nombreux mots descriptifs, elle manque, selon Nolwenn Maudet, de « concepts » génériques tels qu'on en trouve dans le japonais.

En comparant les propriétés linguistiques de deux langues, cet article m'incitait à penser que la domination linguistique et culturelle anglo-saxonne est en partie illusoire. Mais elle laisse aussi entrevoir que l'absence de traduction des fondamentaux du design tient peut-être aussi aux limites du français ; limites qu'il conviendrait de cerner et dont il s'agirait de s'affranchir.

³² Catherine Geel, « « L'attention littéraire » dans les textes d'Alessandro Mendini (1931-2019) : une traduction permanente vers le projet », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 20 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4764>

³³ Nolwenn Maudet, « Zu, ou les possibles d'une pensée japonaise du design », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 25 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4300>

2. « Maîtres-mots »

Ces derniers éléments d'explication touchent à la sémantique, ils font donc transition vers les difficultés à traduire les « maîtres-mots » et aux enjeux, pour le champ du design, que recèlent des options, des maladresses ou des erreurs de traduction de ces notions clés. Ils touchent aussi à la démarche de traduction qui commence et s'arrête aux termes au lieu de partir du contexte culturel et du champ où ils sont employés. L'exemple du lettré chinois est tout à fait parlant en ces matières. La traduction partielle du lettré chinois par « homme de lettres » ou « poète », alors même que les textes nous entretiennent tout autant d'un botaniste concepteur de jardin et de parfum, voire d'un dessinateur de meubles, nuit à la compréhension du métier de designer. Mais d'autres exemples de « maîtres-mots » ont été fournis.

Design (*Zu* et *ishō*)

Il en est ainsi pour la façon dont, en japonais, le terme de « design » a été traduit et, en premier lieu, écrit. Tadanori Nagasawa entend saisir le design dans son acception la plus large, sans le cloisonnement des métiers que l'exemple du lettré chinois illustre, voire en son « essence ». En étudiant son œuvre, Nolwenn Maudet mentionnait que la notion de « *Zu* », qui peut parfois être traduite par design (en anglais ou en français) ou traduire le terme de design (en japonais), englobe « presque toutes les formes de représentations graphiques en deux dimensions, autres que les images picturales et la simple prose ». Traduire design par *Zu* ou *Zu* par design semble inadéquat : ce n'est pas que l'on restreint le sens, comme dans le cas du lettré chinois, c'est au contraire qu'on semble l'élargir au point de le perdre. Mais Nolwenn Maudet montre également l'écueil que présentent d'autres solutions de traduction. Le terme *ishō* est issu d'un terme japonais tombé en désuétude, composé de deux *kanji* — idéogrammes d'origine chinoise — dont le premier signifie « idée » et le second « artisanat ou virtuosité ». Traduire design par *ishō*, c'est inscrire le design dans une longue tradition et, surtout, d'après Nolwenn Maudet, encourager la production de dessins et de modèles dans le but de développer une production industrielle... Cet exemple-là laisse penser que l'absence de traduction en français tient parfois aux intentions — à la conception du métier de designer, en l'occurrence, que se forge tel ou tel designer/théoricien — qui président aux traductions premières du terme même de design dans d'autres langues et au passage de ces langues là au français ; intentions qui restent difficiles à rendre.

Typen (modèles, prototypes, standards)

Comprendre un métier, tenter de saisir et rendre l'essence d'une pratique via des « maîtres-mots » : autant dire que les enjeux des traductions sont immenses et que, si celles-ci sont difficiles, parfois absentes ou défailtantes, c'est le design en lui-même qui s'en trouve affecté. C'est ce que nous montre, à travers un exemple culturel plus proche de nous, le terme allemand « typen³⁴ ». D'après Gwenaëlle Bertrand et Maxime Favard, le terme fut élaboré par Walter Gropius pour définir le rôle des « ateliers laboratoires » transdisciplinaires qui, en œuvrant à toutes les échelles, de l'ustensile culinaire à la maison, devaient promouvoir une modernité accessible à tous dès lors qu'elle s'appuierait sur la fabrication industrielle des produits. Or, « typen » est successivement traduit par « modèles », « prototypes » ou « standards » qui ne recouvrent pas le même sens mais orientent tous la compréhension du design industriel vers des productions stéréotypées.

Ces quelques exemples et leurs analyses m'ont autorisée à penser que l'absence de traduction des fondamentaux du design renvoie peut-être aussi à la conscience des difficultés à rendre le sens des maîtres-mots de ce champ ; conscience des difficultés qui paraissent comme autant d'obstacles insurmontables. Mais comme tout domaine de traduction recèle des difficultés comparables sans qu'elles soient insurmontables — les difficultés inhérentes au champ poétique n'ont pas empêché les traductions de poèmes chinois, japonais, allemand, etc. pour s'en tenir à un seul domaine — mon intuition première semble confirmée. L'absence de fondamentaux traduits tient à une méthode de traduction qui commence et s'arrête aux difficultés posées par les maîtres-mots au lieu de prendre appui sur ce savoir contextuel pour chercher des traductions pertinentes qui, conformément à ce qui se passe dans tous les champs de l'écriture et de la parole humaine, ne correspondent pas à de simples listes d'équivalence entre les termes, c'est-à-dire à des lexiques.

3. Valeur scientifique comparée : le mythe comme force

Ces premiers résultats confirmaient l'idée que, pour être utile à la connaissance dans le champ du design, enquêter sur l'inaccessibilité des fondamentaux n'est pas vain. Mais, dans mon esprit, il s'agissait aussi

³⁴ Gwenaëlle Bertrand et Maxime Favard, « “Typen”, maître-mot du design industriel », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022.
URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4325>

d'aider à structurer ce champ, partant des similitudes entre traduction et design (la question du passage), traductologie et champ du design (préjugés et ethnocentrisme, rôle du mythe).

Plus haut, j'ai fait état des préjugés et de l'ethnocentrisme qui président aux traductions ou l'absence de traduction des fondamentaux du design. Cette similitude entre design et traduction, qui avait été pressentie en partant notamment de la critique que Victor Papanek opère du design qui cherche à s'exporter hors de son aire culturelle, se voit ici confirmée. Pour ce qui concerne le mythe, la similitude interrogée tenait à la place que semble tenir le mythe de Babel dans la traductologie et le fonctionnement, quasiment mythique pour le design, de la notion d'« habitabilité du monde ».

En guise de premiers résultats à ces interrogations, Caroline Bougourd confirmait, dans « La cité d'expériences à l'épreuve d'une traduction par le design », que les mythes sont communs à la traduction comme au design (versus architecture). Le mythe de Babel a selon elle beaucoup à voir avec l'architecture : il nous rappelle que langage, traduction et architecture sont intrinsèquement et originellement liés. Mais elle ajoute que, fondateur, le mythe nous dispense de chercher une origine pour ces pratiques, désigne plutôt une parenté entre ces champs disciplinaires. En ce sens, cette coprésence du mythe dans le champ de la traductologie et des théories du design ne renverrait pas à une faiblesse épistémologique mais, au contraire, à une incitation à refonder et penser une forme d'interdisciplinarité entre traduction (langage) et design³⁵.

En d'autres termes, j'étais plutôt partie de l'idée que les similitudes entre traductologie et théories du design illustraient une commune faiblesse scientifique, qu'elles inciteraient tout au moins à abandonner le principe poppérien de falsifiabilité pour considérer que, tout comme la traductologie qualifiée d'art exact par George Steiner, une structuration du champ du design relèverait peut-être de l'herméneutique. Or, de l'herméneutique, il n'est pas question ici, peut-être parce que ces premiers résultats ouvrent la voie d'une défense en règle de la scientificité conjointe de la traductologie et de la théorie du design, la première servant de paradigme au second et, dès lors, de structuration possible.

³⁵ Caroline Bougourd, « La cité d'expériences à l'épreuve d'une traduction par le design », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4355>

4. La traductologie comme paradigme

De fait, la défense de la scientificité de la traductologie et/ou d'une théorie du design se poursuit dans quasiment tous les d'autres articles qui, publiés à l'occasion de *Design et traduction*, m'ont aidée à préciser en quels sens la traductologie est paradigmatique, structurante, pour le design et ses théories possibles. Il convient à présent d'entrer dans le détail.

Métaphore éclairante

En premier lieu, la traduction est tenue pour paradigme au sens, plutôt platonicien, d'une métaphore éclairante³⁶. Alors qu'Antoine Berman la juge plutôt opacifiante, et que l'on peut en effet interroger les raisons pour lesquelles l'on préfère la métaphore à la rigueur du concept dans les champs de la traduction et du design³⁷, Vivien Philizot a pointé que c'est la traduction elle-même qui sert de métaphore chez Thomas Samuel Kuhn, quand celui-ci fait état de la coexistence de théories scientifiques rivales et écrit : « les adeptes de théories différentes sont comparables aux membres de groupes linguistiques différents », « la possibilité qui reste à des interlocuteurs qui ne se comprennent pas est de se reconnaître comme membres de groupes linguistiques différents et de devenir alors des traducteurs³⁸. » Toujours dans « Réflexions nominalistes sur l'épistémologie d'une discipline », Vivien Philizot s'est appuyé sur cet emploi éclairant de la traduction comme métaphore pour souligner que l'expression « design graphique » est comprise différemment selon le paradigme dominant de la sémiologie/sémiotique, des médias ou des études visuelles. Il en a déduit que les designers graphiques sont comparables aux « adeptes » dont Kuhn nous entretient : ils ne se comprennent pas à moins de se faire traducteurs ou, mieux, épistémologues³⁹. Autant dire que, loin de signifier une faiblesse

³⁶ Sur l'idée de paradigme comme métaphore éclairante, voir PLATON *Le Politique*, 277 d-279 a.

³⁷ Cf. mon article, Catherine Chomarat-Ruiz, « Traductologie et théories du design : des « arts exacts » ? », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 25 juillet 2022. URL <http://journals.openedition.org/appareil/4480>

³⁸ KUHN Thomas Samuel, *The Structure of the Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962 [1^{re} édition] ; rééd. *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, coll. Champs Flammarion, traduction Laure Meyer, 1983, p. 278 et p. 274.

³⁹ Vivien Philizot, « Traduire « design graphique » », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4380>

épistémologique endémique, la traduction m'est alors apparue comme paradigmatique au sens où elle constitue une métaphore qui éclaire et encourage l'épistémologie dans le champ de du design.

Science exemplaire

En second lieu, cette défense de la scientificité de la traduction, de la traductologie et du design s'est fondée sur l'idée que la première serait paradigmatique au sens, toujours développé par Thomas Samuel Kuhn, d'une science exemplaire. C'est tout le sens du propos de Claire Azéma dans « Le rôle des outils-transducteurs dans les traductions du designer ».

Comme elle le rappelle, en se référant à Walter Benjamin, le design consisterait en une « traduction première dans les langages des choses » ou, pour être plus précis, une « transduction », soit une opération « qui permet le transfert d'un signal d'un médium à l'autre et qui assure tout au long de la correspondance entre le fabricant et la matière⁴⁰ ». La traductologie serait exemplaire dans la mesure où, par le concept de traduction première, elle fournit au design un premier pas vers sa propre définition, lui permettant ainsi de gagner en scientificité.

C'est toujours en tant que science exemplaire pour le design (et pour la cure psychanalytique) que la traductologie apparaît à travers le propos développé par Annie Gentès et Avner Perez dans « Le “traduire” comme paradigme de la pratique du design ». Selon eux, l'hétérogénéité des vies et des matériaux implique en effet que, dans la cure psychanalytique comme dans le projet de design, il s'agit toujours de passer d'une situation à une autre ou d'un état de la matière à un autre, de traduire une situation ou état⁴¹. Les réflexions que l'on fera à propos de la traduction — la traductologie — servant alors de balises — de paradigme ou science exemplaire — à une théorisation de la psychanalyse et, pour ce qui nous intéresse, à une théorisation du design.

Enfin, l'article déjà cité de Caroline Bougourd a confirmé l'avantage qu'il y a, pour le design versus architecture, à considérer la traductologie comme science exemplaire. Dans le cadre d'un chantier à forte valeur

⁴⁰ Claire Azéma, « Les outils-transducteurs dans les traductions du designer », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 25 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4399>

⁴¹ Annie Gentes et Avner Perez, « Le « traduire » comme paradigme de la pratique du design », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4427>

patrimoniale, elle propose de substituer à la notion de transmission d'un patrimoine (qui implique, quand tout est conservé, une sorte d'encombrement) l'idée de *traduction* d'une mémoire (y compris dans son caractère pluriel, voire conflictuel). En prenant pour fil conducteur le cas de la « cité d'expérience » de Noisy le Sec, elle montre ainsi que si traduire revient à éclairer des possibles inhérents au texte source⁴², la traduction permet d'envisager une alternative au choix de la préservation, de la conservation (de l'image du passé) et de la restauration (à l'identique) d'un édifice.

5. Une transposition instructive

En matière de résultats, il faut cependant souligner que la plupart de articles publiés dans le cadre d'*Appareil*, et plus précisément dans le dossier *Traduction et design*, analysent plutôt les similitudes traduction/design. Ils traitent moins du caractère structurant et paradigmatique de la traductologie que de la transposition possible et éclairante de la traduction (en tant que pratique) au champ du design et tout particulièrement au projet, voire au métier de designer. C'est la question du passage d'un médium à un autre, d'une formulation à une autre, qui les anime.

Transmutation, transcréation

On se souvient que George Steiner, se référant à Roman Jakobson et à la possibilité d'étendre la traduction à autre chose que la langue, évoque l'illustration graphique comme exemple de transmutation ou interprétation de signes verbaux à l'aide d'autres signes⁴³. Dans « Le dessin de design en tant qu'œuvre en soi », Airton Cattani a analysé le « dessin de design » qui, tenant lieu d'intermédiaire — de passage, ou mieux de passeur — entre l'idée et le prototype, entre les mots et la chose, correspond plutôt bien à cette conception non verbale de la traduction. Il note en outre que le dessin de design étant désormais exposé et vendu à l'instar des œuvres d'art, le dessin de design vaut

⁴² HUYGHE Pierre-Damien, *Commencer à deux. Propos sur l'architecture comme méthode*, Paris, Éditions Mix, 2009, p. 42.

⁴³ STEINER George, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, op. cit., p. 357-358.

désormais en lui-même et de moins en moins comme traduction d'autre chose⁴⁴. La transmutation devient opaque et aussi infidèle que certaines traductions peuvent l'être à l'égard du texte source.

C'est également parce qu'elle s'intéresse à des hybrides, à la poésie concrète brésilienne d'Haroldo de Campos (qui mêle mots et choses au point de créer des mots-choses) et à l'unification sémantique opérée par le designer Karl Gerstner, que Gabriele Čepulytė conçoit la traduction, la poésie et le projet comme des formes de « transcréation⁴⁵ ». C'est donc toujours la question du passage qui aime l'analyse, sauf que loin de tourner à l'infidélité et à la déperdition, la transcréation conduit à un enrichissement comparable à celui que produisent certaines traductions.

Interprétation et traductibilité

À l'opposé de ces deux analyses, c'est-à-dire en s'attachant plutôt à l'origine verbale du projet qu'à la part graphique — soit au brief — Laurent Mertz, Justine Peneau et Dorian Reunkrilerk ont soutenu que le designer agit comme un traducteur qui développerait une « activité interprétative, déduisant d'une question une autre question, d'un signe un autre signe⁴⁶ », jusqu'à parvenir à l'artefact répondant à la commande. Le problème selon nos trois auteurs étant que, parfois, le brief inhibe la créativité, c'est-à-dire échoue à être traduit. C'est également un échec, un manque de traductibilité saisissable dans des aller-retour énonciatifs entre commanditaire et « rédacteurs professionnels » en design qui a éveillé l'attention de Véronique Rey, Christina Romain et Éric Tortochot dans « Images et textes opératifs en design⁴⁷ ».

⁴⁴ Airton Cattani, « Le dessin de design en tant qu'œuvre en soi », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 21 juillet 2022, consulté le 25 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4515>.

⁴⁵ Gabriele Čepulytė, « Le design graphique et la traduction au prisme de la transcréation », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 21 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4540>.

⁴⁶ Laurent Mertz, Justine Peneau et Dorian Reunkrilerk, « Traductibilité et design : explorer les paramètres génératifs du brief », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4579>.

⁴⁷ Éric Tortochot, Véronique Rey et Christina Romain, « Images et textes opératifs en design : énoncer, traduire les concepts, en et hors contexte », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4617>.

Ici, ce sont les passages successifs de la commande initiale au projet qui sont précisés : mais ce n'est pas tant la fidélité ou la trahison qui sont pointées que le potentiel du brief ou de la commande, leur « traductibilité ».

Traduction figurale, matricielle, logicielle

Enfin, toujours dans les articles qui composent ces premiers résultats et s'attachent au passage d'un média à un autre, Sophie Fétro propose une typologie des trois modalités de traduction à l'œuvre dans le travail de conception en design et, partant, dans le projet⁴⁸. Il s'agit de la traduction figurale et tridimensionnelle, de la traduction matricielle et sous forme de graphe, et de la traduction logicielle et appareillée. Elle conclut les analyses développées dans « Opérations traductives dans les processus créatif et de conception en design » en énonçant que le designer est un « traducteur poétique du monde ».

Là encore, c'est la transposition de la question du passage, plus exactement la caractérisation des modalités de passages à l'aune de différentes sortes de traduction qui sous-tend le propos. Et c'est plutôt l'idée positive qui, loin de toute trahison, domine puisqu'il y va bien d'une poïétique.

Que faut-il en déduire ? Focalisés sur la transposition au design de ce qui se passe dans la pratique de la traduction, il m'est apparu que ces articles entrent dans l'analyse de ce qui se passe dans la pratique du design, ils précisent ainsi ce qu'il faut entendre par la pratique du « passage ». La plupart d'entre eux saisissent plutôt ce passage comme un enrichissement du design, du projet, du métier de designer. Mais il n'en reste pas moins qu'ils ne disent rien du caractère paradigmatique et structurant auquel la traductologie pourrait prétendre.

J'avais imaginé, en suivant le propos de Paul Ricœur, que cette focalisation sur l'idée de passage renverrait à l'hospitalité langagière qui, d'après notre philosophe, préfigure peut-être d'autres formes d'hospitalité. Et, d'un même geste, j'avais imaginé que la traductologie, en réfléchissant cette hospitalité langagière fondatrice pour la traduction, serait paradigme d'un point de vue éthique pour le design. Aucune de ces

⁴⁸ Sophie Fétro, « Opérations traductives dans les processus créatif et de conception en design », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 25 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4652>

analyses ne pose la question en ces termes et, par conséquent, aucune n'y répond. La question d'une structuration du design à l'aune de la traductologie a-t-elle réellement avancé ?

6. Une aporie paradigmatique

Si nous reprenons l'intégralité de ces premiers résultats, nous avons d'un côté des analyses qui reposent sur des transpositions au design et précisent la question du passage inhérent à toute traduction sans pour autant développer de position à l'égard de la question du paradigme éthique que j'avais entrevue ; mais, de l'autre, nous avons une défense de la scientificité de la traductologie et d'une théorie design, et l'idée que la première tiendrait lieu de paradigme scientifique à la seconde au sens d'une métaphore éclairante et au sens d'une science exemplaire. Il semble qu'il y ait, là, deux positions antithétiques, voire aporétiques, ce qui n'est pas sans rappeler la conclusion d'une célèbre conférence qui, prononcée par le philosophe espagnol Ortega y Gasset, ne tranche pas entre la misère et la splendeur de la traduction⁴⁹.

S'il en est ainsi, c'est sans doute parce que, dans ces articles-là et dans les premiers résultats auxquels ils conduisent, le propos relève de l'essai. À une exception près⁵⁰, aucun des auteurs n'est à proprement parler spécialiste des questions croisées traduction/design. Ils s'essaient à penser cette rencontre, et leur propos oscille dès lors encore entre scientificité des pratiques et des discours tenus sur ces pratiques. Mais c'est aussi parce que penser la traductologie comme paradigme pour une théorie du design est une affaire épineuse et complexe. J'ai formulé l'hypothèse que la traductologie pourrait être paradigmatique pour la structuration théorique du design dans la mesure où les réponses apportées à la fragilité scientifique de la première pourraient peut-être servir à la seconde. Il faut entrer dans le détail de ces réponses, dont celles apportées par les théoriciens du design, pour tenter de dépasser l'aporie.

⁴⁹ Catherine Chomarat-Ruiz, « Traductologie et théories du design : des « arts exacts » ? », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4480>

⁵⁰ Dorian REUNKRILERK a travaillé sur ces questions à l'occasion de sa thèse : *La force du signal faible. Rôle des médias pour l'intégration du design au sein des organisations : une contribution sémio-pragmatique de la médiation au design*, Paris, Institut polytechnique de Paris, sous la direction d'Annie Gentès et d'Estelle Berger, 2022.

Après avoir cerné la faiblesse scientifique de cet « art exact » que compose la traductologie, et écarté les critères de scientificité forgés par Karl Popper pour les sciences de la nature, George Steiner pose lui aussi le problème d'une discipline scientifique ou d'un champ qui pourrait être exemplaire, servir à structurer la traductologie. Je n'ai donc pas fait autre chose que marcher dans ses pas dans mon hypothèse de départ. Il envisage alors, tour à tour, l'herméneutique et l'anthropologie, la sémiotique, puis les mathématiques topologiques ! Quand il se pose le même type de problèmes épistémologiques pour esquisser une science du design, Alain Findeli a recours, en plus de la philosophie, à l'anthropologie, à l'écologie — y compris dans son versant d'écologie humaine — à la sémiologie et au pragmatisme. Le bilan est donc complexe en matière de science exemplaire : l'herméneutique demeure une visée paradigmatique propre à la traductologie, de même que le pragmatisme ne semble requis que par le design et sa théorisation. Mais la sémiologie/sémiotique et l'anthropologie sont communément requises, d'un point de vue paradigmatique ou fondamental, par ces deux champs, fussent-elles mâtinées de mathématiques topologiques pour la première et d'écologie élargie à la culture pour la seconde.

L'aporie n'est donc peut-être qu'apparente. La traductologie pourrait donc tout à fait être paradigmatique pour le champ du design : mais Il faudrait poursuivre l'examen, se demander si une réponse par la sémiologie/sémiotique et l'anthropologie serait satisfaisante et pour la traductologie et pour une structuration du champ du design.

	Traductologie	Design
Anthropologie		
Écologie		
Herméneutique		
Mathématiques topologiques		
Philosophie		
Pragmatisme		
Sémiotique/Sémiologie		

Figure 4. *Tableau comparatif des référents disciplinaires* © Catherine Chomarat-Ruiz

7. La traduction comme appareil et dispositif

L'ensemble de ces résultats aurait suffi pour légitimer la première entrée de mon programme de recherche : il justifie l'idée que la traduction et la traductologie constitue une entrée intéressante pour un programme dans le champ du design. Mais le dépassement effectif de cette aporie constituerait en soi une question de recherche à traiter dans le cadre d'un doctorat, d'une recherche postdoctorale, voire d'un programme de recherche dédié. Et c'est là une des premières raisons qui explique ce pourquoi mon intuition première, à savoir que la traduction et la traductologie tiendraient lieu de lien entre mes trois entrées programmatiques — traduire, exposer, critiquer — serait intéressante sans être tout à fait pertinente.

Il existe cependant une seconde raison expliquant la nuance apportée à mon intuition première. Les résultats dont nous venons de faire état permettraient de penser que la traduction et la traductologie fonctionnent comme « appareil » pour ce qui concerne le champ du design. En effet, c'est parce que la traduction et une réflexion la concernant sont bien inhérentes à l'activité du designer – à sa pratique, à son métier, à ses modalités de pensée – qu'ils éclairent ce champ ou, tout au moins, permettent de l'interroger. Mais deux articles du dossier publié dans *Appareil* contreviennent cependant à cette approche, laissant apparaître que la traduction et la traductologie fonctionnent aussi comme des « dispositifs ».

Dans le premier, Grégory Marion s'intéresse à « la réduction en art », à la façon dont des « arts de faire », issus des « cultures ordinaires » et de « tactiques », sont reformulés en discours, traduits et orientés par diverses « stratégies » de pouvoirs (scientifiques, politiques, etc.) Il questionne ce faisant le rôle que les designers et leurs outils jouent dans ces réductions, les incitant à une « désobéissance technologique » doublée d'une traduction poétique du monde inspirée d'Henri Meschonnic⁵¹. On comprend dès lors que la traduction peut s'avérer proche d'un dispositif au sens que Michel Foucault confère à ce terme, c'est-à-dire être inhérente à des stratégies, à un rapport de force engagé par différentes modalités de savoirs⁵². Et l'on admet aussi que le design participe de cette traduction-dispositif.

⁵¹ Grégory Marion, « Des réductions en art aux traductions incidentes : le décentrement d'un design tactique », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 21 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4687>

⁵² *Ibidem*.

Plus sombre encore, Kim Sacks analyse la stratification des couches de logiciels qui, en s'insérant entre le designer et l'électronique, impliquent de multiples traductions. Si cet empilement permet à une machine d'exécuter un programme, elle rend la compréhension des « logiques machiniques » difficile pour l'utilisateur. Ces traductions participent par conséquent d'un dispositif en forme de cryptage dont le designer peut se faire complice et/ou demeurer victime⁵³.

Sans répondre directement à la question qui concernait l'effet produit par les logiciels de traductions dans le champ du design, ces deux articles donnent néanmoins à penser que les outils du designer ne sont jamais neutres, et qu'ils peuvent infléchir la traduction au point de la faire passer du registre de l'appareil à celui du dispositif.

En d'autres termes, la traduction et la traductologie peuvent aussi, en tant que paradigme, non pas seulement servir une structuration du champ du design consciente, comme le dit Umberto Eco, du fait que cette structure est hypothétique, approchée sans pouvoir prétendre être la structure. Elles peuvent également, en tant que paradigme, servir à figer, d'un point de vue scientifique et théorique, ce champ. Telle est la seconde raison pour laquelle il convient de ne pas s'arrêter à l'intuition selon laquelle traduction et traductologie feraient le lien entre les trois entrées du programme « Traduire, Exposer, Critiquer le design ».

⁵³ Kim Sacks, « De la logique à l'algorithme : la traduction dans le design de programmes », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 18 juillet 2022, consulté le 25 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4732>

ÉLAN CRITIQUE

Une troisième raison modifiant cette intuition relative au rôle de « traduire » par rapport à « exposer » et critiquer » tient aussi à un constat. Tous ces premiers résultats relatifs à la traduction et à la traductologie semblaient animés d'un élan critique. Cet élan critique était présent dès le combat contre les idées reçues — la domination anglo-saxonne et sexiste — et dans les efforts fournis pour distinguer le bon grain, c'est-à-dire les vraies raisons expliquant l'inaccessibilité des fondamentaux du design — ethnocentrisme français, ignorance de notre propre histoire des idées, polysémie des concepts, limites de l'anglais — de cette ivraie. Il s'est poursuivi à travers la critique des « maîtres-mots » et de leur traduction —lettré chinois, design (*Zu* et *ishō*), *typen* (modèles, prototypes, standards).

Mais, au-delà du questionnement lié à ces fondamentaux et à leur traduction, cet élan critique n'a pas épargné l'idée qu'une origine mythologique ne pourrait impliquer qu'un manque de scientificité. Il a par conséquent aussi concerné la question du paradigme et de la structuration possible. Il est ainsi à l'œuvre dans la mise en lumière de la limite inhérente aux analyses qui font la part belle à la question de la traduction comme passage (en langue comme dans le design) qui, pour intéressantes qu'elles demeurent, ne posent pas la question du statut paradigmatique de la traductologie pour le design.

Au fond, même notre dernier résultat relève de la critique, quand il met en lumière ce que j'ai qualifié d'aporie paradigmatique et quand il laisse entendre que, la traduction relevant d'une forme de dispositif, la traductologie comme paradigme doit être abordée avec précaution.

En d'autres termes, notre première intuition était que la traduction servirait de lien entre les trois entrées : traduire, exposer, critiquer le design. Mais nos premiers résultats laissent apparaître une autre ligne conductrice possible. Une ligne critique. Dès lors, plutôt que de poursuivre afin d'examiner le caractère paradigmatique et structurant de la traduction et de la traductologie pour le design, ne faudrait-il pas évidemment s'engager dans les entrées exposition et critique de notre programme, mais aussi envisager que c'est la critique — une théorie de la critique — qui pourrait être paradigmatique et réellement structurante pour ce champ ? N'est-ce pas là la réelle spécificité de la recherche en design dont j'avais fait ma quête afin d'être utile à la connaissance du design ?



Figure 5. *Départ* © Catherine Chomarat-Ruiz

PARTIE 2. EXPOSER

CHAPITRE 1. DE L'ÉTAT DES LIEUX AUX QUESTIONS

En préparant le dossier « Exposition de design », pour la revue *Design, Arts, Médias*, mon intention était de cerner la spécificité d'une exposition de design. Je voulais mener une enquête profitable à ce champ, augmenter la connaissance relative au design et cerner cette spécificité m'apparaissait d'autant plus urgente que le design semble avoir envahi notre vie depuis quelques décennies. Si comme le déplore Yves Michaud, le « design est partout » – dans les paysages, les parcs, les usines, les friches réhabilitées, les places publiques en plus de notre environnement de vie et de travail, des librairies et des bibliothèques – il n'est plus nulle part, devient invisible et demande à être exposé de façon spécifique pour être de nouveau remarqué⁵⁴.

De fait, les collections de design existent, des musées et des centres d'exposition sont dédiés ou ouverts à ces fonds, des colloques ont déjà été consacrés à ce sujet⁵⁵. Mais je notais que, le plus souvent, ces

⁵⁴C'est dans *Narcisse et ses avatars* (Paris, Grasset, 2014), plus particulièrement à « l'entrée Design », qu'Yves MICHAUD développe l'idée que tout est désormais produit par le design. Il en déduit que la puissance du design s'étend désormais en amont et en aval du projet et des productions. J'en conclus que le design est devenu non pas simplement « au-delà du visible », comme l'écrit l'auteur, mais invisible.

⁵⁵ Sur les expositions de design, voir Brigitte AUZIOL, *Exposer le design : Formes et intentions*, Avignon Université, Thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Sylvie Poli, 2019.

En matière de collections et de lieux, les *Cahiers* issus des « Assises du design » de 2019 recensent, pour la France, les collections du Centre Pompidou, du Musée des arts décoratifs de Paris (MAD), du Musée des arts décoratifs et du design de Bordeaux (madd-bordeaux) et celle du Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole (MAMC+). Ils notent également que le Centre national du graphisme, « Le Signe », à Chaumont, possède un fonds de design graphique important et que les collections publiques de design sont hébergées au sein du FRAC Grand Large de Dunkerque, du Mobilier national, du Musée national de céramique (Sèvres) et du Centre national des arts plastiques (CNAP).

Cf. https://www.assisesdudesign.com/doc_root/Ressources/cahiers/5df0f362ada9d_Cahiers_AssisesDuDesign_2019_pages.pdf, consulté le 22 avril 2020, voir notamment les pages 15-16. À ces collections et lieux français, il faudrait bien-entendu ajouter tous ceux qui existent dans le monde et en Europe. Certains sont récents, comme le musée du design de Barcelone (MHUB), ou le 21_21 Design Sight à Tokyo. D'autres sont plus anciens, comme le Victor & Albert Museum de Londres, ou en mutation tel le Mudac dans le nouveau quartier Plateforme 10, de Lausanne...

Pour ce qui concerne les colloques les plus récents, voir à titre d'exemple *Exposer/S'exposer* organisé par L'université Jean Monet, à Saint-Étienne, en novembre 2019 : pour retrouver l'argumentaire en attendant les actes, cf. <https://calenda.org/626321?file=1>, consulté le 16 mai 2020.

collections et ces expositions valorisent les seuls objets, la mode ou le graphisme, c'est-à-dire des parcelles du design et non pas la totalité du champ. Il m'apparaissait tout aussi manifeste que les colloques, qui se détournent du savoir acquis en matière d'exposition d'art pour se concentrer sur les lieux, les raisons ou la manière relatifs aux expositions de design, privilégient une entrée historique dans les questions qui m'intéressaient ou un point de vue lié aux sciences de l'information et de la communication.

J'en ai déduit que la spécificité de « l'exposition de design » demeure un thème qu'il est urgent d'explorer en s'adressant à l'ensemble des acteurs à l'œuvre dans ce domaine, en s'intéressant à la totalité du champ du design, en adoptant un point de vue interdisciplinaire et comparatiste.

1. Distinctions liminaires entre exposition d'art et de design

Quand j'ai commencé à défricher la seconde entrée de mon second programme de recherche, je pensais pertinent de distinguer entre exposition d'art et exposition de design eu égard à la nature et la finalité de ce qui est montré et, du coup, en raison des modalités de monstration.

En effet, si le design se distingue de l'art et de l'artisanat quasiment dès son origine industrielle, et que cette différence alimente les critiques de William Morris et de John Ruskin, cela implique de ne pas exposer les productions de design comme l'on montre les œuvres d'art et, souvent, les objets provenant des arts dits appliqués ou décoratifs. D'un côté, nous avons des œuvres uniques — peintures, sculptures, etc. — qui relèvent des beaux-arts, de la création et sont dues à des artistes. Du point de vue d'Henri Godard, elles requièrent une forme de contemplation et de plaisir esthétique, voire « d'expérience existentielle⁵⁶ ». De l'autre, nous avons affaire à des produits en série qui relèvent du design, de la conception et des designers. Si l'on expose les seconds comme les premières — sur un socle, ou dans des vitrines qui les mettent hors de portée des visiteurs afin de ne pas nuire à leur conservation — ne singularise-t-on pas un objet destiné à n'être qu'un parmi tous ceux composant sa série ? Ne prive-t-on pas ces productions de leur usage et, de ce fait, de leur spécificité ? Plus encore, ne risque-t-on pas de transformer en artiste ou en artisan celui qui, dans sa vie professionnelle, ne revendique pas d'autre statut que d'être un designer ? Enfin, ne cherche-t-on pas à substituer un plaisir esthétique à une satisfaction d'ordre pratique ?

⁵⁶ Henri GODARD, *L'Expérience existentielle de l'art*, Paris, Gallimard, 2004.

Comme pour confirmer le bien-fondé ces distinctions, d'autres oppositions relatives aux lieux et à la finalité des expositions me venaient à l'esprit. Si les œuvres d'art et les objets de design sont distincts, n'était-il pas inévitable que leurs lieux d'exposition soient différents ? D'un côté, des galeries mettent en valeur des œuvres souvent destinées à des collections privées susceptibles de satisfaire leur propriétaire et leurs invités ; des musées ont pour mission la conservation des œuvres et, plus proche de nous dans le temps, leur accessibilité à un large public. De l'autre, les expositions universelles et, plus récemment, des showrooms, ouverts au public, visent néanmoins la vente et l'acquisition privée de ce qui est montré. À exposer le design dans des musées, ne nie-t-on pas la valeur marchande et l'appropriation privée qui semblent consubstantielles aux productions de design dès leur origine ?

2. Contre les évidences premières

Oppositions et différenciations

Cependant, il s'agit là d'une série d'évidences qui ne résistent peut-être pas à l'analyse : c'est ce dont je me suis vite aperçu. Soit, premièrement, l'opposition entre art et design, la différenciation entre création et conception, la distinction entre artiste, artisan, designer. Elles émanent peut-être d'un oubli de leur propre histoire et demeurent trop peu attentive aux pratiques.

Certains artistes ont aussi été artisans. Picasso a successivement travaillé le bois, la céramique, le fer ou la linogravure ; des siècles avant lui, Cellini ou Dürer furent orfèvres, sculpteurs, graveurs ou peintres⁵⁷. À l'inverse, certains designers réalisent des pièces lors de performances qui n'ont rien à envier à des œuvres d'art. C'est notamment le cas, parmi les plus connus, de Maarten Bass qui a conçu une série de meubles ou d'objets brûlés baptisée « Smoke ». Certaines de ses pièces appartiennent désormais à des collections de musées — tel le chandelier brûlé acquis par le Victoria & Albert Museum — ou sont issues de collections de musée « retravaillées » — c'est notamment le cas d'anciens meubles du Groninger Museum⁵⁸. D'autres designers revendiquent une part de fiction

⁵⁷ Sur ce point, voir l'exposition que le MUCEM a consacré à l'intérêt que Picasso éprouvait pour « les arts populaires » : <https://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/picasso-un-genie-sans-piedestal>, consulté le 22 avril 2020.

⁵⁸ Ces exemples et leur analyse doivent beaucoup au mémoire de recherche entrepris par Mi-Yun KIM dans le cadre du master 2 *Design, Arts, Médias* (Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

dans des créations dont la finalité n'est pas exclusivement l'usage : ils cherchent en effet à faire prendre conscience d'un problème sociétal. Dunne et Raby, et une bonne part des designers s'inscrivant dans les courants du design critique, illustrent ce point⁵⁹.

Marie-Haude Caraës semble mettre des mots sur mon impression d'alors quand elle écrit : « les frontières donnent l'impression d'avoir disparu. À moins que ce ne soient ces frontières mêmes qui conditionnent la possibilité de leur franchissement⁶⁰ ». À mon tour, il me fallait remettre en question, si ce n'est renoncer, à ces premières évidences. Et pour penser une éventuelle spécificité des expositions de design, il me fallait donc interroger la singularité du métier de designer et des productions de design. Comment ces dernières se détachent-elles sur cette toile de fond que serait l'art ? Et, si une telle particularité des productions existe, quelles en sont les modalités propres d'exposition ?

Singularité et série

Mais avant que d'investir ces questions, je me suis attachée, en un second temps de mon défrichage, à l'idée de singularité et de série. Et, là encore, quelques évidences premières en furent ébranlées.

Spontanément, je plaçais la singularité du côté de l'œuvre et la série du côté du design. Cependant, l'histoire rappelle que dans le domaine alliant art, design et industrie du luxe, une production de prestige, faite pour être exposée, coexiste parfois avec une production courante, réalisée afin d'être commercialisée. Et, même dans le cas où cette production de prestige n'existe pas, une série d'objets manufacturés ne naît-elle pas toujours d'un objet unique, à savoir le prototype ?

Pour ce qui concerne l'art, les peintres de la Renaissance n'ont-ils pas souvent composé des séries de vierges à l'enfant, de saint Jean-Baptiste, etc. dans leur atelier ? En outre, l'existence et la reconnaissance d'un style ne nécessitent-elles pas de considérer les œuvres d'art comme constituant des ensembles⁶¹ ?

⁵⁹ Anthony DUNNE et Fiona RABY, *Speculative Everything : Design, Fiction and Social Dreaming*, Cambridge, MIT Press, 2013. Sur les interférences entre art contemporain et design, voir le n°29 de *Figures de l'art* dirigé par Bernard LAFARGUE (Pau, PUPPA, 2015).

⁶⁰ Marie-Aude CARAËS, « Pour une recherche en design. Art ? Artisanat ? Industrie ? Tout cela et bien plus », *Azimuts* n° 33, Saint-Étienne, Cité du design éditions, 2009, p. 42.

⁶¹ Sur ce point, voir Vlad IONESCU, *Arts appliqués, arts impliqués*, Gent, A&S/books, 2016.

En d'autres termes, ma conception première de la singularité devait beaucoup à une pensée benjaminienne de l'aura d'une œuvre conçue pour un lieu donné et un temps précis. Mais elle résistait difficilement à une histoire de l'art qui, inspirée d'Aloïs Riegl, demeure matérialiste et attentive aux techniques, peu soucieuse de distinguer entre art, artisanat et industrie⁶².

Concernant l'exposition de design, cette remise en question de l'opposition singularité/série me poussait à interroger ce qu'il s'agit de montrer de façon privilégiée. Faut-il exposer les pièces de prestige, les prototypes, des éléments de série, des variations faisant série ? À l'instar de curateurs qui, tel Hans Ulrich Obrist, préconisent de concevoir les expositions en partant des projets non réalisés des artistes, c'est-à-dire de ce qui n'existe pas encore, les expositions de design ne gagneraient-elles pas à exposer des projets qui n'ont pas vu le jour, ont avorté ou sont encore en devenir⁶³ ? Si l'on appelle « expôts⁶⁴ », à la suite du muséologue André Desvallées, l'« unité élémentaire de mise en exposition », quels sont les expôts les plus propres à être retenus dans les expositions de design ?

Exclusivité de la valeur d'usage

Une troisième évidence tenait au fait que la valeur d'usage serait inhérente aux objets de design au point que, une fois exposés tels des œuvres d'art, soustraits à toute utilisation, ils perdraient en quelque sorte leur particularité. C'est ainsi que, pour restaurer cette valeur d'usage, combler le manque inhérent à l'impossibilité d'utiliser ces objets, certaines expositions réalisent des reconstitutions d'espaces et des copies de meubles qu'elles mettent à disposition des visiteurs. L'exposition dédiée à Charlotte Perriand par la Fondation Louis Vuitton, fin 2019, illustre cette conception et cette façon de procéder⁶⁵.

⁶² Vlad IONESCU, *Arts appliqués, arts impliqués*, op. cit., p. 42-43, et p. 47.

⁶³ Elie DURING, Dominique GONZALEZ-FOERSTER, Hans Ulrich OBRIST, *Qu'est-ce que le curating ?*, Paris, Manuella Édition, 2011, p. 44. En collaboration avec Guy TORTOSA, Hans Ulrich OBRIST a réuni une centaine de projets non réalisés dans le livre-exposition *Unbuilt Roads* (Berlin, Hatje Cantz Publishers, 1997), qui reste exemplaire de ce type de démarche.

⁶⁴ André DESVALLÉES, « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », dans Mary Odile de BARY et Jean-Michel TOBELEN (dir.), *Manuel de muséographie*, Paris, Séguier, 1998, p. 223.

⁶⁵ Cf. <https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/expositions/exposition/charlotte-perriand.html>, consulté le 22 avril 2020.

À la réflexion, soutenir que la valeur d'usage appartient exclusivement au design me semblait procéder d'un oubli. Jusqu'à une époque récente, aucune œuvre d'art n'était réalisée pour être exposée dans des musées. Selon Umberto Eco, qui reprend à son compte une hypothèse de Michel Foucault⁶⁶, il « se peut bien que le *Déjeuner sur l'herbe* et l'*Olympia* aient été les premières peintures de "musée" ». En effet, dans les siècles qui précédaient, la peinture était destinée à des édifices religieux, couvents ou églises où elle illustrait un discours eschatologique, remplaçant ce dernier auprès des fidèles. À défaut de valeur d'usage entendue au sens strict du terme, ces œuvres-là étaient dotées d'une « valeur culturelle », pour le dire avec les mots de Walter Benjamin⁶⁷ : elles remplissaient une fonction qui disparaît une fois exposées dans des musées.

Du côté du design, est-il certain que l'usage soit la finalité première des objets produits ? Comme le rappelle une fois de plus l'histoire, la valeur d'usage des objets de design n'a-t-elle pas toujours été en rivalité avec leur valeur esthétique ? L'exposition *Super Normal* permet d'esquisser une réponse. Pensée par le designer Jasper Morrison pour le musée des Arts décoratifs de Bordeaux, en 2010, elle donne à voir des objets du quotidien, des objets si courants, si « normaux » pourrait-on dire, qu'ils en apparaissent dépourvus de créativité, d'originalité et de valeur esthétique, semblent n'incarner et n'exemplifier que leur qu'une valeur d'usage⁶⁸. C'est donc en mettant de côté cette valeur-là, en suspendant toute satisfaction pratique liée à l'utilisation de ces objets si ordinaires, que cette exposition révèle la valeur poétique, voire « poétique » de leur *super-normalité*, et le plaisir esthétique dont ils sont potentiellement porteurs pour le public⁶⁹.

⁶⁶ Umberto ECO, Isabella PEZZINI, *Le musée, demain*, 2015 ; rééd. Casimiro Livres, 2017, p. 30.

⁶⁷ Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Essais* 2 1935-1940, Paris, Denoël/Gonthier, coll. Médiations, 1971-1983, p. 95-100.

⁶⁸ Cf. <https://madd-bordeaux.fr/expositions/jasper-morrison>, consulté le 22 avril 2020.

⁶⁹ Dans l'« Entretien » qu'elle accorde à Pierrick Faure, d'une part, et dans son texte intitulé « Affaires numériques », d'autre part, tous deux parus dans David-Olivier LARTIGAUD (dir.), *Objectiver* (Saint-Étienne, Cité du design, 2017), Sophie FÉTRO suggère que ce caractère poétique est présent en amont de l'objet : dès la machine qui le produit (*Objectiver*, p. 132), et dans l'« affairement poétique » des designers dont l'attention se porte sur la production de formes, le processus créatif (*Objectiver*, p. 141).

Cette remise en question de la valeur d'usage m'a poussée à interroger la fonction et la valeur des objets, des espaces, etc. que doivent s'efforcer de montrer les expositions de design. Comment y parvenir, quels sont les agencements ou dispositifs muséographiques susceptibles de servir la spécificité de ces monstrations, si tant est que telle spécificité existe ? Quelle est la nature des effets particuliers, différents de la satisfaction esthétique ou pratique, à provoquer chez les visiteurs ?

Finalités propres et lieux spécifiques

Enfin, troisième évidence à être remise en question, l'idée qu'art et design s'exposeraient avec des finalités propres et en des lieux spécifiques ne résistait pas davantage à l'analyse.

Qu'en est-il de la finalité non marchande des musées où l'art s'expose, dès lors que la côte d'un artiste contemporain monte d'autant plus vite qu'il a fait son entrée dans des collections muséales ? L'entrée d'une œuvre dans une collection est prescriptive, la valeur marchande de l'art et du design est largement partagée, comme la sociologie de l'art l'a démontré. Le musée est donc devenu, parfois à son insu ou tout au moins contre sa volonté, un lieu marchand, et cela est d'autant plus manifeste que cette finalité marchande ne concerne pas que les musées d'art contemporain. À titre d'exemple, rappelons que nombreuses furent les critiques adressées au musée du Quai Branly lors de son ouverture. Son parti pris esthétique, sa scénographie qualifiée de « décoration » furent accusés de montrer les arts premiers de manière à servir un secteur du marché de l'art en expansion⁷⁰.

Du côté du design, et pour ce qui concerne une prétendue spécificité des lieux d'exposition, on oublie que ce sont les mêmes personnes qui ont conjointement œuvré pour qu'adviennent des expositions universelles et des musées de design, c'est-à-dire des lieux différents – éphémères ou pérennes – pour montrer le design. Tel fut notamment le rôle joué par Henry Cole pour l'exposition universelle de 1851 et dans la création du South Kensington Museum, ancêtre du Victoria and Albert Museum. Plus contemporaine, la Triennale de Milan, qui a été créée afin de promouvoir le design et l'architecture, s'étend désormais à toute la ville, hors des murs du Palazzo dell'Arte qui la vue naître : l'idée d'un lieu spécifique ne paraît pas très solide. En outre, elle donne l'occasion à un conservateur en résidence de réorganiser l'espace muséal et d'utiliser la collection

⁷⁰ Bernard DUPAIGNE, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du Quai Branly*, Paris, Mille et une nuits, 2006.

permanente pour soutenir le propos personnel d'une exposition. Mais elle demeure aussi un lieu où des prototypes sont présentés à d'éventuels éditeurs de design. Sa finalité « promotionnelle » est un hybride de désintéressement et de marché. Le cas des « campus » de grandes firmes de design constitue un troisième exemple susceptible d'interroger la spécificité des lieux et de la finalité des expositions de design. Le campus de Vitra, près de Bâle, est constitué de bâtiments réalisés par des architectes de renom. Ces bâtiments abritent showrooms, espaces d'expositions temporaires et permanentes, amphithéâtre, boutiques, etc. ce qui confirme, encore une fois, le caractère composite des lieux et de la finalité des expositions de design.

Si l'évidence première de lieux dédiés et de finalité propre à l'exposition de design ne tient pas, il me semblait cependant nécessaire d'établir si cette hétérogénéité est souhaitable et indépassable. Les artistes contemporains semblent parfois victimes, à travers les biennales et autres rendez-vous de ce type, de ce qu'Elie During qualifie de « phénomène de foire ». Or il s'agit selon lui d'une grande « violence faite aux artistes », dans la mesure où ce type d'événement « ne totalise en fait qu'une dispersion⁷¹ ». Avec quelques années d'écart, n'est-ce pas ce qui est en train d'advenir aux designers ? S'il est souhaitable que subsistent ou qu'adviennent des lieux spécifiques et une finalité propre à l'exposition de design, en quoi consistent-elles réellement ?

3. Pour un savoir positif

Il ne faudrait cependant pas, dans une réflexion sur l'exposition qui vise une structuration du champ du design, s'en tenir à la déconstruction d'évidences premières. Cette investigation doit viser un savoir positif. Partant de cette réflexion, deux principes ont orienté mon enquête.

Parti pris comparatiste

J'ai d'emblée indiqué pourquoi je ne souhaitais pas, en matière d'exposition, privilégier une forme de design ou solliciter telle ou telle discipline scientifique au détriment d'une autre. Je voulais en effet comparer exposition artistique et exposition de design. De façon plus précise, je voulais me fonder sur les études muséographiques et muséologiques, m'appuyer sur l'expologie forgée en grande partie sur les

⁷¹ Elie DURING, Dominique GONZALEZ-FOERSTER, Hans Ulrich OBRIST, *Qu'est-ce que le curating ?*, op. cit., p. 53.

expositions artistiques et leurs extensions dans d'autres domaines — les sciences, notamment — pour poser les jalons de ce que pourrait être une expologie comparatiste du design.

Définition et intérêt

Que signifie ce terme d'expologie et pourquoi prendre ce parti comparatiste ? Alors que la muséographie renvoie au travail de conception et de coordination des expositions au sein des musées, la muséologie désigne une réflexion plus large sur ces institutions. Dès lors, le terme d'« expologie » recouvre l'analyse des expositions et une réflexion plus générale — une théorisation selon François Mairesse et André Desvallées — que ces expositions se tiennent dans des musées ou dans d'autres lieux⁷². Or, il m'apparaissait que ces études-là, et notamment l'expologie, ont beaucoup à nous apprendre sur nos présupposés, voire nos préjugés, en matière d'exposition, de lieux d'exposition, de valeur marchande...

En lisant Serge Chaumier, on apprend qu'on expose les nouveau-nés en quête de reconnaissance paternelle ou abandonnés, les morts et, partant, que les galeries et le musée n'ont pas l'apanage de l'exposition tant ce phénomène recouvre une dimension anthropologique. En suivant le propos de Thierry Fournier, Jens Emil Sennewald et Pauline Gourlet, on prend conscience que, en dehors des galeries et des musées, les expositions se tiennent dans d'innombrables lieux tels que les bibliothèques, les centres culturels, les lieux de spectacles etc., quand ce n'est pas, de façon virtuelle, sur Internet⁷³. On devient également plus attentif au fait qu'on exhibe de tout temps les marchandises que l'on

⁷² François Mairesse et André Desvallées définissent la muséographie comme l'« ensemble des tentatives de théorisation ou de réflexion critiques liées au champ muséal » (« Muséologie », dans André DESVALLÉES et François MAIRESSE (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 344). Partant du constat que toutes les expositions n'ont pas lieu dans des musées, Serge CHAUMIER utilise et justifie le sens élargi du terme d'« expologie » : cf. *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La documentation française, coll. Musées-Mondes, 2012, p. 16.

⁷³ Serge CHAUMIER, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, op. cit., p. 11. Thierry FOURNIER, Jens Emil SENNEWALD, Pauline GOURLET : le premier est artiste et commissaire d'exposition, le second est critique, journaliste et enseignant, la troisième est enseignante, chercheuse et consultante. Pour la référence, voir : Thierry FOURNIER, Jens Emil SENNEWALD, Pauline GOURLET, « Recherche par l'exposition et condition post-numérique », dans Vangelis ATHANASSOPOULOS et Nicolas BOUTAN (dir.), *Proteus n° 10, Le Commissariat d'exposition comme forme de recherche*, 2016 : <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus10-4.pdf>, consulté le 25 mai 2020.

entend vendre, de sorte que « L'exposition (d'art) s'inscrit ainsi dans les formes les plus archaïques de promotion de la marchandise », ce qui est a fortiori vrai pour ces marchandises que sont les productions de design⁷⁴. On comprend, en somme, que ces champs disciplinaires-là nous éclairent parce qu'ils se sont constitués à partir d'une étude critique et pluridisciplinaire des pratiques des expositions d'art. Ces dernières ont déjà été étudiées en tant que média par Jean Davallon, en partant des acteurs par Serge Chaumier, de la réception par Bernard Edelman, Hana Gottesdiener et Joëlle Le Marec, du public attentif aux textes qu'il découvre par Marie-Sylvie Poli et Brigitte Auziol⁷⁵.

En nous fondant sur ces études, et en adoptant un parti pris comparatiste, il m'est apparu que nous pourrions dépasser nos évidences premières, déplacer et reformuler nos questions, gagnant ainsi un temps précieux pour fonder une expologie du design. Mon idée était alors que ce serait là une structuration possible du champ. Qu'il me soit permis de reprendre une partie des pistes suggérées à mes étudiants et à mes collègues pour le dossier « Exposition de design », de la revue *Design, Arts, Médias*.

4. Rôle des objets ou expôts

Quand Hans Ulrich Obrist se fait expologue, il rappelle qu'Alexander Dorner, directeur général du musée de Hanovre, met fin au « fétichisme de l'objet », hérité des cabinets de curiosités, en décrétant que l'exposition devrait dérouler un fil, c'est-à-dire développer un propos. En 1922, il ouvre le musée dont il a la charge à l'expérimentation dans la monstration des objets, l'idée étant que c'est le discours tenu à leur endroit qui est important⁷⁶. L'on sait aussi, toujours grâce à l'expologie, ce qu'une autre conception du rôle des expôts doit à Georges-Henri Rivière qui, encore pris dans un certain « positivisme de l'objet », entend néanmoins inscrire ou réinscrire l'objet dans son contexte, le discours de l'exposition étant alors au service de la compréhension de l'objet et de ce qu'il nous dit⁷⁷. On apprend aussi, en suivant Serge Chaumier, qu'un pas décisif est franchi avec Harald Szeemann. Dans *Quand les attitudes*

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Brigitte AUZIOL, *Exposer le design : Formes et intentions*, op. cit., chapitre 2, p. 91-110.

⁷⁶ Hans Ulrich OBRIST, *Les voies du curating*, Paris, Manuela éditions, 2015, p. 74-76.

⁷⁷ *La muséologie selon George Henri Rivière*, Dunod, Cours de Muséologie/Textes et témoignages, 1989.

Cf. <http://www.microsillons.org/collection/museologie.pdf>, p. 269-270, consulté le 24 avril 2020.

deviennent formes, exposition devenue mythique depuis sa présentation à la Kunsthalle de Berne en 1969, Harald Szeemann emprunte les expôts à de multiples arts et propose un accrochage où ce sont les relations tissées entre les œuvres qui sont constitutives de l'exposition et du récit qui s'y tient⁷⁸. Quand l'expôt est considéré comme marqueur, signe, trace, révélateur, en un mot un « sémiphore » au service d'une thèse développée dans une exposition dite « d'auteur », on admet, avec Serge Chaumier relisant l'historien Krysztof Pomian, qu'un dernier pas est franchi⁷⁹. C'est ainsi que les expositions de Jean Clair ont marqué les esprits, que ce soit *Vienne 1880-1938* (Centre Georges Pompidou, 1986), ou *Mélancolie* (Galerie Nationale du Grand Palais, 2005-2006), pour ne prendre que deux exemples. C'est à cette même fin démonstrative que furent montrées les œuvres dans *Bêtes et Hommes*, exposition conçue par Vinciane Despret au Parc de la Villette, en 2007. Mais ces études sont aussi critiques à l'égard de cette évolution : dès lors que l'exposition devient une méta-œuvre, ne risque-t-on pas d'instrumentaliser les expôts ? Telle est la question que posent des directeurs de musée ou des conservateurs tels Jacques Hainard et Roland Kaehr⁸⁰.

Reprise sous un angle comparatiste, ces réflexions expologiques m'ont suggéré une reformulation des questions qui m'occupaient. Plutôt que d'opposer objet d'art et objet de design, et de réduire le design aux objets, au graphisme ou aux espaces, ne devrait-on pas parler d'expôts et interroger ce qui de l'expôt considéré en lui-même, contextualisé, mis en relation avec d'autres expôts, ou servant de support à un propos, devrait être constitutif d'une exposition de design ?

5. Lieux et modalités d'exposition

On connaît l'évolution des lieux dévolus aux expositions, de la neutralité préconisée par l'historien d'art et conservateur Louis Hautecœur, dès 1934, à l'avènement du *white cube* et à sa théorisation sous la plume de Brian O'Doherty⁸¹. On connaît tout aussi bien la tension existant entre

⁷⁸ Serge CHAUMIER, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, op. cit., p. 24.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 66. et p. 81. Le terme de « sémiphore » est emprunté à Krysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, coll. des Histoires, 1987, p. 95.

⁸⁰ Vinciane DESPRET, *Bêtes et Hommes*, Paris, Gallimard, 2007. Jacques HAINARD « La revanche du conservateur », dans Jacques HAINARD et Roland KAEHR (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1984, p. 189.

⁸¹ Louis HAUTECOEUR, *Architecture et aménagement des musées*, 1934, rééd. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993. Brian O'DOHERTY, *White Cube – l'Espace de la galerie et son idéologie*, JRP/Ringier, 2008.

l'idée de soustraire le visiteur au monde environnant — l'exposition se déroulant dans une *Black Box* — et l'idée de mettre en relation lieux de monstration, extériorité au bâti — environnement naturel ou urbain, par exemple — et exposition. Cependant, l'expologie nous enseigne également que la pratique de l'exposition — le curating — n'a cessé d'évoluer au cours du XXe siècle. Les curateurs ont modifié et fait varier les lieux d'expositions au point de se définir comme ceux qui doivent tester les « frontières de l'exposition, chercher à aller plus loin⁸² ». Hans Ulrich Obrist s'est notamment employé à délocaliser les expositions dans un hall d'hôtel, sa cuisine, sa chambre d'hôtel, etc.

En reconsidérant cette multiplicité des lieux d'exposition d'art d'un point de vue comparatiste, on pourrait supposer que le design a lui aussi été montré en d'autres endroits, bien avant que de s'exposer dans des musées ou des galeries. De fait, des lieux d'exposition de design, autres que les galeries, musées, etc. ont été érigés à travers l'émergence d'autres arts. À titre d'exemple, on peut songer aux espaces, aux objets, aux vêtements qui, dessinés pour le cinéma par des designers, exposent le design grâce à une fiction, et réalisent ainsi une des finalités du design, à savoir livrer un scénario de vie. C'est notamment ce qui a été mis en lumière par l'*Estorick Collection Of Modern Italian Art* de Londres pour ce qui concerne le cinéma italien des années 30, dans *Rationalism on set Glamour and Modernity*, une exposition de 2020⁸³.

Il m'est alors apparu qu'un même type de déplacement des questions pourrait concerner les modalités d'exposition. Catherine Geel rappelle que, en 1937 et grâce au soutien d'Alfred Barr alors directeur du MoMA de New-York, les anciens du Bauhaus préparent une sorte de rétrospective sur ce que fut cette école de 1919 à 1928. Elle souligne que, exception faite de Lewis Mumford dans le *New York Times*, les partis pris d'Herbert Bayer, au rang desquels figure la volonté d'inclure le visiteur dans l'exposition, furent critiqués par l'ensemble de la presse⁸⁴. Des années plus tard, Hubert Bayer révèle l'importance d'El Lissitzky dans la saisie de la dynamique d'une exposition, la réutilisation du photomontage, des agrandissements muraux, de matériaux tels que la cellophane, des revêtements de couleurs, etc. Il va jusqu'à parler, pour caractériser cet

⁸² Elie DURING, Dominique GONZALEZ-FOERSTER, Hans Ulrich OBRIST, *Qu'est-ce que le curating ?*, op. cit., p. 24.

⁸³ Cf. <https://www.estorickcollection.com/exhibitions/rationalism-on-set-glamour-and-modernity-in-1930s-italian-cinema>, consulté le 24 avril 2020.

⁸⁴ Catherine GEEL, « Les drôles d'exposition du MoMA#1 », dans David BIHANIC (dir.), *staatliche bauhaus. Cent pour cent 1919-2019*, Paris, T&P Publishing, 2020, p. 116-117.

emprunt, de « langage nouveau et amplifié », dans la mesure où, pour dépasser la juxtaposition de points de vue à laquelle El Lissitzky s'en tenait, il pense à coordonner « cohérence, mobilité, plaisir esthétique, énergie et économie⁸⁵ ». Dans ce cas d'étude, les bénéfices que les expositions de design ont su tirer de la photographie semblent avoir profité aux expositions d'art. La reformulation des questions permise par l'expologie est, ici, tout à fait directe. Plutôt que d'opposer art et design, ne faudrait-il pas se demander quels arts l'exposition de design a utilisés comme autant de modalités d'exposition ?

6. Corps de métiers

Selon Serge Chaumier, la distribution traditionnelle des corps de métier est plutôt bien établie. Le designer intervient au plan de la scénographie, c'est-à-dire pour matérialiser le scénario de l'exposition dans l'espace et dans les formes, tandis que le muséographe conçoit la trame du scénario de l'exposition et qu'il peut, ou non, se confondre avec le conservateur qui, lui, veille à la conservation et à l'enrichissement des collections, produit des connaissances à leur propos⁸⁶. L'expographe pourrait dès lors désigner celui qui, hors institution muséale, conçoit la trame initiale d'une exposition. Toujours selon Serge Chaumier, cette distinction des corps de métiers se fonde notamment sur l'expérience : les cas où le commanditaire ou maître d'ouvrage passe directement commande au designer scénographe, faisant fi du recrutement d'un maître d'œuvre, donnent lieu à des résultats jugés « peu probants⁸⁷ ».

Pourtant, ce partage des tâches, qui tend notamment à maintenir les artistes hors de l'élaboration des expositions, n'a pas toujours été et n'est plus nécessairement d'actualité. Il suffit de rappeler que Courbet fait construire le « Pavillon du réalisme » pour réagir au pouvoir de l'Académie et exposer autrement, de façon espacée, les œuvres. De façon plus contemporaine, les corps de métiers liés aux expositions ont encore changé, notamment du fait des artistes et de ceux que l'on appelle désormais des « curateurs ». Une artiste comme Dominique Gonzalez-Foerster pense que le travail de curating commence dès que l'artiste préfère telle œuvre à telle autre — que l'on parle de ses œuvres ou d'œuvres produites par d'autres. Elle souligne qu'elle-même travaille l'exposition comme média, tandis que certains artistes deviennent plus

⁸⁵ Catherine GEEL, « Les drôles d'exposition du MoMA#2 », *op. cit.*, p. 119.

⁸⁶ Serge CHAUMIER, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 14.

ou moins curateurs de leurs œuvres⁸⁸. Puis elle précise, eu égard à l'inventivité déployée par certains curateurs, que ceux-ci deviennent des méta-artistes dans la mesure où ils rejouent « quelque chose de l'expérimentation artistique », relaient « les gestes artistiques », « embraient sur eux pour inventer d'autres formes, d'autres montages d'espace-temps⁸⁹ ».

Du côté du design, on retrouve cette réversibilité des métiers, ou des fonctions. Comme le souligne Marie-Sylvie Poli et Brigitte Auziol, les frères Bouroullec sont à la fois muséographes, expographes et scénographes de leurs propres expositions⁹⁰. Pour leur rétrospective au Musée des Arts décoratifs, leurs cloisons modulaires appelées « Algues » sont utilisées de même que les carreaux de céramique « Pico » qui composent les sols et forment des socles, tandis que le textile « Field » recouvre l'espace central où le visiteur peut s'allonger⁹¹. Comme le souligne Brigitte Auziol, ce mélange des fonctions est même revendiqué par ce musée parisien, dans la mesure où le design est à la fois ce qui « se montre et la manière dont cela est montré ».

Si ce brouillage des métiers existe, si c'est un fait, il m'est cependant paru nécessaire de l'interroger. Peut-être est-il inévitable, comme le soutient Nicolas Boutan, dans la mesure où le designer prend soin des espaces, des objets, etc. et, à travers ces productions, des personnes, là où le curateur prend soin des œuvres⁹². Mais est-ce souhaitable ? Pour Dorian Reunkrilerk, la finalité d'une exposition de design est d'« exposer » pour « agir sur ce que la société propose au quotidien » et « s'exposer » pour opérer un retour critique sur soi⁹³. Mais, à adopter le point de vue de

⁸⁸ Elie DURING, Dominique GONZALEZ-FOERSTER, Hans Ulrich OBRIST, *Qu'est-ce que le curating ?*, op. cit., p. 12-13. On connaît sur ce point les analyses de Paul Ardenne, quand il fait la liste des rôles que jouent de nos jours les artistes : cf. *Art, le présent. La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*, Paris, les éditions du Regard, 2009, p. 10-11.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 18 et p. 37.

⁹⁰ Marie-Sylvie POLI et Brigitte AUZIOL, « Exposer le design par le design : une approche communicationnelle d'une exposition des frères Bouroullec au musée des arts décoratifs », dans *MEI, Design et Communication*, n°40, 2019, p. 288. cf. <https://mei-info.com/revue/40/285/exposer-le-design-par-le-design-une-approche-communicationnelle-dune-exposition-des-freres-bouroullec-au-musee-des-arts-decoratifs/>, consulté 20 avril 2020.

⁹¹ *Ibidem*, p. 289-290.

⁹² Nicolas BOUTAN, « Designer des possibles. Prolégomènes à l'expérience curatoriale », dans *Figures de l'art* n° 25, Pau, PUPPA, 2013, p. 353.

⁹³ Dorian REUNKRILERK, « Exposer/S'exposer au design : un processus collectif d'altérité », dans Christophe BARDIN (dir.), *Figures de l'art* n° 36, Les Moments du

François Mairesse, on comprend que cette tendance va peut-être de pair avec une évolution du musée vers le spectaculaire, quand ce n'est pas, comme le soutient le critique Neil Postman, vers un pur divertissement⁹⁴. Comme dans le cas des Bouroullec, ce type d'exposition n'est-il pas destiné à construire une sorte de storytelling⁹⁵ ? Ne participe-t-il pas de ce que les sociologues Gilles Lipovetsky et Jean Serroy appellent « l'artialisation contemporaine des designers stars⁹⁶ » ? Qu'en est-il de la distance critique nécessaire aux expositions qui, en tant que « pratique savante », n'ont pas à être hagiographiques⁹⁷ ? Plutôt que de vouloir maintenir des corps de métiers qui se brouillent, dans les expositions d'art comme pour les expositions de design, ne devrait-on pas cerner cette hybridation et en questionner le sens ? Pourquoi ne pas l'interroger eu égard à la finalité réelle d'une exposition de design⁹⁸ ? Telles ont les reformulations des questions auxquelles j'ai alors abouti.

7. Le format exposition

Certaines expositions ont contribué à renouveler le genre ou, si l'on utilise un terme moins littéraire, le « format » des expositions, voire l'exposition en tant que format. Même si Jean-François Lyotard jugeait que les *Immatériaux* était « ratée », cette exposition, consacrée à la matière et aux nouvelles technologies, a frappé les esprits. Autre exemple, *Laboratorium* est une exposition qui s'est tenue à Anvers, en 1999. Hans Ulrich Obrist et Barbara Vanderlinden en furent les commissaires. À côté d'une conférence d'Isabelle Stengers sur les

design, Pau, PUPPA, 2019, p. 169-170.

⁹⁴ Sur ce point, consulter François MAIRESSE, *Le musée, temple du spectaculaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002. Ou Neil POSTMAN, *Se distraire à en mourir*, 1986 ; rééd. Paris, éditions Nova, 2010.

⁹⁵ Marie-Sylvie POLI et Brigitte AUZIOL, « Exposer le design par le design : une approche communicationnelle d'une exposition des frères Bouroullec au musée des arts décoratifs », *op. cit.*, p. 292. D'autres designers ont fait l'objet d'une exposition (notamment au centre Georges Pompidou) dont ils ont eux-mêmes conçu la scénographie : Roger Tallon, Ettore Sottsass, Gaetano Pesce, etc.

⁹⁶ Gilles LIPOVETSKY et Jean SERROY, *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013, p. 246.

⁹⁷ Ce choix de la subjectivité du curateur prenant ces propres œuvres pour objets d'exposition et de scénographie signifie peut-être une régression du musée en direction du cabinet de curiosités. L'hypothèse a été émise par Hans Ulrich Olbricht à propos de l'exposition consacrée par Antoine de Galbert à sa collection à la Maison Rouge, en 2011-2012.

Cf. <https://archives.lamaisonrouge.org/fr/expositions-archives-detail/activites/memoires-du-futur-collection-olbricht/>, consulté le 24 avril 2020.

⁹⁸ Cf. Dorian REUNKRILERK, « Exposer/S'exposer au design : un processus collectif d'altérité », *op. cit.*, p. 169-170.

expériences de Galilée, le public avait accès à des images de laboratoire, la réplique d'instruments scientifiques, un travail de Varela, etc. : le catalogue codirigé par Peter Galison et Bruno Latour clôturait, en quelque sorte, cette affaire⁹⁹. L'objectif de cette exposition n'était pas uniquement de transmettre des contenus mais de faire appréhender, de façon transdisciplinaire et par l'expérimentation, la complexité des phénomènes étudiés par les sciences. En cherchant à mettre en lumière le « processus même de la pensée en acte », l'objectif avoué des curateurs était, d'après Serge Chaumier, d'inventer le format d'une « exposition d'idées » ou « d'interprétation » que les sciences pourraient investir pour s'exposer¹⁰⁰.

Cette évolution des formats et des domaines de l'exposition hors du champ de l'art a joué dans mes reformulations. Existe-t-il un ou des formats qui, entre exposition d'art et exposition de science, seraient propres au design ?

8. Archives et méthodes

Hans Ulrich Obrist insiste souvent sur l'amnésie concernant les expositions et les curateurs qui ont fait date, notamment au XXe siècle. Il regrette en effet l'absence d'archives en matière d'exposition d'art, tout en reconnaissant que certaines universités sont désormais prêtes à les constituer et à engager l'étude de ces fonds¹⁰¹.

Quelle est la méthode employée dans ces études ? Les expositions de design sont désormais étudiées *in situ*, notamment du point de vue de l'« intention » entendue au sens « des effets communicationnels » qu'elles produisent¹⁰². Dans sa thèse de doctorat, Brigitte Auziol pose la question de la finalité de l'exposition en partant du spectateur et, eu égard à ce

⁹⁹ Elie DURING, Dominique GONZALEZ-FOERSTER, Hans Ulrich OBRIST, *Qu'est-ce que le curating ?*, op. cit., p. 50.

¹⁰⁰ Serge CHAUMIER, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, op. cit., p. 47. Sur les expos d'interprétation, voir Jean DAVALLON, « Peut-on parler d'une langue de l'exposition scientifique ? », dans Bernard SCHIELE (dir.), *Faire voir, Faire savoir. La muséographie scientifique au présent*, Musée de la civilisation, 1989, p. 50. Hans Ulrich Obrist, dans *Qu'est-ce que le curating ?*, op. cit. p. 60.

¹⁰¹ Elie DURING, Dominique GONZALEZ-FOERSTER, Hans Ulrich OBRIST, *Qu'est-ce que le curating ?*, op. cit., p. 18-19.

¹⁰² Brigitte AUZIOL, *Exposer le design : Formes et intentions*, op. cit., p. 170-171. À l'origine de cette perspective, il faudrait sans doute placer l'ouvrage collectif dirigé par Jean-Louis DÉOTTE et Pierre-Damien HUYGHE : *Le Jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1998. Le public est d'emblée compris comme autre chose qu'une cible dans la mesure où il se constitue dans une co-construction avec ce qui est offert à son attention.

que nous apprend l'histoire des expositions de design — la volonté pionnière d'Herbert Bayer d'inclure le spectateur dans l'exposition dédiée au Bauhaus, par exemple — ce primat est plus que légitime. Deux éléments composent ce type d'approche. À l'aide d'une méthode inspirée de la phénoménologie, de l'anthropologie et de l'analyse sémiotique des discours, le « visiteur-chercheur » décrit ce qu'il perçoit avant de commenter ses notes et de les analyser. Il s'agit également de déployer une analyse « sémiolinguistique des textes conçus par et pour l'exposition », c'est-à-dire des « cartels, notices, introduction, conclusion, transition¹⁰³ ». Le tout s'inscrit dans le champ de l'information et de la communication.

Ce n'est cependant pas le seul focus méthodologique. Comme le rappelle Brigitte Auziol, étudier les expositions revient aussi à produire une typologie associant catégorie d'exposition de design et nom de théoriciens. Parmi les expositions, il y a celles qui déploient une intention pédagogique, fidèles à la « leçon de choses » de Pierre Kahn ; celles qui, selon Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, célèbrent le design et produisent des effets de notoriété au risque de l'esthétisation ; celles qui augmentent la valeur économique du design et investissent la relation au visiteur au détriment, parfois, des questions sociales : on aura reconnu Lucien Karpik¹⁰⁴.

Ces études ont innovantes et précieuses. Doit-on pour autant penser que l'amnésie repérée pour les expositions d'art et la question des archives a été évitée, pour ce qui concerne les expositions de design, grâce à ces travaux de recherche ? Il est vraisemblable que des études d'archives menées sur un temps plus long, que la prise en compte de la conception de l'exposition et de ses différents acteurs — le conservateur ou le commanditaire, le muséographe, le scénographe du projet — et qu'une attention prêtée aux dispositifs, aux « textes exogènes » — documents de presse, catalogues, affiches, flyers — modifierait ces premières études universitaires.

Pour étayer cette hypothèse, il suffit, en premier lieu, de convoquer la figure pionnière de Willem Sandberg pour remettre en question le champ disciplinaire dans lequel ces études sont faites. Directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam jusqu'en 1962, il a accordé une grande attention

¹⁰³ Marie-Sylvie POLI et Brigitte AUZIOL, « Exposer le design par le design : une approche communicationnelle d'une exposition des frères Bouroullec au musée des arts décoratifs », *op. cit.*, p. 288.

¹⁰⁴ Brigitte AUZIOL, *Exposer le design : Formes et intentions*, *op. cit.*, p. 421 et suivantes.

aux affiches, aux catalogues, en tirant parti de la matérialité de la lettre, d'un devenir pictural des textes, de pages aux bords déchirés... L'étude de tels documents déborderait le champ des sciences de l'information et de la communication, une pensée de l'exposition comme « dispositif communicationnel », c'est-à-dire langage¹⁰⁵.

Pour s'en convaincre, il s'agit de souligner, en un second temps, que d'autres typologies peuvent être proposées. En prenant pour critère « ce par quoi le discours de l'exposition est porté », Serge Chaumier élabore une typologie distinguant les expositions fondées sur l'expôt, sur l'unité d'expôts ou îlots sans lien entre eux, sur la séquence (parties d'expôts liés entre eux tels des chapitres), sur le discours global tenu par un auteur défendant une thèse, sur un discours scénographique portant tout le reste tel un métadiscours, sur la réception d'exposition comprenant le discours interne à l'expôt et le récit que le visiteur composera¹⁰⁶. Entre les deux typologies dont j'ai fait état plus haut dans ce texte, la différence est flagrante.

En somme, la reformulation des questions me conduisait à me demander sur quelles autres typologies une étude des expositions de design, qui ne se limiterait pas à la réception, déboucherait. Sur quelles disciplines scientifiques et méthodes se fonderait-elle ? On sait par exemple que l'on a étudié l'exposition d'art en l'abordant comme un texte. Ainsi Jérôme Glicenstein applique-t-il les concepts tirés de la théorie littéraire, et plus précisément de Gérard Genette, à l'analyse de l'exposition. Il y aurait, à le suivre dans ces analyses, un paratexte, un architexte, un métatexte, un hypertexte, un transtexte, un décatexte propres à l'exposition d'art¹⁰⁷. Or, une exposition n'est pas que texte et langage, la textualité d'une exposition relève d'une métaphore. Si l'on peut aussi interpréter une exposition selon une métaphore musicale, comme une partition par exemple, y aurait-il d'autres métaphores plus appropriées aux expositions de design et, du coup, d'autres transferts disciplinaires possibles ?

¹⁰⁵ Serge CHAUMIER, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, op. cit., p. 19. Certains commissaires d'expositions demeurent très attachés à la forme que prend le catalogue, au fait qu'il participe de l'exposition et qu'il se situe entre l'objet et le livre. Ils parlent, par exemple, d'« objet-livre » : voir, par exemple, David BIHANIC, *Data design. Les données comme matériau de création*, Paris, Gallimard/Fondation EDF, coll. Alternatives, 2018 (non paginé).

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰⁷ Jérôme GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, PUF, 2009, p. 115-116.

CHAPITRE 2. PREMIERS RÉSULTATS

Forte de ces premières reformulations de questions, j'ai élaboré un appel à contribution pour la revue *Design, Arts, Médias* — « L'exposition de design » — de façon à combler un manque dans le champ du design — être utile — en recevant des propositions interrogeant les spécificités des expositions de design, comparant ces dernières avec les expositions d'art, opérant un retour sur une expérience de commissariat, s'immergeant dans le projet de design en tant qu'espace d'exposition... De fait, les propositions retenues puis les articles ont bien contribué à poser les prémisses d'une expologie comparatiste des expositions de design. Il m'est cependant apparu que certaines questions n'avaient pas été traitées, en dépit de leur reformulation — tel le problème posé par le manque d'archives, ou l'absence de reprise concernant les typologies — et, surtout, que la question de la structuration du champ du design par une expologie comparatiste semblait rester entière.

1. Une approche frontale

Parmi ces contributions, certaines traitent de l'indistinction (essentielle, ou à venir) des expositions d'art et de design, tandis que d'autres répondent sans détour positivement à la question de la spécificité. Les unes et les autres constituent une approche frontale de la question.

L'indistinction et ses dangers

L'indistinction art/design de l'exposition est analysée dans le cas précis où des expositions prétendent révéler quelque chose de l'ambiguïté intrinsèque des machines, alors qu'elles cachent au moins autant qu'elles montrent. Par exemple, quand dans les expositions les œuvres sont pilotées par des données, elles font appel à des logiciels qui, eux, ne sont pas montrés au public. Et il arrive aussi qu'elles n'y font pas réellement appel, contrairement à ce qu'elles annoncent. Cette analyse, que Kim Sacks développe dans « Exhibit A : Exposing software », laisse entendre que, peu importe que l'exposition soit d'art ou de design, quelle concerne l'ambiguïté des machines ou tout autre chose, toute exposition (en tant

que média) révèle et cache simultanément quelque chose¹⁰⁸. Il n'y aurait donc pas de spécificité de l'exposition de design qui, à l'instar de n'importe quelle exposition d'art, cache et révèle tout à la fois.

À travers l'analyse qu'elle met en œuvre dans « De quoi faisons-nous au juste l'expérience ? L'exposition à l'ère de l'indistinction », Aline Caillet énonce un autre point de vue sur l'indistinction des expositions qui, d'après elle, est plutôt un danger à venir. Selon elle, il n'existera bientôt plus de spécificité des expositions de design dans la mesure où ce type d'événement constitue désormais « le lieu par excellence » de l'« indistinction ». Elle souligne en effet que, dans une exposition d'art ou de design, on risque très prochainement de ne plus avoir affaire qu'à des « objets culturels » qui, « pris en charge par les industries du même nom », sont moins montrés pour leurs qualités qu'en vertu de la fonction qu'ils occupent dans un système économique dominé par le capitalisme¹⁰⁹.

D'un côté, nous avons une conception quasi essentialiste qui rend l'indistinction art et design de l'exposition indépassable. De l'autre, nous avons une analyse qui encourage malgré tout à cerner la spécificité des expositions de design.

Un média de propagande

De fait, d'autres articles traquent cette spécificité des expositions de design, sans qu'elle soit nécessairement positive. Dans *Exposition de design*, des articles soulignent que ces expositions ont une origine historique précise et une portée propre. L'importance d'Henry Cole, des expositions universelles et du Crystal Palace sont bien connues. Mais Jérôme Glicenstein se concentre sur un autre moment décisif du design en Europe. Il rappelle que, dans l'Italie des années 30, l'intérêt porté au design est contemporain de la montée du fascisme et de l'esthétisation de la politique ; esthétisation sur laquelle Walter Benjamin conclut *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*. Dans « La fondation

¹⁰⁸ SACKS Kim « Exhibit A : Exposing software », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 15/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/exhibit-a-exposing-software>

¹⁰⁹ CAILLET Aline, « De quoi faisons-nous au juste l'expérience ? L'exposition à l'ère de l'indistinction », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 15/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/de-quoi-faisons-nous-au-juste-lexperience-lexposition-a-lere-de-lindistinction>

de la Triennale de Milan et la question de l'exposition à l'époque du fascisme », il montre que la particularité des expositions de design, qu'illustre d'emblée la Triennale de Milan en 1933, tient par conséquent à ce qu'elles ont été comprises comme médias, supports au service d'une propagande et d'une idéologie fascistes¹¹⁰.

Jeu et complexité

Ces débuts sont pour le moins inquiétants. Qu'est-ce qui, de cette origine propre, perdure dans les expositions de design ? Un premier élément de réponse tient à ce que les expositions de design ne fonctionnent pas comme un simple média, un support de communication dont la finalité est de transmettre un message. C'est ce que montre David Olivier Lartigaud dans « La/le commissaire est un/e visiteur/euse comme les autres¹¹¹ ». Dans cet article, il opère un retour d'expérience relatif à deux expositions inscrites dans le programme de la Biennale Internationale du Design de Saint-Étienne. Il rappelle que cet événement, né d'une école d'art, promeut une approche du design « par l'artistique », « propose un regard perspectif, culturel et/ou critique, s'éloignant absolument d'un salon du meuble ou d'une foire expo ». Nous voilà bien loin de la Triennale de Milan. Et il ajoute que cette approche n'est pas pour autant dictée par le cahier des charges adressé aux commissaires. Nous voilà rassurée : si les expositions de design constituent un média, ce dernier n'est pas condamné à n'être qu'un simple outil de propagande idéologique ou, tout au moins, un outil de communication. Les expositions, comprises sous l'angle du média, n'en demeurent pas moins ouvertes et complexes. Et ce sera-là un des signes de leur spécificité.

¹¹⁰ GLICENSTEIN Jérôme, « La fondation de la Triennale de Milan et la question de l'exposition à l'époque du fascisme », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 15/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/la-fondation-de-la-triennale-de-milan-et-la-question-de-lexposition-a-lepoque-du-fascisme>

¹¹¹ LARTIGAUD David-Olivier, « Le/la commissaire est un/e visiteur/se comme les autres. Retour d'expérience concernant deux expositions à la Biennale Internationale Design Saint-Étienne », CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 2/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/la-le-commissaire-est-un-visiteu-se-r-comme-les-autres-retour-dexperience-concernant-deux-expositions-a-la-biennale-internationale-design-saint-etienne>, consulté le 24 mai 2022.

Dans « L'exposition de design graphique : projet exposé ou projet d'exposition ? », Margaux Moussinet permet de creuser cette complexité¹¹². Elle montre que ce type-là d'exposition relève d'une mise en abyme car le design graphique joue sur plusieurs niveaux : en tant qu'objet exposé, outil d'exposition, projet exposé, projet d'exposition, démarche propre à une discipline inter-scalaire. Mais, eu égard à ce que nous savons des designers-curateurs de leurs propres productions, il semblerait bien que ces remarques soient valables pour d'autres secteurs que le design graphique. C'est ainsi que, dans « Techno Tales : quelles formes de médiation pour le numérique ? », Rose Dumesny et Lou Vettier inventent des objets de design ludiques et projettent une exposition baptisée « Techno Tales » destinés à nous faire prendre conscience d'enjeux scientifiques ou numériques des objets qui peuplent notre vie¹¹³. On retrouve la mise en abyme dont nous venons de faire état : l'objet (ludique) de design connecté est à la fois ce qui est montré, ce par quoi les objets connectés (de notre vie réelle) sont médiés, et ce sur quoi il nous est proposé de réfléchir. En somme, la spécificité des expositions de design pourrait semble-t-il l'emporter sur une indistinction quasi essentielle ou à venir. D'emblée conçue comme média, instrumentalisée, l'exposition de design a depuis développée une forme de résistance à ce dévoiement : le jeu et la complexité.

Mais, à travers le propos de Rose Dumesny et Lou Vettier, l'on saisit aussi que l'apparition d'objets numériques, la façon dont ils ont envahi nos vies, ont incité les designers à réinventer des formes d'exposition (une exposition fictive, en projet tout au moins, en l'occurrence) et de nouveaux objets de design. En d'autres termes, la question de la spécificité engage, à nouveau frais, celle de la particularité éventuelle des objets/expôts de design.

¹¹² MOUSSINET Margaux, Moussinet, Margaux « L'exposition de design graphique : projet exposé ou projet d'exposition ? », Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 2/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/lexposition-de-design-graphique-projet-expose-ou-projet-dexposition>.

¹¹³ DUMESNY Rose, VETTIER Lou, « Techno Tales : quelles formes de médiation pour le numérique ? », dans CHOMARAT-RUIZ, Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/techno-tales-quelles-formes-de-mediation-pour-le-numerique>

2. Une spécificité des objets de design

Indistinction et déficit ontologique

On pressent comment les articles dont nous venons de faire état instruisent la question de la spécificité des objets. Pour Aline Caillet, qui dénonce l'indistinction à venir des expositions, l'objet même de design est ambivalent dans sa nature et sa finalité : soit « désintéressé », voué à la contemplation, et « utilitaire ». Qualifiés « d'expôts », neutralisés par les approches communicationnelles des expositions, ils se transforment en « objets anxieux », indistincts, privés de propriétés propres, dépendants d'un investissement esthétique, utilitaire¹¹⁴, etc. Dans le champ du design graphique, la spécificité des objets exposés est au cœur d'un problème particulier du fait du dispositif en abyme que Margaux Moussinet met au jour : vu sous cet angle, l'objet exposé est déjà en soi un objet de médiation qui doit à son tour être médié par le truchement d'un autre objet graphique... Quelle est sa nature ? Sa spécificité résiderait paradoxalement dans cette absence de nature propre, dit-elle. Il souffrirait d'une sorte de manque à être, de déficit ontologique.

Expôts critiques et didactiques

Toutefois, le propos développé par Rose Dumesny et Lou Vettier laisse entrevoir un autre point de vue sur cette spécificité. Certains objets numériques ludiques, spécialement conçus pour être des expôts de design, révèlent, par une médiation sensible et non par l'acquisition de compétences techniques, les technologies qui ont permis l'avènement des objets numériques qui peuplent désormais notre quotidien, s'y dissimulent dans la mesure où nous ne comprenons pas toujours comment elles fonctionnent. Ces expôts recouvrent une portée critique en nous projetant dans « une réalité alternative ». Ils participent ainsi du *strange design*, design fiction et/ou critique. Par exemple, « Physic circus » réunit les codes esthétiques du cirque pour expliquer la supraconductivité.

C'est un également un parti pris assez proche du « *strange design* » qu'adopte David-Olivier Lartigaud quand il écrit : « En sélectionnant des projets étranges, parfois modestes, aux fonctionnalités inattendues

¹¹⁴ CAILLET Aline, « De quoi faisons-nous au juste l'expérience ? L'exposition à l'ère de l'indistinction », dans CHOMARAT-RUIZ, Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/de-quoi-faisons-nous-au-juste-lexperience-lexposition-a-lere-de-lindistinction>

(chaussures pour se rehausser à la taille de son interlocuteur, coquille de bernard-l'hermite à imprimer en 3D, masque d'Anonymous à monter soi-même, secoueur d'I-phone, etc.) nous nous positionnions dans une approche critique mais surtout didactique comme en témoigne le texte du catalogue¹¹⁵ ».

En somme, il existerait des objets de design qui, spécialement conçus pour être des expôts, auraient pour spécificité d'être critiques ou didactiques.

Expôts usés, prototypes, process

L'on pourrait donc rétorquer que ces objets-là sont très particuliers, trop particuliers pour exemplifier une spécificité des expôts de design puisque, en dehors d'eux, un expôt de design demeure marqué par son absence de nature. Parmi les contributions, deux façons de répondre à cette objection me sont apparues.

Il me semblait qu'une des spécificités des expôts pourrait être leur usure. Dans *Le Langage des objets*, Deyan Sudjic, ancien directeur du Design museum de Londres, explique que l'expôt de design ne doit pas être neuf, ou être restauré au point de masquer sa temporalité propre, mais doit au contraire porter et montrer les traces de l'usure née d'un usage antérieur à son entrée au musée, car c'est cette valeur d'usage et cette usure qui font sa spécificité¹¹⁶. Si les objets de design méritent d'être « conservés dans un musée », ce n'est pas tant « pour leurs qualités inhérentes que pour ce qu'ils représentent en termes de mobilisation d'intelligence et d'efforts » : « pour le design, le contexte et le processus sont essentiels¹¹⁷ ». Faute de pouvoir montrer le prototype perdu ou détruit, il faut par alors expliquer combien de temps a été nécessaire pour concevoir et produire une machine à écrire, quel a été le coût de

¹¹⁵ LARTIGAUD David-Olivier, « Le/la commissaire est un/e visiteur/se comme les autres. Retour d'expérience concernant deux expositions à la Biennale Internationale Design Saint-Étienne », CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 2/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/la-le-commissaire-est-un-visiteu-se-r-comme-les-autres-retour-d-experience-concernant-deux-expositions-a-la-biennale-internationale-design-saint-etienne>

¹¹⁶ Deyan SUDJIC, *Le Langage des objets*, Paris, Pyramid, 2012, p. 235.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 203.

fabrication, le succès ou l'échec rencontré... Il « faut donc voir les dessins du brevet, les arguments publicitaires, les outils de production et l'emballage pour saisir tout ce qu'elle signifie¹¹⁸ ».

L'article de Marine Royer permet de répondre encore autrement à cette objection. Dans « Concevoir en portant attention aux milieux. Étude sur les modalités d'exposition du design de la participation », elle rappelle à propos du « design de la participation » — mais cela demeure opérant pour tout le champ du design — que les propositions de design sont exposées et proposées dans une « posture incrémentale », « de façon brute, informelle, dans une perspective participative et maïeutique : ce sont des lignes jetées prêtes à être saisies et n'ayant d'autres buts que de concevoir le projet. Ce sont avant tout des images de pensée¹¹⁹ ». En d'autres termes, il existe bien une spécificité des objets de design : elle réside moins dans le résultat final, une production donnée parmi d'autres, que dans le processus mi-idéal mi-imagé qui a précédé leur réalisation. L'expôt de design ne devrait donc pas correspondre à un objet fini, et sa spécificité la plus générale — qui n'est ni l'indistinction, ni le déficit ontologique, ni le fait d'être critique ou didactique — résiderait précisément dans le fait d'être utilisé ou de correspondre à un processus.

3. Des lieux particuliers pour les expositions de design

En partant de ces différents points de vue, je comprenais mieux le lien entre la spécificité des expôts de design et la question de savoir s'il existe des lieux particuliers pour exposer le design. À sa façon, Marine Royer répond que le lieu d'exposition par excellence, pour le design, c'est le projet qui lui-même est inclus dans un autre type de lieu. Avant que de détailler cette réponse, il convient d'envisager les autres points de vue.

Lieux immatériels

Parmi les lieux d'exposition du design, figurent des lieux que l'on pourrait qualifier d'« immatériels », dans la mesure où le design s'est toujours exposé dans les arts du spectacle ou de la scène, notamment à travers les costumes, les décors : je l'avais suggéré dans l'appel à contributions. Ce

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 204.

¹¹⁹ ROYER Marine, « Concevoir en portant attention aux milieux. Étude sur les modalités d'exposition du design de la participation », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/concevoir-en-portant-attention-aux-milieux-etude-sur-les-modalites-dexposition-du-design-de-la-participation>

point s'est trouvé confirmé, amplifié même. Comme je l'ai moi-même rapporté : « Deyan Sudjic souligne, non sans malice, que Richard Gere porte des costumes signés Giorgio Armani dans *American gigolo*, qu'Audrey Hepburn est habillée par Givenchy pour *Drôle de frimousse*, que Catherine Deneuve est costumée par Yves Saint Laurent dans *Belle de jour*, que Ralph Lauren est largement présent dans *Gasby le magnifique*, qu'Hardy Amies a œuvré pour 2001, *L'Odyssée de l'espace*, de Stanley Kubrick¹²⁰. On comprend bien que l'analyse pourrait sans doute être menée pour d'autres arts de la scène et du spectacle : de fait, vitrine de boutique, étalage et scène partagent une histoire commune¹²¹ ». Mais il est aussi apparu que ce type d'exposition demeure implicite, vise à produire un message subliminal. L'exposition vaut en effet ici pour promotion, campagne publicitaire en faveur de tel grand couturier associé à tel personnage dans tel film, de tel designer ayant conçu telle ou telle architecture d'intérieur. On sait, pour le reformuler avec les mots de Brigitte Auziol, que ce type d'exposition s'inscrit dans l'histoire des techniques de l'étalagisme qui, depuis le XIXe siècle et les expositions universelles, exerce un pouvoir prescriptif.

Lieux physiques

À côté de ces lieux immatériels, existent toutefois des lieux « physiques » propres aux expositions du design. Parmi les institutions privées qui montrent le design, l'entreprise d'édition Vitra, sise à Weil am Rhein, tient une place singulière qu'analyse Brigitte Auziol dans « Le campus Vitra : pratiques et intentions d'expositions d'un éditeur de design, premières investigations ». Sur son site, cet éditeur de design fait coexister « un show-room dédié à ses productions, les réserves visitables de sa collection patrimoniale et des expositions temporaires monographiques ou thématiques¹²² ». Le visiteur est par conséquent confronté à un

¹²⁰ Deyan SUDJIC, *Le Langage des objets*, op. cit., p. 158-159.

¹²¹ Sur cette proximité entre vitrine et boutique, voir Serge CHAUMIER, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La documentation française, coll. Musées-Mondes, 2012, p. 11. Sur le lien entre galerie et passage, cf. Jean-Louis DÉOTTE, « Architecture et musée : le passage chez Hubert Robert », dans *Le Passage du musée*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 42.

¹²² Brigitte AUZIOL, *Exposer le design : Formes et intentions*, Avignon Université, Thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Sylvie Poli, 2019.

—, « Le campus Vitra : pratiques et intentions d'expositions d'un éditeur de design, premières investigations », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/le-campus-vitra-pratiques-et-intentions-dexpositions-dun-editeur-de-design-premieres-investigations>

ensemble hétérogène associant dimensions commerciales, culturelles, voire patrimoniale : la spécificité des lieux physiques d'exposition de design tient à ce qu'ils relèvent d'un « méta-dispositif ». Là encore, en matière de spécificité des lieux d'exposition de design, mon intuition initiale se trouve confirmée. Mais un problème surgit, inhérent, comme le souligne Aline Caillet, à la finalité coercitive de tout dispositif. Au fond, ce type de « méta-dispositif » s'inscrit dans une histoire des lieux d'exposition du design qui, inaugurée avec le Crystal Palace, viserait une forme de surveillance s'exerçant dans et par la transparence ou, si l'on préfère « l'exhibition ».

Lieux hétérotopiques

Du coup, le projet (ou expôt in process) apparaît comme étant un lieu moins marqué du sceau de l'idéologie, du marketing que ces lieux d'exposition, qu'ils soient immatériels ou physiques. La question que pose Marine Royer est alors de savoir où rendre compte, au sein d'une exposition ouverte au public, de ce lieu originel de l'exposition propre au design. Elle répond qu'il y a autant de lieux que de problèmes soumis au designer : « école, lycée, marché, bibliothèque, friche, place, bidonville, hôpital, etc. » qui ont pour particularité de relever de « l'enceinte, la vacance et l'espace délaissé ». Il m'est apparu, au regard de cette définition, que ces lieux se tiennent sur l'envers de ce qui fait la ville et correspondent aux hétérotopies chères à Michel Foucault¹²³. Le design est donc le plus souvent exposé dans des lieux matériels ou physiques, mais la plus grande spécificité de son lieu d'exposition est donc le projet montré dans un lieu hétérotopique.

4. Comment opère une exposition de design

Si la spécificité du lieu peut être identifiée comme nous venons de le faire, la question des moyens propres à l'exposition de design en devient épineuse. Si l'expôt est critique ou didactique, il paraît inévitable de se donner les moyens d'une bonne médiation. Quand l'expôt se distingue par l'usure, la solution semblerait de l'exposer de façon à en augmenter la vétusté en le laissant manipuler par le public ! On se doute que cette voie est rarement empruntée — on lui préfère la manipulation de fac-similés — car, en contredisant l'idée même de conservation inhérente aux musées, elle impliquerait de renouveler périodiquement les collections. On expose donc les expôts usés comme des œuvres d'art. Étant donné,

¹²³ FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967 ; *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, p. 46-49.

enfin, que le projet en tant que processus est constitué d'étapes intermédiaires destinées à se succéder les unes aux autres, à changer en fonction des suggestions du commanditaire et des publics concernés (usagers, habitants, patients, etc.), à s'effacer jusqu'à l'obtention d'une solution consensuelle, comment exposer ces expositions des phases projectuelles ?

Je me suis vite aperçu qu'aucune des contributions au dossier « L'exposition de design » ne répondait réellement à cette question-là, ce qui donne à penser que la spécificité des moyens mis au service des expositions de design reste plutôt entière — peut-être parce que difficile — et que ces « accrochages-in-progress » requièrent les mêmes moyens, les mêmes façons d'opérer, que n'importe quelle exposition d'art. Quels sont-ils ?

Les moyens d'un méta-dispositif

À propos de Vitra, Brigitte Auziol précise que sous la notion de « méta-dispositif », elle entend réunir l'ensemble des moyens constitutifs de l'exposition, c'est-à-dire « la scénographie de l'exposition (le cadre, le mobilier, le parcours, les textes, l'éclairage), les objets exposés mais aussi les consignes plus ou moins impératives faites au visiteur¹²⁴ ». C'est en employant ces moyens-là que « les concepteurs de l'exposition agissent et tentent de produire les effets d'exposition ». Dans le cas de Vitra, il s'agit d'inciter le visiteur à contempler, expérimenter, acheter non pas des produits dérivés, comme dans toute exposition, mais les objets eux-mêmes. En d'autres termes, la finalité mercantile visée par ce type d'exposition diffère des expositions d'art, mais les moyens sont les mêmes.

Médiation, scénographie de design

Pas moins de quatre contributions précisent ce propos sur les moyens mobilisés. Et pas moins de ces quatre articles laissent entrevoir que les moyens sont identiques, quelle que soit l'exposition considérée. Dans « Exposições como forma de relação entre arte, curadoria e design »,

¹²⁴Brigitte AUZIOL, *Exposer le design : Formes et intentions*, Avignon Université, Thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Sylvie Poli, 2019.

—, « Le campus Vitra : pratiques et intentions d'expositions d'un éditeur de design, premières investigations », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/le-campus-vitra-pratiques-et-intentions-dexpositions-dun-editeur-de-design-premieres-investigations>

Renata Perim rappelle que, par la médiation du design, tout commissaire d'exposition cherche à réduire la distance existant entre les œuvres et le public, tandis que dans « L'exposition de l'objet de design : réflexion sur la démarche du designer-scénographe », Chiara Rubessi montre combien, parmi les moyens empruntés au design pour exposer le design, la scénographie demeure toute puissante : c'est en effet elle qui fait l'espace et pas le contraire¹²⁵. Leur propos concerne les expositions de design, mais il pourrait être étendu aux expositions d'art. Médiation et scénographie sont des moyens largement partagés par les expositions, quelles montrent des œuvres d'art ou des productions, voire des projets, de design.

Montage cinématographique

Le problème soulevé par Renata Perim et Brigitte Auziol tient au fait que cette médiation, si elle devient trop présente, peut réduire la polysémie inhérente à l'expôt, tandis que cette puissance de la scénographie peut occulter l'expôt au profit du designer-scénographe éventuellement commissaire. Empruntés au design, les moyens mobilisés risquent de l'emporter sur la finalité de l'exposition. Pour éviter l'écueil de la réduction du sens, un autre contributeur — Pierre-Damien Huyghe — plaide pour que les moyens requis par les expositions de design ne soient pas les mêmes que pour la peinture ou la sculpture. Il suggère que, pour actualiser cette différence, les expositions de design procèdent du montage cinématographique¹²⁶.

Dans « L'exposition comme montage », il suggère que le problème de l'accrochage n'est pas tant de rapporter au contexte telle ou telle pièce, mais de « susciter un commentaire », voire un « étonnement », devant la

¹²⁵ Voir PERIM Renata, « Exposições como forma de relação entre arte, curadoria e design », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/exposicoes-como-forma-de-relacao-entre-arte-curadoria-e-design> et

RUBESSI Chiara, « L'exposition de l'objet de design : réflexion sur la démarche du designer-scénographe », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/lexposition-de-lobject-de-design-reflexion-sur-la-demarche-du-designer-scenographe>

¹²⁶ HUYGHE Pierre-Damien, « L'exposition comme montage », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/lexposition-comme-montage>

mise « en tension de l'esprit du temps ». C'est pourquoi il écrit : « Je rêve encore d'une exposition consacrée au Bauhaus qui, montrant par exemple la chaise de Breuer à côté d'une autre du même temps employant peut-être les mêmes matériaux, mais pas de la même façon ni pour la même forme, ferait par ce fait même sentir par différence. »

Je ne peux que souligner la volonté de spécifier les moyens mis en œuvre pour une exposition de design. Mais il bien des expositions qui, relatives à l'art — au cinéma, notamment — procède du montage. Tel fut par exemple le cas de *L'œil extatique. Sergueï Eisenstein, cinéaste à la croisée des arts*, au Centre Pompidou-Metz, en 2019¹²⁷.

Agentivité

De son côté, Dorian Reunkrilerk part du constat que les expositions de design laissent peu de place au « vécu » du visiteur. Dans « Donner à vivre le projet en design : perspective pour l'expologie du design », il soutient que, pour y remédier, il s'agit d'inventer des formes plus dynamiques « où l'exposition se mêle au projet de design », des formes qui transforment le spectateur en acteur, c'est-à-dire des formes « agentives¹²⁸ ». Cette approche des moyens dévolus aux expositions de design, qui se fonde sur une manière projectuelle de produire des effets d'agentivité, permettrait selon lui d'éviter l'écueil de la toute-puissance de la scénographie. Dans cet article, l'agentivité désigne une caractéristique des moyens propres aux expositions de design. C'est une évidence : il faudrait poursuivre l'analyse pour creuser cette hypothétique spécificité.

5. Formats propres, finalité et positionnement

La question d'un format propre aux expositions de design est traitée en repassant par la nature sémiotique des expôts de design.

¹²⁷ <https://www.centrepompidou-metz.fr/1-il-extatique-sergue-eisenstein-cin-aste-la-crois-e-des-arts>, consulté le 23 mai 2022.

¹²⁸ REUNKRILERK Dorian, « Donner à vivre le projet en design : perspective pour l'expologie du design », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, Revue Design Arts Medias, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/donner-a-vivre-le-projet-en-design-perspective-pour-lexpologie-du-design>

Sémiophores, signes-affordants et méta-récit

Deyan Sudjic considère le design comme un langage. En partant des objets/expôts et de l'idée que le design est « devenu le langage qui façonne ces objets et adapte leur message », il soutient que le « rôle des designers les plus sophistiqués d'aujourd'hui est celui de conteurs : leurs créations doivent transmettre des messages audibles autant qu'elles doivent résoudre les problèmes d'apparence externe et de fonctionnement interne¹²⁹ ». Autrement dit, l'objet de design n'est pas un « sémiophore », un signe porteur de sens multiples : il se distingue ainsi de l'œuvre d'art dont les significations demeurent en droit infinies. Si l'objet de design fonctionne comme un signe, c'est parce que sa forme doit suggérer son usage de façon non équivoque afin de remplir une fonction précise. C'est un « signe-affordant », pourrions-nous dire, en empruntant l'idée que l'affordance désigne la capacité d'un objet à livrer par lui-même son mode d'utilisation. Ce récit constitue la spécificité de l'objet. Dès lors, l'exposition de design, qui met en relation ces différents objets et le récit propre à chacun d'eux, raconte à son tour quelque chose, qui n'est pas directement contenu dans le premier niveau des récits inhérents aux objets : elle forme un récit de récits et constitue, de ce fait, un méta-récit.

Signes opaques et méta-discours

Néanmoins, une autre version du format de l'exposition émerge. Cette seconde piste inscrit les expositions de design dans un format discursif dans la mesure où il existe aussi des productions de design qui ne parlent pas d'elles-mêmes. Celles-ci fonctionnent bien comme des signes, tant le signifié de la chose produite ne semble pas inhérent à la chose elle-même, c'est-à-dire à son signifiant. Ces productions demeurent muettes et supposent l'aide d'autres signes pour que le lien entre signifiant et signifié s'établisse. Ces productions de design ne sont ni des « sémiophores », ni des « signes-affordants », mais des « signes-opaques », pourrait-on dire. Dans ce cas de figure, l'exposition comprends les expôts et les cartels qui, relatifs à chacun d'entre eux, ou à un groupe d'entre eux, explicite une démarche : en mettant en relation entre eux ces expôts et ces explications, elle compose un méta-discours.

¹²⁹ Deyan SUDJIC, *Le Langage des objets*, op. cit., p. 31 et p. 63.

Buts

C'est en ce point, me semble-t-il, que la finalité de ces deux formats possibles se dévoile. Dans le premier cas, l'exposition de design et le commissaire entendent « donner les codes pour bien regarder et comprendre les objets¹³⁰ » : tel est le point de vue de Deyan Sudjic. Il s'agit, comme l'écrit Dorian Reunkrilek, d'« agir sur ce que la société propose au quotidien » et de « s'exposer » pour opérer un retour critique sur soi¹³¹. On sent une finalité didactique et critique fondée sur les expôts affordants. Dans le second cas, dont le cycle Mutation/Création organisé au Centre Georges Pompidou est emblématique, il s'agit de faire comprendre ce qui se joue quand on code, on imprime le monde, ou quand on fabrique du vivant et que design est partie prenante de ces mutations/créations. Il s'agit plutôt de faire saisir une démarche fondée sur des expôts opaques.

Il en ressort que ces méta-récits ou méta-discours semblent proches de la catégorie formée par des expositions qui, distinctes des expositions d'art, entendent médier la démarche et la connaissance scientifique. « Proches », sans pouvoir se confondre avec elles. Chacun d'entre nous participe du monde du design, en tant que designer, spectateur, usager, consommateur – alors qu'il ne participe pas nécessairement du monde de la science. Le format « exposition de design » se situe donc entre art et science. Il faudrait creuser cette hypothèse de positionnement.

6. Des métiers et des savoirs transverses

Si tel est le cas, le curateur des expositions de design, sises entre art et science, devrait disposer de compétences transverses.

On pourrait penser que cela a toujours été le cas. Revenant sur les métiers liés aux expositions d'art, Jérôme Glicenstein souligne que, s'il y a des « rôles principaux », ces « personnels intégrés » aux institutions ont toujours eu besoin de « personnels de renfort » : « ouvriers spécialisés, graphistes, architectes, historiens, etc¹³². » En d'autres termes, les rôles ont toujours été multiples, les métiers et les compétences aussi, au sein des expositions. Néanmoins, cette multiplicité de compétences était

¹³⁰ *Ibidem*, p. 63.

¹³¹ Dorian REUNKRILERK, « Exposer/S'exposer au design : un processus collectif d'altérité », dans Christophe BARDIN (dir.), *Figures de l'art* n° 36, Les Moments du design, Pau, PUPPA, 2019, p. 169-170.

¹³² Jérôme GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'expositions*, op. cit., p. 15 et p. 159-160.

portée de façon collective. Une évolution notable advient, pour les expositions d'art, lorsque les commissaires, parfois conservateurs, déclarent, à l'instar d'Harald Szeemann, assumer tous ces rôles et détenir tout à la fois les compétences en étant : « administrateur, amateur d'art sensible, préfacier, bibliothécaire, manager, documentaliste, animateur, conservateur, financeur, diplomate, etc¹³³ ».

Du point de vue qui intéresse mon enquête, on peut noter que, portées par une équipe ou par un seul individu, ces métiers et ces compétences tiennent des savoir-faire tandis que la seule discipline scientifique nommée est l'histoire. Dès lors, pour l'exposition de design, sise entre art et science, la question n'est pas tant qu'elle soit portée de façon collective ou incarnée par un seul individu, ce sont les compétences qui doivent faire la différence : en plus des savoir-faire, ce sont les savoirs transverses à l'art et à la science qui comptent.

Le pouvoir que le designer recherche en se faisant commissaire de ses propres expositions repose, en dernier recours, sur cette transversalité des savoirs. Le propos s'éclaire grâce à quelques exemples. Soit un exemple pris dans *La Fabrique du vivant*, qui était visible au Centre Georges Pompidou en 2019. Tout à la fois chercheuse, enseignante et designer, Carole Collet souligne que le designer et le biologiste ne font désormais qu'un¹³⁴. Marie-Sarah Adenis, designer et biologiste, crée des colorants écologiques susceptibles de remplacer ceux, forts polluants, de l'industrie chimique. De fait, *Comètes de colorants* montre, dans un bécher, un processus de fermentation qui permet à certains micro-organismes de déconstruire des matières végétales, comme le sucre ou le bois, et de les reconstruire en colorant¹³⁵. En somme, la transversalité des savoirs requise par les expositions de design, en plus de celle des savoir-faire, signifie que ces savoirs se situent aussi hors des disciplines attendues de l'histoire, de l'histoire de l'art et des sciences de l'art : soit le scientifique se fait designer, soit le designer tend à devenir scientifique.

¹³³ *Ibidem.*, p. 74.

¹³⁴ Marie-Ange BRAEYER et Olivier ZEITOUN, *La Fabrique du vivant. Mutations/ Créations*, Orléans, éditions HYX, 2019, p. 148.

¹³⁵ Marie-Ange BRAEYER et Olivier ZEITOUN, *La Fabrique du vivant. Mutations/ Créations*, op. cit., p. 202.

7. Une expologie spécifique au design

Si je considère ces lectures et les articles écrits à l'occasion de *L'exposition de design*, il me semble que presque tous les points ont été abordés afin de déterminer la spécificité d'une exposition de design. À deux exceptions près — peut-être parce que, parmi les textes reçus, peu émanent d'historiens —, car la question du manque d'archive et celle des typologies n'est pas réellement abordée. Aucun n'auteur ne traite des fonds à constituer ou ne se risque au-delà du positionnement entre art et science : que ce soit pour examiner la typologie proposée par Brigitte Auziol, pour revenir sur celle avancée, sous l'angle des expôts et des discours, par Jérôme Glicenstein, ou pour en proposer une autre. Il faudrait donc poursuivre. Cependant, l'hypothèse d'une expologie comparatiste des expositions de design a été, quant à elle, esquissée et commencé d'être instruite.

Retour sur expérience, rôle indistinct des SIC

De fait, les retours sur expérience de commissaire décrivent, à la façon dont l'anthropologie pourrait le faire, le processus à l'œuvre dans une exposition. Ils documentent les stades de la commande, le choix des œuvres, le contrat de confiance établi avec les œuvres ou les projets à exposer, la scénographie, etc. C'est ce à quoi se livre David-Olivier Lartigaud quand il étudie, à l'aide de deux expériences de commissariat, la Biennale Internationale Design de Saint-Étienne.

Comme si elle pressentait l'objection consistant à souligner que le retour d'expérience, fût-il fondé sur l'anthropologie, est toujours partiel s'il ne fait pas l'objet d'une théorisation plus vaste, tandis que, depuis l'apport méthodologique de Jean Davallon, les sciences de l'information et de la communication servent à étudier, indistinctement, les expositions d'art et de design, Brigitte Auziol repart de l'idée qu'une exposition relève d'un « méta-dispositif » spécifique qui, en tant que tel, peut être étudié en adoptant « une approche holistique ».

Holisme et comparatisme

En premier lieu, une approche des expositions pourrait être dite « holistique », sise par-delà une entrée monodisciplinaire, si elle est comparatiste. C'est en rappelant ce qui s'est passé pour la photographie lors du salon de 1859 – on se souvient de la critique de Baudelaire – que Pierre-Damien Huyghe analyse ce qui se joue, de nos jours, pour le design que l'on s'acharne à montrer comme la peinture ou la sculpture.

Comparer, c'est en effet se donner les moyens d'échapper à l'indistinction art/design en faisant surgir les traits saillants du champ qui nous intéresse. Ce comparatisme serait tout aussi éclairant à propos des mutations conjointes du monde de l'art et du monde du design ; mutations qui, de façon similaire à ce qui s'est passé pour les artistes, ont peut-être conduit les designers à devenir commissaires pour éviter la maltraitance des expôts que dénonce Yves Michaud, une médiation envahissante, une restauration acharnée et impertinente des œuvres. Mutations qui, de façon paradoxale, ont pu conduire à l'artialisation des designers stars. Enfin, ce comparatisme serait également utile pour rappeler que si musées et autres galeries (d'art ou de design) peuvent fonctionner comme autant de dispositifs, servir une articulation coercitive de savoirs et de pouvoirs, ils ont aussi été pensés comme des « appareils démocratiques », susceptibles d'offrir à la vue des collections et de former le jugement critique des individus.

Histoire et déconstruction

Un autre point de vue se fait entendre pour expliciter sur quelles disciplines scientifiques et méthodes cette expologie spécifique au design se fonderait. J'ai essayé de montrer, dans ma propre contribution, qu'il serait judicieux, au nom du comparatisme qui anime le propos, de repartir des disciplines scientifiques qui ont déjà été mobilisées pour étudier les expositions et qui, de ce fait, pourraient fonder cette expologie. Il me semble pertinent, en effet, en transposant au design les analyse développées par Bernadette Dufrêne dans l'« Introduction » qu'elle consacre à son *Histoire(s) d'exposition (s)*, de mobiliser l'histoire en la déplaçant de l'art (c'est-à-dire des œuvres) à l'exposition comprise comme « patrimoine immatériel de l'art », « petit média », pour « proposer une ou des histoires d'expositions¹³⁶ ». Il faudrait alors, comme Bernadette Dufrêne l'indique, s'attacher à une période d'exposition, en partant d'un type d'exposition — les expositions universelles, par exemple — et, au-delà des expositions fondatrices, il faudrait se focaliser sur celles qui sont à l'origine d'une série, l'idée étant de trouver l'équivalent de ce que fut les *Magiciens de la terre*, par exemple, pour l'art contemporain. C'est en effet ainsi que l'on pourrait étudier les expositions sur la durée, comme faisant partie d'une programmation intentionnelle ou pas, et non pas simplement en tant qu'événement¹³⁷.

¹³⁶ Bernadette DUFRÊNE, « Introduction » dans DUFRÊNE Bernadette et GLICENSTEIN Jérôme (dir.), *Histoire(s) d'exposition (s)*, Paris, Hermann, 2016, p. 5, 7, et 8. Le terme de « petit média » est emprunté à Jean DAVALLON.

Afin que notre expologie comparatiste du design ne demeure pas tournée vers le passé, mais adopte une dimension plus critique et, partant, prédictive, il m'est apparu nécessaire de coupler cette histoire avec une déconstruction des expositions, entendue au sens d'une analyse des effets produits indépendamment de leur auteur¹³⁸. On pourrait alors reprendre le grand classique des analyses de l'énonciation et se demander, comme le suggère Jérôme Glicenstein : qui parle, à qui s'adresse-t-on, de quoi parle-t-on, pour quoi parle-t-on, comment parle-t-on¹³⁹.

En appui à cette déconstruction, on pourrait en appeler à une autre discipline que l'histoire, elle aussi mobilisée pour les expositions d'art, à savoir la sociologie. Il m'est apparu juste de poursuivre avec Jérôme Glicenstein, quand il se réfère à la sociologie interactionniste et à l'école de Chicago. Celle-ci met en effet l'accent sur l'idée que le sens que les objets ou les situations recouvrent émerge à partir des interactions que nous avons avec eux. Ainsi appréhendée, l'exposition est un événement social où se tissent ce type d'interactions collectives et individuelles, plusieurs « cadrages » qui se superposent pour constituer des expériences¹⁴⁰ : voilà pour le « qui parle » et à « qui s'adresse-t-on ». L'objectif de l'enquête sociologique est alors d'essayer de se représenter « le cadre de ses cadres, son système de croyances¹⁴¹ » : voilà pour le « de quoi parle-t-on ». Autrement dit, en optant pour un courant sociologique peut-être moins connu que celui développé par Pierre Bourdieu, qui s'efforce de définir les conditions sociales qui rendent possible l'expérience esthétique, il s'agit non pas simplement de rendre compte de façon critique ou distancée d'un fonctionnement du monde de l'art, mais de l'avènement d'un fonctionnement à un moment « t » du temps, celui de l'exposition considérée.

Dans le même ordre d'idée, on pourrait mobiliser l'esthétique de la réception de l'école de Constance, pour rappeler que si les expositions participent de la formation de la perception et du jugement de goût, les œuvres en sont jamais reçues de manière univoque, selon l'horizon, ou les « horizons d'attente » – les acquis, quels qu'ils soient – des différents publics. L'esthétique repensée par Hans Jausss nuance ainsi une sociologie

¹³⁷ Bernadette DUFRÊNE, « Introduction », dans DUFRÊNE Bernadette et GLICENSTEIN Jérôme (dir.), *Histoire(s) d'exposition (s)*, op. cit. p. 13.

¹³⁸ Jérôme GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'expositions*, op. cit. p. 241 et p. 245-247.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 89.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 168.

¹⁴¹ *Id.*, p. 170.

jugée trop idéaliste ou trop déterministe¹⁴², et elle permettrait de prendre en charge la déconstruction mobilisée par la question « pour quoi parle-t-on ».

Pour traiter le volet du « comment parle-t-on » de cette déconstruction fondatrice d'une expologie comparatiste du design, nous pourrions me semble-t-il associer à la sémiologie et la sémiotique, aptes à décoder la façon dont les expôts fonctionnent comme « signes-affordants » et « signes-opaques » au sein d'un méta-récit ou d'un méta-discours, la transposition que Jérôme Glicenstein opère de la théorie littéraire à l'exposition. Pour y parvenir, il part de Gérard Genette et des distinctions proposées dans *Palimpsestes*¹⁴³. L'« intertexte » correspondrait à la restitution d'une exposition au sein d'une exposition, le « paratexte » concerne les cartels, notices, catalogues, et tous les documents écrits qui accompagnent la visite, le « métatexte » renvoie à la citation au sein d'une exposition d'autres expositions sur le même thème, des critiques, des commentaires, l'« hypertexte » indique les expositions auxquelles telle ou telle œuvre a participé... Puis Jérôme Glicenstein complète cette première taxinomie avec l'analyse du paratexte que Genette déploie dans *Seuils*¹⁴⁴. Les textes qui visent à présenter les œuvres, à les inscrire dans un contexte spécifique, qu'ils soient à proximité (péritextes) ou plus extérieurs (épitextes) rendent l'œuvre adaptable¹⁴⁵ ».

Avec l'inflexion donnée à chacun de ces champs disciplinaires, il s'agit en somme d'être rompu à l'histoire et à la déconstruction des expositions de design ce qui requiert des compétences en sociologie, sémiologie et sémiotique, esthétique et théorie littéraire. Pour clore ce point, nous pourrions ajouter l'anthropologie à cette formation. Une méthode qui prescrit de décrire un terrain, avant de l'analyser et de le commenter, pousserait le designer-commissaire de repasser du côté du public. Mais il faudrait aussi préciser que d'autres disciplines, hors de mon propre champ de compétences (les SHS) devraient sans doute être requises...

Au terme de ce parcours, ces premiers résultats, pour encourageants qu'ils soient, présentent aussi des manques sur lesquels je vais à présent revenir.

¹⁴² *Id.*, p. 192.

¹⁴³ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

¹⁴⁴ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

¹⁴⁵ Jérôme GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit.*, p. 108-111.

CRITIQUE CRITIQUE

Mon objectif premier était d'être utile au champ du design, de sortir de l'indistinction et d'instruire l'hypothèse d'une différence avec les arts, les arts appliqués et l'artisanat. En saisissant expôts, lieux, moyens, formats, positionnement, métiers et savoirs transverses requis pour une exposition de design, l'objectif est atteint. Toutefois, la question scientifique reste à trancher : de nombreuses disciplines semblent fonder une expologie comparatiste et, grâce et à cause d'une transposition éclairante à l'exposition de design conçue sous l'angle du langage, ce champ reste à structurer. Dès lors, c'est le second objectif de ma quête qui semble ici non atteint. Cette expologie ne peut aider à structurer le champ du design de façon tout à fait satisfaisante car, présentant une forme d'émiettement scientifique, que le vœu holiste ne peut encore résorber, un travail d'ordre épistémologique demeure à effectuer pour ce qui la concerne. Du point de vue de la structuration, l'expologie reste en deçà de ce à quoi nous sommes arrivés via la traductologie, cette dernière s'étant révélée paradigmatique en tant que métaphore éclairante ou science exemplaire.

Faut-il pour autant penser, comme j'ai pu le croire à l'origine du programme *Traduire, Exposer, Critiquer*, que c'est donc la traductologie qui peut être structurante pour le champ du design ? Il ne faudrait pas oublier que la traduction a aussi révélé ses limites, s'est aussi illustrée comme dispositif, et, surtout, que tous les résultats mobilisés semblaient animés d'un élan critique. D'où l'idée que ce serait peut-être ma troisième entrée, la critique, qui ferait le lien entre ces trois entrées et serait réellement structurante. Au terme de cette investigation d'« Exposer », retrouve-t-on l'élan critique observé dans la réflexion sur « Traduire » ?

Avant que de répondre, il faut évidemment souligner que l'appel à contribution étant critique, il appelle et oriente les articles et les réponses apportées. « Contre les évidences premières » suggère d'être critique à l'égard de soi-disant vérités établies ; l'expologie est en elle-même une discipline critique dès qu'elle met en perspective l'histoire des expositions, quand elle rappelle par exemple que les expositions n'ont pas attendu les galeries et les musées pour exister ; le point de vue mercantile est d'emblée interrogé, etc. Toutes les focales adoptées par l'AAC sont d'emblée critiques : dès lors, la posture critique qu'investissent les articles décrit peut-être moins le champ du design qu'elle ne revoie au ton qui leur semble adéquat d'adopter.

Il me semble toutefois, que ces contributions manifestent une sorte de critique critique qu'il convient de prendre au sérieux¹⁴⁶. Par exemple, quand il a été montré que l'exposition de design, comprise comme média, manifeste une propension à l'idéologie, voire à la propagande, un autre article montre qu'il s'agit plutôt d'un média complexe ayant aussi développé une forme de résistance pour lutter contre cette dérive. À travers la mise au point d'expôts critiques, notamment. En une sorte de mise en abyme, l'ensemble — et pour finir cette expologie comparatiste du design — compose par conséquent une sorte de critique critique. Soit l'on pense que la mise en abyme est infinie, de sorte que ce champ échoue à se stabiliser en un savoir positif, et ne peut en aucun cas être structurant pour le design. Soit l'on pense que cette mise en abyme appelle une théorie critique du design, auquel cas cette critique se stabilise et cette théorie du design structure ce champ.

Si tel est le cas, l'élan critique à l'œuvre dans « Traduire » apparaît ici sous les traits d'une critique critique, et ce serait bien l'entrée par la critique qui se trouverait être structurante pour le champ du design. Il faut donc à présent entrer dans « Critiquer » et voir ce dont il retourne.



Figure 6. *En chemin* © Catherine Chomarat-Ruiz

¹⁴⁶ Le sérieux venant aussi d'une référence tirée des œuvres de Karl Marx. Voir Karl MARX, « XIe Thèse sur Feuerbach », dans MARX Karl et ENGELS Friedrich, *L'Idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 4.

PARTIE 3. CRITIQUER

CHAPITRE 1. ÉTAT DES LIEUX ET PREMIÈRES QUESTIONS

1. Importance et absence de critique de design

La critique est nécessaire à toute activité de création (l'art) parce qu'elle s'efforce de discriminer entre les œuvres, et d'établir la valeur de ces dernières par-delà ce qui, lié à un plaisir esthétique personnel, peut néanmoins (en droit) être expérimenté par tous. De son côté, le design frôle parfois l'art et la production de pièces plus dédiées au plaisir esthétique qu'à remplir une fonction ; il peut également être instrumentalisé par l'industrie et le système capitaliste de production jusqu'à perdre son sens, sa vocation première à servir « l'habitabilité du monde humain dans le respect des non-humains¹⁴⁷ ». Il en résulte que, dans le champ du design, la critique a pour mission d'établir la valeur spécifique de productions proches de l'art, de différencier une production utile d'un gadget, de distinguer une véritable innovation d'un simple enjolivement dont la finalité n'est que mercantile. Au-delà de la valeur esthétique dont la critique débat tant pour l'art que pour le design, cet horizon éthique, économique et politique la rend par conséquent encore plus importante — indispensable et socialement nécessaire — que dans le domaine des œuvres d'art.

Afin d'être utile à la connaissance du design, entrer par la critique m'a d'emblée paru pertinent. De façon plus précise, je me suis demandé pourquoi, eu égard à cette importance, la critique de design demeure, comparativement à la critique d'art, si peu présente et reconnue en tant que telle.

Pour répondre, j'ai mis mes pas dans ceux de Françoise Jollant-Kneebone qui, en France, a réalisé une des rares anthologies consacrées à la critique de design¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Cette définition a été mise au point lors d'une interview consacrée au cycle de conférences *Design, Arts, Médias*, organisées à Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle est disponible sur <https://twitter.com/UFR04Design/status/1230768375095185408?s=20>. Consulté le 4 octobre 2021.

¹⁴⁸ Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « La critique en design, mythe ou réalité ? », dans JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

Anonymat ou starisation de l'auteur

Cette quasi-absence de la critique tiendrait, selon Françoise Jollant-Kneebone, à l'auteur qui, dans le champ du design, demeure moins identifiable que dans les domaines de l'art ou de la littérature. La production relève souvent d'un collectif, d'une équipe animée par une « stratégie industrielle, commerciale et de marketing complexe¹⁴⁹ ». Quand ce n'est pas le cas, soit on a affaire à des designers dont le but est de « "faire pour faire" et qui n'ont ni la culture », ni le « recul nécessaire » pour opérer un retour critique sur leur production¹⁵⁰ ; soit on se heurte à la « starisation » des designers¹⁵¹. Individualistes, peu pourvus de conscience sociale, ils parlent alors plus d'eux plus que de design. Et c'est ainsi que « la promotion prend le pas sur la réflexion quand il s'agit d'analyser » telle ou telle production de design¹⁵².

Querelle de mots, faible reconnaissance et méconnaissance

Le peu de développement de la critique s'expliquerait aussi, d'après Françoise Jollant-Kneebone, par la querelle de mots dont le design a fait les frais. En France, on parlait d'« esthétique industrielle », de « stylisme », de « style » pour contrer l'influence des USA¹⁵³. Faute d'avoir adopté le terme de « design », la critique de design ne pouvait exister.

Ce problème terminologique aurait entraîné une méconnaissance et un déficit de reconnaissance pour ce champ, le design étant réduit à la mode, aux objets et au mobilier¹⁵⁴. Selon Françoise Jollant-Kneebone, le grand public ne sait toujours pas ce qu'est un designer qu'il assimile, par exemple, à un décorateur¹⁵⁵. C'est ainsi que, jusqu'à la fin des années 60, la presse demeure peu sensible au design. Dans une enquête pour *Les Lettres françaises*, en date de 1969, Catherine Millet, fondatrice d'Art

¹⁴⁹ JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, op. cit., p. 8.

¹⁵⁰ Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « Entretien avec Pierre STAUDENMEYER », dans JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, op. cit., p. 89.

¹⁵¹ JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, op. cit., p. 7-8.

¹⁵² Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « Entretien avec Pierre STAUDENMEYER », op. cit., p. 89, et « Entretien avec Chloé BRAUNSTEIN », p. 53.

¹⁵³ Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « La presse et le design », dans JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, op. cit., p. 13.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 11-12.

¹⁵⁵ Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « Entretien avec Pierre STAUDENMEYER », op. cit., p. 87.

Press, s'interroge sur une pratique encore méconnue¹⁵⁶. La reconnaissance tarde à arriver : les Galeries liées au design demeurent très peu nombreuses ou ne durent pas¹⁵⁷. Il faut attendre 1969 pour que le Centre de Création Industrielle, alors compris comme un simple centre d'information, expose cinq designers encore inconnus du public français : Joe Colombo, Charles Eames, Fritz Eichler, Verner Panton et Roger Tallon. C'est en effet alors que la presse va investir le design¹⁵⁸.

Presse féminine, gauchiste, parisienne

La quasi-absence de la critique ne design tiendrait aussi aux préjugés qui, inhérents à la presse des années 70, freine l'expansion de ce champ. Dans *La critique en design*, Françoise Jollant-Kneebone et le critique Gilles de Bure soulignent en effet combien la presse qui s'ouvre au design, notamment à la critique de la production industrielle, demeure féminine (car dédaignée des journalistes hommes), réputée de gauche (ce qui n'attire pas les industriels dans le champ du design), et souffre de parisianisme (ce qui n'aide pas à la diffusion des productions¹⁵⁹). Enfin, ces années-là sont aussi celles du choc pétrolier. La critique de presse ne peut pas grand-chose pour défendre un design compris comme superflu, simple valeur ajoutée à des produits dont on dispose déjà.

Médias et métiers

Au-delà de ces préjugés qu'alimente un contexte économique peu favorable, l'absence de critique tiendrait à des raisons inhérentes au fonctionnement internes des médias, plus précisément à la spécificité des métiers de journaliste et de critique.

La presse n'a pas la place pour faire de la critique de mauvais projets. Comme l'indique la journaliste Alice Morgaine, dans l'ouvrage de Françoise Jollant-Kneebone, il s'agit avant tout d'informer et l'information ne doit pas se confondre, sous la plume d'un journaliste, avec un commentaire critique¹⁶⁰. Elle ajoute : « Un journaliste, c'est quelqu'un qui enquête et qui transmet une information, en essayant de le faire avec le

¹⁵⁶ Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « La presse et le design », *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁷ Claire FAYOLLE explique que, dans les années 2000, Neotu et Gastou ont cessé leur activité, tandis que Kreo ne fait pas de travail d'édition. cf. Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « Entretien avec Claire FAYOLLE », dans JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁵⁸ Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « La presse et le design », *op. cit.*, p. 14-15.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 14 et 47 sur la féminisation, p. 14 pour les titres des journaux de gauche. Voir aussi le texte concernant Gilles de BURE, p. 55 et 57 dans le même ouvrage.

plus d'exactitude possible et d'anticiper, de débusquer un sujet avant tout le monde. Un critique, c'est un écrivain qui n'a pas forcément des dons d'enquêteur, mais qui a un don d'analyse et un don d'écriture. On est donc ou critique, ou journaliste¹⁶¹ ».

Cette mise au point trouve un certain écho chez les théoriciens et critiques qui étudient l'effet produit par les médias sur le peu d'intérêt dont bénéficient de nos jours la critique et les métiers concernés par cette activité. D'après Éric Loret, l'absence de critique est contemporaine d'une « désaffection pour la critique classique¹⁶² », c'est-à-dire d'une désaffection générale pour la critique d'art telle qu'elle a pu être pratiquée et éditée dans les quotidiens nationaux ou dans les revues spécialisées. En effet, ce désamour découle de « l'explosion d'une critique "domestique" sur les blogs, forums, réseaux sociaux » où chacun distribue « blâmes et félicitations sous le seul horizon du goût personnel¹⁶³ ». Si la critique de design dans la presse écrite se développe mal, voire pas, n'est-ce pas parce qu'elle est désormais concurrencée par les blogs, les réseaux sociaux et les plateformes nés avec le développement de l'Internet ? Parce que le journaliste spécialisé est désormais concurrencé par l'influenceur ?

Rôle de l'université et des formations

Force est de constater que, sur un plan institutionnel, il n'y a pas, comme c'est le cas pour la critique d'art, « de relais universitaires et académiques¹⁶⁴ ». Comme le souligne Chloé Braunstein dans l'ouvrage de Françoise Jollant-Kneebone, il n'existe aucun « cursus en designologie¹⁶⁵ », peut-être parce qu'un critique ne doit pas être trop universitaire sous peine de ne s'adresser qu'à un lectorat déjà informé et de rater ainsi sa cible¹⁶⁶. Et si les années 80 voient naître l'ENSCI¹⁶⁷ et la filière design de l'Université de Compiègne, la première met l'accent sur

¹⁶⁰ « Entretien avec Alice MORGAINE », dans JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, op. cit., p. 85.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 86.

¹⁶² ÉRIC LORET, *Petit manuel critique*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. Essais, 2015, p. 9.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « La critique en design, mythe ou réalité ? », op. cit., p. 10.

¹⁶⁵ « Entretien avec Chloé BRAUNSTEIN », dans JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, op. cit., p. 53.

¹⁶⁶ « Entretien avec Gilles de BURE », dans JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, op. cit., p. 57.

¹⁶⁷ ENSCI signifie École Nationale Supérieure de Création Industrielle.

la création industrielle, tandis que la seconde demeure tournée vers l'ingénierie. Une critique de design inspirée de la critique d'art ne peut avoir de place dans ce type de formation.

2. Défauts de la critique existante

Et pourtant la critique de presse existe... C'est pourquoi, dans son ouvrage, Françoise Jollant-Kneebone s'exprime sur ce point, donne la parole à des journalistes et à des critiques qui analysent les manques subsistant quand la critique advient. Ce second niveau d'analyse me paraissait éclairer les raisons pour lesquelles la critique de design demeure, comparativement à la critique d'art, si peu reconnue alors même qu'elle existe.

Peu analytique

Françoise Jollant-Kneebone estime que la médiatisation du design via la critique a progressé dans un contexte plus « journalistique que critique, plus narratif qu'analytique¹⁶⁸ ». En d'autres termes, les textes publiés ne lui paraissent pas suffisamment nourris par une authentique culture du design, ils n'analysent rien ou restent à la surface des choses, se plaisent à raconter tel ou tel événement (la Foire de Milan, par exemple). Selon Pierre Staudenmeyer, critique à qui elle donne la parole dans son ouvrage, la critique demeure au mieux « factuelle », au pire « commerciale¹⁶⁹ ».

Peu théorique

Ce dernier poursuit sa critique de la critique en soutenant que la critique est trop peu théorique, ou insuffisamment encline à la théorisation, car les universitaires qui s'y intéressent ne s'y sont pas risqués pour autant. Il écrit à ce propos et à titre d'exemple : « le design était un sujet qui passionnait Lyotard, mais il disait : "Jamais je n'écirai là-dessus, parce que ce milieu est tellement nul que je vais me décrédibiliser immédiatement". Toutefois, s'il doit y avoir théorisation, elle viendra de là plutôt que du milieu du design¹⁷⁰ ». Dans la même veine, Alice Morgaine avance que, si les universitaires se risquent dans le champ de la critique, ils aboutissent à autre chose qu'une théorisation. L'intérêt des

¹⁶⁸ Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « La presse et le design », dans JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, op. cit. p. 48.

¹⁶⁹ Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « Entretien avec Pierre STAUDENMEYER », op. cit., p. 87.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 90.

« philosophes, des sociologues, des sémiologues » existe bien en matière de design, mais quand « Roland Barthes décortique le *Jardin des modes* », ce n'est pas pour faire une théorie de la critique de design, c'est pour écrire un *Système de la mode*¹⁷¹. Et ce ne serait qu'un exemple...

Inculte ou prisonnière du temps

Les analyses avancées et reprise par Françoise Jollant-Kneebone, peuvent être encore plus radicales. Gilles de Bure n'hésite pas à écrire : « Un(e) journaliste qui écrit sur le design doit avoir un regard sur le cinéma, la littérature, sur l'architecture, sur la musique. Il (elle) doit être capable de tout remettre dans un contexte, pour faire véritablement acte de critique en design. C'est pour cela qu'il n'y en a pas beaucoup qui en sont capables¹⁷² ». De façon plus nuancée, Claire Fayolle note que les critiques de presse n'ont pas le temps dans leur activité, c'est-à-dire dans l'intervalle entre la commande de l'article et la remise en leur texte, de réfléchir, de construire une « vision¹⁷³ ».

Critique inhérente au champ du design

En suivant le propos développé par Françoise Jollant-Kneebone, il me semblait que deux autres raisons concernant l'absence relative de critique spécifique apparaissaient, alors même qu'elles ne sont pas évoquées.

Parmi les textes qu'elle propose, Françoise Jollant-Kneebone livre un extrait des *Nouvelles de la Métropole froide, design et seconde modernité* où Andrea Branzi revient sur les années 70 et l'Architecture radicale qui a « provoqué la crise des certitudes sociales du mouvement moderne, des méthodes et des langages de son projet », amorcé l'émancipation du consommateur hors « des modèles imposés¹⁷⁴ ». Il conclut dans l'extrait rapporté : « C'est là une utopie plus critique que constructive, qui voit l'homme aller vers l'état sauvage, la libre création de comportements, de langages et d'objet (No-Stop-City, Global Tools)¹⁷⁵ ».

¹⁷¹ Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « Entretien avec Alice MORGAINE », *op. cit.*, p. 86.

¹⁷² Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « Entretien avec Gilles de BURE », *op. cit.*, p. 57.

¹⁷³ Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « Entretien avec Claire FAYOLLE », *op. cit.*, p. 78 et p. 79.

¹⁷⁴ BRANZI Andrea, « Nouvelles de la Métropole froide », dans JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

En relation avec la critique de la société industrielle et du design fonctionnaliste dont cet extrait est révélateur, deux idées me semblaient devoir être formulées. Si la critique de design ne s'est pas tellement développée, n'est-ce pas parce que cette dimension critique est inhérente à l'histoire même du design qui s'autocritique ? Et, deuxième idée, cette absence ne tient-elle pas à l'existence d'un champ spécifique du design qui trouve une partie de ses origines dans la critique radicale italienne et se nomme « design critique » ?

Bilan et hypothèses

Quasi-inexistence, manque de reconnaissance : ces raisons sont-elles les bonnes ? Suffisent-elles à expliquer ce pourquoi la critique de design est si peu présent et reconnue alors qu'elle paraît indispensable ? Même si elles demandent à être complétées ou nuancées, dans la mesure où l'on peut créditer les acteurs de ce champ, ce sont plutôt les deux hypothèses qui en émergent qui m'ont intéressée. L'une concerne les critères discriminants entre les articles de (bonne) critique, l'autre le périmètre de la critique de design. Je vais à présent en faire état.

3. Critères d'une bonne critique

Sur l'envers des manques de la critique de design dans la presse, il m'a semblé qu'on pourrait produire les critères permettant de distinguer un bon article de critique de design d'un article trop journalistique, hagiographique ou promotionnel, voire purement factuel ou trop universitaire. Ils me paraissaient être au nombre de quatre.

Je retenais tout d'abord l'idée que le critique doit viser un public plus large et moins bien informé qu'un public d'étudiants ou de collègues universitaires. J'admettais aussi l'aspiration théorique, voire philosophique du propos critique, et plus largement la nécessité d'une culture générale, plus large que celle inhérente aux seuls domaines de l'art et/ou du design. Il paraissait important de retenir, enfin, le caractère analytique d'un propos critique, pas forcément tourné vers l'industrie (le fonctionnalisme) ou l'ingénierie, mais vers l'art, ou vers la littérature car ce propos analytique ne doit pas non plus faire fi du narratif : « ce que j'attends d'un designer », écrit Gilles de Bure, « c'est qu'il me raconte une histoire, mais une histoire dans laquelle je puisse projeter la mienne¹⁷⁶ »,

¹⁷⁶ « Entretien avec Gilles de BURE », dans JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, op. cit., p. 59.

tandis que, selon la journaliste Anne-Marie Fèvre, la critique s'apparente à un genre littéraire qui ménage une importante marge de liberté et permet ainsi de réaliser des « portraits » de designers ou d'objets¹⁷⁷.

4. Périmètre

Pour ce qui concerne le périmètre de la critique de design, on aurait pu s'attendre à ce que l'ouvrage de Françoise Jollant-Kneebone ait effectué le travail d'anthologie pour la critique de design développée par la presse puisque l'introduction et les premiers textes — des entretiens accordés par des journalistes — concernent ce domaine. Or, les articles présentés dans l'anthologie sont majoritairement repris de revues spécialisées. Ce choix-là indique en creux que le périmètre de la critique de design devrait prolonger le travail de Françoise Jollant-Kneebone en s'intéressant à la critique de presse, de journaux quotidiens, par exemple, d'une part, et en s'attachant à des revues spécialisées qui n'existaient pas encore au moment où ce livre a été publié, d'autre part.

Mais, pour définir le périmètre de la critique de design, il faut aussi aller la chercher hors de la presse, c'est-à-dire au sein des galeries qui ont effectué un travail d'édition (de textes et de produits), auprès des musées ayant exposé des pièces de design et élaboré des catalogues critiques, au cœur des écoles et de leurs publications spécifiques (livres, revues), voire de l'université et de ses capacités théoriques. Enfin, et toujours afin de dessiner le périmètre de la critique de design, il faudrait aussi se souvenir de la dimension critique du design et cerner la critique au sein du design dit critique, spéculatif, ou fiction.

Comme tout ne peut pas être fait d'un coup, et qu'il s'agit d'être utile, j'ai toutefois décidé de m'attacher à ce qui avait été le moins traité par Françoise Jollant-Kneebone, à savoir la critique de presse.

5. Réflexions

Quoi qu'il en soit — car il faudra interroger ces analyses — il m'a en effet paru évident que ces critères et ce périmètre disent quelque chose de la nature du travail à effectuer pour être utile à la connaissance du design en entrant dans ce champ par la « Critique ». Si la critique est si absente et méconnue, voire fautive, il me semblait essentiel de produire une

¹⁷⁷ Françoise JOLLANT-KNEEBONE, « Entretien avec Anne-Marie FÈVRE », dans JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, op. cit., p. 81.

anthologie dont l'objectif est tout d'abord de donner accès aux fondamentaux c'est-à-dire, en l'occurrence, aux textes sources de la critique de design inhérente au design. Ensuite, il s'agit d'en dégager les référents disciplinaires pour voir si cette théorie de la critique pourrait être structurante pour le champ du design. C'est que j'ai fait en élaborant une anthologie de la critique du design de presse. Elle a réuni des textes issus du *Monde*, de *Libération* et de *Design as an attitude*.

CHAPITRE 2. PREMIERS RÉSULTATS

1. Difficultés méthodologiques

Rechercher des articles relevant de la critique de presse semble être une entreprise impossible à mener de façon exploratoire, c'est-à-dire sans présumer, et donc risquer de préjuger, de ce que l'on trouvera. Pour surmonter cet obstacle-là, et ne pas s'enfermer dans la presse hexagonale ou, à l'inverse, se perdre dans les publications internationales, j'ai imaginé une méthode de travail.

Un problème d'archivage

Sans réellement traiter de la critique de design parue dans la presse, Françoise Jollant-Kneebone mentionne toutefois en bibliographie quelques articles de quotidiens tels *Le Matin* (1977-1987) et *Combat* (1944-1974)¹⁷⁸, dont la parution s'arrête au moment où le design émerge, sous cette appellation, en France. Pour ce qui concerne les hebdomadaires, elle retient l'*Observateur* (devenu *L'Obs*) et *L'Express* dont les archives mériteraient, sans nul doute, d'être investies pour établir une anthologie plus complète que celle que j'ai établie. Mais l'on se trouve alors confronté à un problème inhérent à l'archivage et aux moteurs de recherche (tendances, design, etc.) si, pour ne pas se décourager, on prend l'option d'explorer les archives en ligne des documents de presse. J'ai fait le point sur ces difficultés dans mon anthologie¹⁷⁹ : sans y revenir dans le détail ici, disons que, pour *L'Obs*, soit l'on tombe sur des articles récents sans nom d'auteur¹⁸⁰, soit l'on passe directement par les archives mais les filtres proposent de renseigner la date de publication, la rubrique (Culture) ou le nom du journaliste, ce qui suppose que l'on connaisse déjà ce que l'on cherche pour le (re)trouver¹⁸¹. Pour *L'Obs*, il est donc difficile d'explorer des archives plutôt conçues pour retrouver, en fonction d'une année ou d'une période, un article et un contributeur que l'on connaît déjà. Pour simplement parcourir les archives, il faudrait en effet cliquer sur tous les titres pour les ouvrir, repérer les critiques de

¹⁷⁸ JOLLANT-KNEEBON, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, op. cit., p. 297-301.

¹⁷⁹ Voir <https://dit.dampress.org/readers/critique-du-design/methode-et-premiers-resultats>, consulté le 4 mai 2021.

¹⁸⁰ Consulter <https://www.nouvelobs.com/design/>, consulté le 4 mai 2021.

¹⁸¹ Voir <https://www.nouvelobs.com/recherche?referer=nouvelobs&q=design>, consulté le 4 mai 2021.

design et les distinguer des contributeurs occasionnels ou plus généralistes. Si l'on effectue une recherche à partir de la page d'accueil de l'Express, on se heurte un problème similaire¹⁸².

Antériorité, rubrique ciblée et accessibilité

La méthode a dès lors consisté à faire des choix en partant des archives en ligne, quitte à compléter cette première sélection dans une seconde, puis troisième, voire xième version d'une anthologie qui, numérique, demeure perfectible. Le choix s'est ainsi porté sur *Le Monde* et sur *Libération*, même s'il s'agit de presse généraliste, et ce pour trois raisons. Premièrement, *Le Monde* a publié des articles sur le design (ou l'équivalent, le stylisme) depuis 1945, tandis que *Libération* a élaboré, au sein de la partie culture du journal, une rubrique design clairement identifiable. Deuxièmement, les archives numérisées de ces deux quotidiens sont ouvertes aux abonnés (dont je suis) pour le premier, intégralement accessibles à tous pour le second. Enfin, le choix de ces deux organes de presse se justifie en raison de l'accessibilité à l'information archivée, bien plus aisée que pour d'autres quotidiens¹⁸³.

Presse française et contributeurs

En procédant à une recherche par mots clés — Esthétique industrielle, Stylisme, Design — j'ai alors repéré les noms des contributeurs réguliers ou plus occasionnels de 1944 à nos jours pour *Le Monde*¹⁸⁴. Pour les contributeurs réguliers, il s'agit de Georges Patrice, Jacques Michel, Marylène Delphis et de Michèle Champenois puis, plus récemment encore, de Véronique Cauhapé, Véronique Lorelle, Anne-Lise Carlo ou Marie Godfrain. Pour *Libération*, l'exploration des archives par mots clés est facilitée du fait qu'apparaît, d'une part, le nombre d'articles par

¹⁸² Aller à https://www.lexpress.fr/recherche?search_submit=&q=design, consulté le 4 mai 2021.

¹⁸³ Soit *Le Figaro*, autre exemple de quotidien issu de la presse généraliste : une recherche par mots clés — design, par exemple — peut être affinée par le choix de rubriques (Sites, Sociétés, Mots-clés, etc.) Si l'on clique sur Mots-clés (préétablis), on obtient Mode, Déco et Design, Design, Fashion week, Défilés, Prêt-à-porter. Et si l'on clique de nouveau sur Design (en ayant le sentiment qu'une partie des informations contenue dans « Déco et design » sera perdue), on s'aperçoit que les entrées proposées ne mentionnent pas l'auteur de l'article. Là encore, il faut donc les ouvrir pour pouvoir distinguer entre un contributeur occasionnel et un journaliste spécialisé dans la critique de design.

¹⁸⁴ https://www.lemonde.fr/recherche/?search_keywords=design&start_at=19%2F12%2F1944&end_at=04%2F05%2F2021&search_sort=relevance_desc, consulté le 4 mai 2021.

rubriques (Design, Lifestyle, Culture...) et, d'autre part, les noms de contributeurs ainsi que le nombre d'articles qu'ils ont publiés¹⁸⁵. Mais, à la différence du *Monde*, le journal étant créé en 1973 et l'archivage numérique ne démarrant qu'en 1998, toute recherche à partir « d'esthétique industrielle » n'a aucune chance d'aboutir, le terme étant alors en voie de disparaître au profit de « design ». Un nom s'impose : Anne-Marie Fèvre.

Presse internationale et contributeurs

Pour la critique dans la presse internationale, Françoise Jollant-Kneebone renvoie à trois d'articles publiés par des journaux américains. Elle cite le *New York Herald Tribune* pour un article de Jean Rafferty intitulé « Antique furnishings vs avant-garde : top executive opt for old comforts » (12.07.1986), l'*International Herald Tribune* (1967-2013) pour deux autres articles de Jean Rafferty, à savoir « French design in miniature » (12.07.1988) et « French talent dominates design » (03.08.1990).

L'histoire de ce quotidien éclaire les critères du choix opéré par Françoise Jollant-Kneebone et livre une piste concernant ceux que j'aurais pu retenir pour opérer notre comparaison entre presse française et presse internationale¹⁸⁶. En effet, l'*International Herald Tribune* (IHT), qui existe de 1967 à 2013, est un quotidien anglophone édité à Paris¹⁸⁷. Pour ne pas se perdre dans la presse internationale, Françoise Jollant-Kneebone a choisi un même quotidien sur plusieurs années de vie et un même auteur. Pour suggérer une comparaison pertinente entre critique franco-française et critique anglophone, elle renvoie à des articles concernant des problématiques françaises de design. L'idée est intéressante : pour comparer critique de design française et étrangère, j'aurais pu repartir de ce quotidien et des articles de Jean Rafferty. Mais, étant donné que ce quotidien s'arrête en 2013, je me suis posé la question de savoir si d'autres critiques de presse étrangers n'ont pas été connus depuis, chez nous, y compris du grand public.

¹⁸⁵ Cf. <https://www.liberation.fr/recherche/?query=design>, consulté le 4 mai 2021.

¹⁸⁶ Voir à ce propos la « Bibliographie » proposée en fin d'ouvrage : JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, op. cit., p. 295-302. Les articles sont cités p. 25 et 33 du livre dans « Genius loci, design état des lieux », contribution de Françoise Jollant-Kneebone à son propre ouvrage.

¹⁸⁷ À l'origine, en 1887, il existe une édition parisienne du *New York Herald* appelée *Paris Herald*. Puis, à la suite d'une série de cessations, celui-ci fusionne en 1924 avec le *New York Tribune* devenant ainsi le *New York Herald Tribune*. C'est en 1967 que le journal devient l'*International Herald Tribune*.

Un premier nom s'impose et, quitte à compléter plus tard, dans d'autres versions de mon anthologie, c'est celui d'Alice Rawsthorn que j'ai retenu. Historienne de l'art, journaliste au *Financial Times* pendant plus de vingt ans, elle se présente pourtant comme « design critic » : de fait, depuis 2006, elle a publié ses articles dans le *New York Times* et le *New York Times Magazine*, *Frieze*, *Vogue*, *The Guardian*, *El País*... De plus, l'attention qu'elle accorde au design et ses écrits sont relayés dans la critique française, notamment dans *Le Monde*¹⁸⁸. »

Son site Internet présente ses écrits de façon chronologique et selon qu'ils relèvent du « Journalisme » ou des « Livres », avec deux sous-catégories pour le « Journalisme », à savoir les articles publiés dans le « *New York Times* » et ceux parus dans « D'autres médias ». Les textes n'étant pas immédiatement accessibles, dans la mesure où les titres renvoient majoritairement aux sites internet payants des supports de presse où ils ont été publiés, il semblait difficile de se faire une idée des contenus sur les seuls intitulés, avant que d'aller lire les articles eux-mêmes et d'en retenir certains. Mis en regard des livres et de leur présentation chronologique, on saisit cependant que ces articles servent de base, de matériau, aux livres¹⁸⁹. L'idée a donc germé de m'appuyer sur un des livres pour étayer mon anthologie et, puisqu'il semble le plus connu en France, et qu'il opte pour une entrée plus générale que monographique ou fondée sur un domaine particulier du design (le graphisme, la mode, etc.), j'ai dès lors retenu certains des textes choisis par l'autrice et publiés sous le titre *Design as an Attitude* (2018).

¹⁸⁸ À l'occasion d'une interview que Paola Antonelli, conservatrice du département d'architecture et de design du MoMA (New York), accorde à Véronique Lorelle, on peut par exemple lire qu'« Alice Rawsthorn, auteure britannique du livre *Design as an Attitude* (JRP Ringier, 2018) » a documenté « sur son compte Instagram [...] les différentes façons dont cette discipline a répondu à la pandémie causée par le coronavirus, et à d'autres crises précédentes », cf. Véronique, LORELLE, *Le design a le pouvoir de prolonger notre existence sur terre* (7 mai 2020). L'article figure parmi les textes retenus dans mon anthologie.

¹⁸⁹ Ceux-ci traitent de la foire d'art contemporain *Frieze Art Fair*, de la théorie de la mode, de tel ou tel éditeur de design ou designer — l'espagnol Martí Guixé, la néerlandaise Hella Jongerius, le duo français des Bouroullec, le studio Formafantasma, Martino Gamper, le néerlandais Aldo Bakker, Michael Craig-Martin, Willem Sandberg... — du rôle des femmes dans le design, du design numérique, du design social face à la crise énergétique, des mutations du design, de ses relations avec l'art, l'artisanat, la critique et la conservation muséale. Pour les titres complets et la liste des livres : <http://alicerawsthorn.com/books.php>, consulté le 30 janvier 2020.

De façon plus précise, cet ouvrage regroupe des chroniques publiées par Alice Rawsthorn dans *Frieze*, de 2014 à 2017¹⁹⁰. Ouvertes sur l'actualité internationale du design, ces chroniques parcourent tous les domaines de ce champ (design d'objets, d'espaces, de services, etc.) et s'intéressent à des designers de nationalités diverses et de générations différentes. Publié en plusieurs langues depuis l'anglais, jamais traduit en français, *Design as an Attitude* propose un choix de douze textes parmi lesquels j'ai retenu et traduits les plus à mêmes de nourrir comparaison entre critique de presse française et étrangère¹⁹¹.

Venons-en, à présent, aux résultats.

2. Les raisons d'une importance toute relative

Un premier constat s'impose à la lecture des textes réunis par l'anthologie consacrée à la critique de design de presse¹⁹². Parmi les raisons invoquées afin d'explicitier le peu de place accordée à la critique de design, certaines demeurent. Il en est ainsi de la part importante – et peu valorisée – que les femmes prennent dans ce type de critique, du clivage droite/gauche qui reste marqué : en dépit de l'ouverture des quotidiens dits de droite à la critique de design, l'accessibilité à l'information est plus simple, plus soucieuse des auteurs, dans des quotidiens qui affichent leur positionnement à gauche de l'échiquier politique.

Cependant, d'autres motifs invoqués pour expliquer la place toute relative de la critique de design ne sont plus d'actualité. Il en est ainsi de la distinction qu'établit Alice Morgaine entre journaliste et critique. Les articles publiés par *Le Monde* ou par *Libération* informent leur lecteur et ne s'interdisent pas pour autant de commenter telle exposition, telle production, tel designer, etc. Le journaliste, traditionnellement « enquêteur », s'est fait critique.

¹⁹⁰ *Frieze* est une revue créée en 1991 par les fondateurs de la foire londonienne *Frieze Art Fair* – à savoir Amanda Sharp, Matthew Slotover et Tom Gidley. Elle est désormais dirigée par Jörg Heiser (basé à Berlin), Jennifer Higgie et Dan Fox (depuis New York).

¹⁹¹ Cf. <http://alicerawsthorn.com/index.php>, consulté le 4 mai 2021. Pour la liste des articles, voir <http://alicerawsthorn.com/journalism.php?media=ihf> (pour le *New York Times*) et <http://alicerawsthorn.com/journalism.php?media=om> (pour d'autres supports de publication). *Design as a attitude* a été publié en 2018, aux éditions JRP/Éditions et Les Presses du Réel.

¹⁹² Tous les textes cités sont consultables sur : <https://dit.dampress.org/readers/critique-du-design>

De même, on se souvient que le désamour dont souffre la critique tiendrait, selon Éric Loret, à l'émergence d'une « critique domestique », à la multiplication des blogs où tout un chacun discrimine entre telle ou telle réalisation, donne son opinion sur une exposition, etc. Or, les quotidiens auxquels sont repris les articles de mon anthologie ont désormais investi divers formats : le documentaire, l'émission de vulgarisation, le blog¹⁹³.

En une vingtaine d'années, certaines critiques, telles Michèle Champenois et Anne-Marie Fèvre, ont réellement construit une « vision » : c'est là une autre des raisons invoquée qui tombe. Si, comme l'indique Claire Fayolle, le temps d'un article n'est pas celui de la théorisation, la pratique sur plusieurs années de la critique de design de presse permet néanmoins si ce n'est une théorisation, tout au moins une réflexion, une posture revendiquée et pleinement assumée.

C'est donc l'absence de théorie aboutie, évoquée par Pierre Staudenmeyer, qui constitue la raison la plus plausible pour expliquer la place, somme toute modeste, de la critique de design. À notre connaissance, il n'existe toujours pas de cursus de « designologie » à l'université et, si d'aventure, un universitaire se met en tête de faire une théorie de la critique de design, il finit peut-être par faire, comme Roland Barthes épluchant le *Jardin de la Mode*, un système...

3. L'esthétique comme fondement théorique

Néanmoins, deuxième constat, ces articles laissent penser qu'il est possible d'échapper à ce travers universitaire si, avec prudence, l'on envisage de structurer un champ — la mode, pour Roland Barthes ; le design, pour nous — sans avoir la prétention d'en faire un domaine scientifique, voire une science. Je ne peux que reprendre ici, dans ses grandes lignes, l'analyse publiée à l'occasion de mon anthologie.

Histoire et pratique du design

Ces textes apportent des éléments rappelant la connaissance de l'histoire et de la pratique du design. Il en est par exemple ainsi des articles où Georges Patrice fait état du développement non esthétique de l'industrie en France, et de ceux où il rappelle l'action de Jacques Viénot pour ne pas rester dominés par « deux grandes écoles européennes [de design], celles

¹⁹³ Voir, par exemple, « Le Goût du Monde ».

des pays Scandinaves et de l'Italie du Nord¹⁹⁴ ». Il en est de même quand Georges Patrix voit dans l'émergence des villes nouvelles l'avènement de « grands ensembles concentrationnaires » et de « désert esthétique », ou quand il déplore que les zones industrielles adviennent sans que l'on se soucie d'esthétique, de « valeurs sensibles ». De sorte qu'il conclut que l'esthétique est bien l'affaire, non négligeable, d'« aménagement du territoire¹⁹⁵ » alors même que les politiques ont arrêté leur recherche et leur goût « au style empire », que le patronat s'en moque en dépit de l'exemple de réussite d'Olivetti, que les municipalités ne se préoccupent pas des besoins nouveaux (la voiture par exemple) dans la conception de l'habitat, que les architectes sont dominés par les ingénieurs. Car ne pas s'apercevoir de ce rôle clé dans l'aménagement du territoire c'est, dit-il, « reconduire infailliblement la laideur du premier siècle industriel ».

Le texte de Jacques Michel, intitulé « Sous-développement esthétique », enrichit lui aussi notre connaissance de l'histoire et de la pratique du design, quand il s'indigne du caractère démoralisant du « matériel de bureau » qui ne s'illustre que par sa « médiocrité » esthétique et qu'il se demande quand la France des années 60 sortira du « sous-développement esthétique¹⁹⁶ » où elle a sombré.

Un point de départ pour la critique de design

Ces articles de presse disent également quelque chose de la critique de design. Ils constituent les éléments de départ pour une théorie de la critique qui, tout en ne voulant pas se confondre avec un « système », entendrait prendre un peu de distance pour éclairer ce champ. En effet, les textes de Georges Patrix et Jacques Michel ne s'en tiennent pas à la description ou au commentaire relatif à l'événement qu'ils analysent. À propos des deux journées d'étude consacrées aux problèmes de l'esthétique industrielle que l'Institut d'esthétique industrielle organise les 5 et 6 avril 1961 ou, autre exemple, à propos du Salon des artistes décorateurs de 1969, ils adoptent un ton qui, explicitement non complaisant, peut surprendre. Le critique se fait en effet pamphlétaire au nom d'une vision personnelle, nourrie de la théorie de l'esthétique industrielle notamment développée, à l'initiative de Jacques Viénot, par

¹⁹⁴ Georges PATRIX, *L'esthétique industrielle est un « service public »*, le 4 avril 1961.

¹⁹⁵ Georges PATRIX, *L'Esthétique et l'aménagement du territoire*, 17 novembre 1961.

¹⁹⁶ Jacques MICHEL, *Un sous-développement esthétique*, 29 septembre 1969.

Émile Souriau¹⁹⁷. Il m'est alors apparu que, en vue d'une théorisation de la critique de design, une première catégorie d'articles lie théorie esthétique et critique de design, voire fonde la seconde sur la première.

Au-delà de l'esthétique industrielle

Dix ans après la parution des articles de Georges Patrix et Jacques Michel, Marylène Delphis revient sur l'utilisation du terme de « styliste ». Elle écrit : « Question de mot, question de mode, et la tendance est à l'inflation¹⁹⁸ ». Cet article ne vient cependant pas illustrer la querelle sémantique entre styliste et designer ; querelle de mots qui dissimule la rivalité de la France à l'égard des anglo-saxons¹⁹⁹. Il révèle en effet que, derrière cette inflation verbale, le métier de styliste recouvre quasiment trois métiers différents selon que l'on conseille les achats et donne le ton d'une maison ancienne, que l'on dessine les collections en tant que créateur indépendant, ou que l'on va jusqu'à imposer, par le biais de ses propositions, une façon d'être au corps humain. Dès lors, cet article montre le triomphe et l'insuffisance de la théorie de l'esthétique industrielle, héritière du modernisme, pour comprendre le design (de mode) des années 70. Il indique que cette théorie esthétique ne peut plus fonder à elle seule la critique de design, voire qu'une théorie esthétique ne peut suffire pour fonder la critique de design soucieuse de la réalité de ce secteur économique. Mais, dans les deux cas, cet article ne confirme-t-il pas que la critique de design prend bien son essor sur une théorie esthétique et se développe en référence à une théorie propre à un autre domaine ?

4. Théorie politique et École de Francfort

C'est, m'a-t-il semblé, ce qu'indique l'article qui réunit, à l'initiative de Thomas Ferenzci, Jean-François Lyotard, philosophe, et François Burkhardt, ancien directeur du Centre international du design à Berlin puis directeur du Centre de Création Industrielle à Paris. En date de 1984, le texte est intitulé : *Le design au-delà de l'esthétique*. « Passage du

¹⁹⁷ Sur ce point, voir le livre de Jocelyne LE BŒUF, *Jacques Viénot (1893-1959). Pionnier de l'esthétique industrielle en France*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Art & société, 2006.

¹⁹⁸ Marylène DELPHIS, *Qui sont ces gens qui nous imposent leur goût avec tant de sûreté ?*, 26 novembre 1979.

¹⁹⁹ Voir, pour mémoire, Stéphane VIAL, *Le Design*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2015, plus particulièrement le « Chapitre I-VI L'esthétique industrielle et le rôle de la France (1940-1960) ».

témoin » de Jean-François Lyotard à François Burkhardt. Il a pour horizon *Les Immatériaux*²⁰⁰ et la crise du design déchiré entre exigences de qualité et tentation d'une large diffusion de productions triviales.

Dans cet article, le terme de « design » est défini à partir de « designer », qui signifie « planifier, programmer », créer « la forme de l'objet » entendu au sens large dans la mesure où les anglo-saxons utilisent ce vocable pour tous les domaines (objets, architecture, mobilier, etc.) La querelle sémantique est dépassée, cède la place à une distinction entre le styliste, qui crée directement des formes « nouvelles imposées par la mode », et le designer, qui suit et coordonne « la production de l'objet depuis sa conception jusqu'à sa réalisation ». L'article liquide les concepts liés à l'esthétique industrielle, et fait un sort au moment fonctionnaliste et moderniste du « stylisme » : là où l'industrie devait répondre à une demande sociale, la production industrielle s'est désormais autonomisée par rapport aux « besoins sociaux ». Il en ressort que nous sommes entrés dans une ère postmoderniste, qui se caractérise entre autres par la fin des « grands récits » — la disparition de la foi dans le progrès de l'histoire, par exemple –, et le texte avance alors que le design n'a plus affaire seulement à l'esthétique mais aux évolutions technologiques. En d'autres termes, c'est en référence à une théorie des nouvelles technologies et à une autre visée économique et politique que celle des 30 Glorieuses que la critique de design devrait se fonder.

Cette théorie advient sous le terme de théorie des médias ; la seconde est plus explicitement nommée dans le texte. En effet, François Burkhardt rappelle le rôle moteur que le philosophe Ernst Bloch accorde à l'utopie, à l'idée du futur qui doit guider le politique et, de ce fait, l'architecture, le design, etc. afin que ceux-ci ne se réduisent pas au « modèle technocratique » et productiviste. En raison de l'effacement du modernisme fonctionnaliste devant le post-modernisme, la critique de design ne peut plus se fonder sur une théorie esthétique, il lui faut

²⁰⁰ Sur les *Immatériaux*, exposition qui interroge l'effet civilisationnel des nouvelles technologies, voir notamment : *Album, Inventaire et Épreuves d'écriture*, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1985 ; *Les Immatériaux au Centre G. Pompidou : Étude de l'événement-exposition et de son public*, Paris, Expo média, coll. « Cahier Expo média » (no 1), 1986 ; *Les immatériaux 30 ans après* : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbybgEd/rBoAMBd>, consulté le 31 octobre 2021 ; Jean-Louis DÉOTTE, « les Immatériaux de Lyotard (1985) : un programme figural » : <https://journals.openedition.org/appareil/797#quotation>, consulté le 31 octobre 2021 ; Géraldine, SFEZ, « Les Immatériaux : (penser et) exposer l'envers de la matière », dans PAGÈS, Claire (dir.), *Lyotard à Nanterre*, Paris, Klincksieck, 2010.

chercher une théorie plus politique de l'histoire et de la culture qui, issue de l'école de Francfort dont le marxiste non hétérodoxe Ernst Bloch fut proche, prend ici les traits de l'utopie.

En somme, la critique de design se fonderait sur des théories issues de l'esthétique, puis du politique. On passe de ce que la philosophie a apporté aux fondements de la critique de design à ce que les sciences humaines et sociales sont susceptibles de lui fournir.

5. Légitimité historique de la critique

Néanmoins ces fondements ne sont pas les seuls qui puissent être extraits des articles de presse pour trouver les linéaments d'une théorie de la critique de design.

Les articles de Michèle Champenois manifestent une approche historique de la critique de design. Son interview de Jean Prouvé (*Sur terre pour créer*, 18 février 1982) est publiée à l'occasion de l'exposition que le Musée des Arts Décoratifs consacre à cette figure de l'architecture et du design. Elle interroge cet autodidacte sur le cheminement qui va de l'École de Nancy à sa collaboration avec des architectes²⁰¹, et le questionne plus particulièrement sur ce qu'il pense des architectes post-modernes et de leur critique du modernisme de Le Corbusier. C'est donc, à partir d'une approche historique, que la critique de design aborde les difficultés rencontrées par l'architecture pour s'imposer face aux ingénieurs et se faire connaître du grand public.

Dans *Le meuble, le lieu, l'immeuble Une petite histoire de la modernité dans le siècle*, en date du 20 février 1984, il est question de l'exposition qui accompagne les résultats du concours de design lancé par le ministère de la Culture et la délégation aux arts plastiques. À travers les meubles de travail, se dessine « une petite histoire de la modernité dans le siècle ». Michèle Champenois en retrace les étapes, dénonce le conservatisme du patronat pour qui « le comble du moderne », « c'est encore le siège à piétement métallique souplement croisé dessiné par Mies van der Rohe dans les années vingt... », puis elle met au jour ce que ces meubles nous disent de l'organisation du travail salarié. C'est encore l'histoire qui légitime la critique de design aux prises avec l'organisation sociale du travail.

²⁰¹ Eugène Beaudoin, Zehrfuss, Dufau, entre autres.

Dans *Design européen, 20 ans d'années folles*, paru le 23 novembre 2002, l'entrée historique est toujours requise puisqu'il s'agit de mettre en perspective l'exposition « Moins & Plus », qui rassemble 620 pièces sur 3500 appartenant au Fonds national d'art contemporain de Saint-Étienne. Tout en soulignant l'ambition encyclopédique de cet événement, Michèle Champenois s'attache à la subversion de Memphis et d'Ettore Sottsass, aux « performances contestataires » de Garouste et Bonetti, à Starck, « Ubu prolifique et versatile », à la « malice » des « Radi designers, qui se jouent avec brio d'une discipline où la fantaisie finit par l'emporter sur toute référence à la norme et au bon goût ». Ici, l'approche historique manifeste le « fil d'ironie » inhérent au design : en se fondant sur l'histoire de ce champ, la critique dévoile le caractère critique du design.

Droog Design, brocanteurs de l'inattendu, publié le 8 août 2001, constitue une publication charnière. L'article concerne l'intervention du collectif à la villa Noailles, à Hyères, dont Michèle Champenois rappelle d'emblée quelques éléments d'histoire. Mais elle note que si Droog veut dire « sec » en néerlandais, et que si ce collectif manifeste ainsi sa « volonté d'ascétisme », les membres de ce collectif interrogent les objets et leur usage de façon critique, à travers des créations qui jouent entre vraie et fausse « récupération ». La rencontre avec ce collectif révèle-t-elle le caractère critique du design à notre journaliste critique de design ? Si les articles que Michèle Champenois consacre au design continuent de se fonder sur une approche historique, ils s'attachent désormais à distinguer entre l'authenticité — et plus généralement toutes les manifestations de la véracité — et l'artifice — et plus généralement toutes les manifestations de la fausseté. Il en est ainsi des portraits qu'elle va brosser.

6. Origine littéraire du portrait

Ambiguïté

Cette question de l'authenticité ou de l'artifice de la personne et de ses productions anime de nombreux autres articles et il m'est apparu qu'elle nous guiderait vers d'autres résultats en matière de fondements. Dans *Philippe Starck se sur-expose au Centre Pompidou*, paru le 27 février 2003, deux éléments sont notables. D'une part, Michèle Champenois relève que l'objet est la « mise en forme d'une idée, d'un message », puis elle donne pour exemple la célèbre chaise en polycarbonate qui « mieux que transparent » exhibe « le fantôme de la chaise, l'idée même de chaise ». D'autre part, elle note la « sur-exposition » de Starck par lui-même au cours d'une exposition où il retrace l'histoire de son œuvre en se mettant

sans cesse en scène avec « autodérision ». À travers l'idée de transparence et la volonté de révélation inhérente à l'autodérision, on pourrait penser que les productions sont tout comme le designer du côté de l'authenticité. Pourtant, l'article s'achève sur l'assertion suivante : « Il veut servir. Faire du beau ne le satisfait pas, il veut faire du bon, faire le bien ». Elle ne dit pas si Philippe Starck y arrive et le portrait s'achève sur une forme d'ambiguïté inhérente au genre littéraire du portrait, voire de l'autobiographie et de l'autoportrait. On se souvient du pacte autobiographique, de l'engagement à dire la vérité sur soi qu'un Montaigne, un Rousseau, et bien d'autres à leur suite, passent avec leur lecteur²⁰². Sous la plume de Michèle Champenois, la critique de design se fonde sur l'histoire et se nourrit à une autre référence. En effet, c'est en référence à la littérature que le portrait se fait critique en distinguant — ou en suspendant la distinction — entre fausseté et véracité, artificialité d'une surexposition, pour reprendre le titre de l'article, et authenticité du design et de son designer.

Des traits plus nets

Certains autres portraits sont en demi-teinte²⁰³. Mais il existe aussi des portraits dessinés avec plus de netteté, tel celui d'Ettore Sottsass dans « *Tout est design, c'est une fatalité* », publié le 29 août 2005. L'interview-portrait retrace l'itinéraire du designer dont l'histoire commence avec la découverte qu'il fait, dans les années 60, de l'industrie aux USA alors que l'Italie était encore dominée par l'artisanat. Puis l'article passe à un registre critique à propos d'objets qui ont fini dans des « galeries d'art », ou du caractère peu drôle de la lampe en forme de kalachnikov que crée Stark pour l'éditeur Flos. Selon Ettore Sottsass, le design étant devenu de l'art purement visuel, il lui préfère l'architecture, qui s'éprouve à travers la pluralité de nos sens. À travers l'histoire et le portrait du designer de 88 ans, c'est la critique du design devenu production de gadgets, pur spectacle, qui s'écrit. Là encore, la critique de design part de l'histoire et s'enracine dans le genre littéraire du portrait mais, ici, il s'agit de dénoncer le mouvement qui pousse le design vers l'art et le spectacle, le dévoiement qu'Yves Michaud fustige dans *Narcisses et ses avatars*²⁰⁴.

²⁰² Cf. Philippe, LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. Poétique, 1975.

²⁰³ Voir *Naissance du « fragilisme » à la Fondation Cartier*, publié le 4 avril 2002.

²⁰⁴ Yves MICHAUD, « Design remplace Art », dans MICHAUD Yves, *Narcisse et ses avatars*, Paris, Grasset, coll. 26, 2014, p. 36. Yves Michaud précise que le « triomphe du design est celui de l'esthétisation », la recherche d'un « état de bien-être, de bonheur et de plaisir global », dans un monde où tout doit être beau sans que l'on sache exactement ce que signifie la beauté.

C'est aussi un portrait tranché qui se donne dans *Exposition au Centre Pompidou : l'art de repousser les murs*, publié le 5 décembre 2005, à propos de l'exposition que ce centre d'art consacre à Charlotte Perriand, grande dame du design trop souvent réduite à son rôle de collaboratrice de Le Corbusier. Après avoir retracé son histoire, l'itinéraire qui conduit cette designer de l'Union des artistes modernes à la conception de la station de ski des Arcs (Savoie) à partir de 1967, Michèle Champenois conclut : « Une leçon de patience administrée par une femme de caractère qui a su dès le début de sa carrière conserver les traces de son travail et de sa réflexion. » Ici, l'histoire, au sens de l'itinéraire et des archives du travail, sert le portrait d'une femme authentique, qui n'a jamais dévié des principes qu'elle s'était fixés, demeurant ainsi en adéquation avec elle-même et avec ses réalisations.

7. Sens du design et théories du *care*

À travers ces articles, il m'apparaissait qu'une théorisation de la critique de design s'esquissait. Pour se développer, celle-ci se fonderait tout d'abord sur l'esthétique et le politique, sur ce que la philosophie et les sciences humaines et sociales peuvent lui apporter. Puis la critique de design se tournerait vers l'histoire et le genre littéraire du portrait. Ce point précise et confirme ce que le critique Gilles de Bure énonce dans le livre de Françoise Jollant-Kneebone : la critique de design relève du récit, d'après lui, mais je me rendais compte qu'il s'agissait d'un récit qui a plus à voir avec l'histoire, le récit supposé vrai, en adéquation avec le réel, qu'avec la fiction, le roman. Qu'en est-il des articles écrits par d'autres critiques postérieurs à ceux dont il vient d'être question ? Telle était la question qui s'imposait.

Plus d'une décennie sépare les textes de Michèle Champenois que j'ai retenus dans mon anthologie de ceux écrits par Véronique Lorelle, Anne-Lise Carlo ou Marie Godfrain. Entre les deux, les articles de Véronique Cauhapé, qui méritent d'être cités tant ils sont nombreux et témoignent d'un réel intérêt pour le design, relèvent peu du portrait ou des fondements théoriques que j'avais déjà relevés. La référence semble plus historique, même si l'ensemble paraît surtout lié aux événements, par définition fugaces. Véronique Lorelle, Anne-Lise Carlo et Marie Godfrain reprennent elles aussi le flambeau d'une inscription historique de la critique de design, leurs articles relèvent également du portrait (Pierre Paulin, Starck, Enzo Mari, Gaetano Pesce...) Le temps où la théorie esthétique (la philosophie) ou le politique (les sciences humaines et

sociales) servaient de référents à la critique de design semble révolu : seuls paraissent demeurer l'histoire et la légitimité tirée de la littérature pour le portrait. Mais est-ce réellement le cas ?

Un référent historique qui perdure

Dans *Design et nazisme, un rapprochement qui dérange*, paru le 18 octobre 2019, Anne-Lise Carlo s'attache à l'exposition intitulée « Design du III^e Reich » qui, à Bois-le-Duc (Pays-Bas), souligne combien cette idéologie s'est appuyée sur les savoir-faire du design en matière d'affiches, de vaisselle, de meubles, d'objets militaires, de scénographie événementielle, de poste de radio et autres objets du quotidien. Elle discute de façon pointue les choix expographiques et scénographiques qui sont faits en se référant à une interview de « Michael Tymkiw, maître de conférences à l'université d'Essex (Royaume-Uni) et auteur du livre *Nazi Exhibition Design and Modernism* (2018) », et en faisant appel à « Despina Stratigakos, historienne d'origine canadienne de l'architecture, professeure à l'université de Buffalo (États-Unis) et auteure du livre *Hitler at Home* (2015) ». Le verdict est sans appel : l'ensemble des pièces présentées est certes contextualisé, prend toutes les précautions nécessaires eu égard au sujet, mais demeure trop dense. Elle écrit : le « "Design du III^e Reich" a voulu exposer le plus d'objets possible, mais aurait gagné à montrer moins et mieux ».

Michèle Champenois s'appuie sur l'histoire pour légitimer une critique de design portant sur l'architecture, l'organisation du travail, etc. ; ici la critique (d'exposition) de design qu'élabore Anne-Lise Carlo se fonde sur l'histoire telle que l'élaborent des spécialistes de la compromission du design avec le nazisme. Le sujet aurait pu être traité du côté de l'esthétique, ou du politique, mais cela n'a pas été le cas. C'est l'histoire qui l'emporte et qui perdure en tant que référent de la critique de design. Mais il ne perdure pas de façon exclusive.

Portrait et littérature, à la conjonction de la philosophie et des SHS : le *care*

Dans *Quel design pour demain ?* : « *Le design a le pouvoir de prolonger notre existence sur terre* » (7 mai 2020), Véronique Lorelle s'entretient avec Paola Antonelli qui, au Museum of Modern Art (MoMA) de New York, est conservatrice du département d'architecture et de design et directrice de la R & D. Il est plus précisément question de deux expositions dont Paola Antonelli a été curatrice en 2019, à savoir

« Material ecology », au MoMA, et « Broken Nature », pour la XXI^e Triennale de Milan. Paola Antonelli prend notamment appui sur le travail de Neri Oxman, qui porte sur une architecture fondée sur la mélanine²⁰⁵ et sur le « design réparateur » du Studio Formafantasma qui recycle nos déchets électroniques. Elle montre ainsi que le design est une clé de changement au plan de l'usage des matériaux et des représentations sociales. Selon elle, le design fiction, ou design spéculatif, qui « se nourrit en permanence de l'art, de la philosophie ou de la science », permet d'améliorer notre vie même si la disparition de notre espèce lui paraît inéluctable.

De mon point de vue, deux éléments sont notables dans cet article. Premièrement, cette interview, qui dessine en creux le portrait de Paola Antonelli, a ceci de commun avec l'article d'Anne-Lise Carlo intitulé *Design et nazisme, un rapprochement qui dérange* qu'elle pose la question du sens, de la finalité du design. Là, il est question du rôle que le design a joué en se compromettant avec le nazisme ; ici, il est question du rôle de levier que le design (réparateur, ou fiction) peut jouer dans la crise climatique et la vie des êtres humains. Deuxièmement, ces articles diffèrent cependant du point de vue des fondements : dans l'article d'Anne-Lise Carlo, le référent est historique, à défaut d'être esthétique (philosophique), ou politique (lié aux sciences de l'homme et de la société) ; dans celui de Véronique Lorelle, le référent relève de la théorie du *care* (à la conjonction de la philosophie et des sciences humaines et sociales). De ce double point de vue, la mention faite à la critique de design « Alice Rawsthorn, auteure britannique du livre *Design as an Attitude* (JRP Ringier, 2018) » est significative : Véronique Lorelle souligne en effet que « sur son compte Instagram » Alice Rawsthorn a documenté « les différentes façons dont cette discipline a répondu à la pandémie causée par le coronavirus, et à d'autres crises précédentes ».

En somme, il ne faut pas conclure trop vite que la critique de design ne se fonde plus sur l'esthétique (et donc sur la philosophie), sur le politique (et donc sur l'apport des sciences humaines et sociales). Ces référents perdurent aux côtés de l'histoire et de la littérature (le portrait), tout en variant. En l'occurrence, elle emprunte, pour éclairer le rôle que le design a encore à jouer dans notre époque troublée, à la philosophie et aux sciences humaines et sociales une théorie émergente pour se légitimer : le *care*.

²⁰⁵ Il s'agit d'un « pigment universel qui colore notre peau et nos cheveux » et qui fonce au soleil pour défendre des UV.

Retour de l'esthétique

Les articles d'Anne-Lise Carlo et de Marie Godfrain recèlent de quoi compléter cette analyse. Dans *Le design en appui du corps humain*, publié le 9 mars 2018, Anne-Lise Carlo part de l'exposition « New Old » qui marque la réouverture du Musée du design, à Londres. Elle souligne d'emblée que « Des créateurs imaginent des objets beaux, usuels et connectés destinés à améliorer la qualité de vie, voire la santé, de ses utilisateurs. Revue d'objets au design prometteur dont certains ne sont encore que des prototypes ». Elle convoque des exemples d'objets²⁰⁶, des figures de designers encore peu connus du grand public²⁰⁷. Tous les référents de la critique de design sont réunis. Avec la question de l'innovation technologique, il s'agit de s'appuyer sur l'histoire du futur, pourrait-on dire, pour esquisser le sens de l'histoire du design et sa finalité. En convoquant les figures de designers, il y a bien référence à une galerie de portraits, et c'est bien, à l'intersection de la philosophie et des sciences humaines et sociales, où se développent les théories du *care*, que s'alimente la réflexion d'Anne-Lise Carlo. Mais un élément supposément disparu, l'esthétique, fait son retour. De même que l'esthétique industrielle se développe avec l'essor du marché capitaliste des biens de consommation courante, l'esthétique du *care* aux couleurs douces, aux formes arrondies et rassurantes propices au cocooning, émerge avec l'essor d'un marché particulier lié au vieillissement de la population.

L'article de Marie Godfrain rend encore plus explicite le retour de l'esthétique et cette évolution des référents théoriques. Dans *Aux bons soins du design*, publié le 10 juin 2020, elle écrit en effet d'emblée : « Penser aux plus fragiles en concevant des objets. En plein essor, cette approche n'est pourtant pas nouvelle. Elle se présente plutôt comme un retour aux fondamentaux du design. Avec une conviction : ergonomie et style ne s'opposent pas. » Non seulement le maintien de l'esthétique en tant que référent théorique de la critique de design est confirmé, mais il est en plus historiquement situé comme un retour aux fondamentaux, c'est-à-dire à l'adéquation moderniste et fonctionnaliste de l'adéquation entre forme et fonction. Le sens du design se lit en s'autorisant du passé pour mieux garantir le futur. La différence avec le référent esthétique,

²⁰⁶ La combinaison « Superflex Aura », qui doit permettre de préserver la mobilité en cas de baisse de masse musculaire, le « Scooter for Life », le bandeau « Dream » pour mieux dormir, etc.

²⁰⁷ Jeremy Myerson, qui enseigne le design en lien avec l'innovation au Royal College of Art de Londres, Paul Priestman plutôt spécialisé dans le transport urbain...

déjà analysé dans les textes de Georges Patrix, Jacques Michel ou Marylène Delphis, tient au fait qu'on ne parle plus d'esthétique industrielle : même si Marie Godfrain parle de « style », cette esthétique est désormais liée au *care*.

C'est ce dernier point qu'elle analyse dans son article, confirmant ainsi l'importance de ce référent théorique à la jonction entre philosophie et sciences humaines et sociales²⁰⁸. Pour en finir avec les référents théoriques de cet article, il apparaît en outre qu'il ne manque pas de portraits...

Bilan

Il ressortait de ma lecture que, de 1960 à nos jours, la critique de design se nourrit en donnant préférence à tel ou tel fondement : à l'esthétique (industrielle, du *care*), aux sciences humaines et sociales (politique), à l'histoire (du passé ou du futur), à la littérature (pour le genre du portrait). Pour évaluer la pertinence de ces résultats et le caractère structurant de la critique de design, il s'est alors agi de voir dans quelle mesure notre proposition résiste à la lecture des articles publiés dans *Libération* par Anne-Marie Fèvre, puis à la lecture des textes proposés par Alice Rawsthorn dans *Design as an attitude*.

8. Éclairer le projet de design

Les articles d'Anne-Marie Fèvre peuvent se ranger en quatre catégories. Quand ils ne correspondent pas à des brèves, ils sont en effet attentifs au contexte historique, brossent des portraits et, enfin, rendent compte des expositions plus thématiques, des livres et des lieux de design. Ce premier aperçu confirme que la critique de design se nourrit de l'histoire et de la littérature.

Il faut cependant préciser que, à la différence de ses collègues, Anne-Marie Fèvre s'est maintes fois expliquée sur le fondement requis par les articles de critique de design parus dans *Libération* à partir de 1999. L'une de ces explications est fournie dans l'ouvrage de Françoise Jollant-Kneebone ; l'une des dernières mises au point apparaît dans l'interview

²⁰⁸ Le « *care design* », qui est au cœur du travail du collectif de designers baptisé les Sismo, des productions de Bernard Interiors, des préoccupations de Simon Houriez, est notamment fondé sur les recherches de la philosophe Cynthia Fleury aujourd'hui titulaire de la chaire en humanités et santé à l'hôpital Sainte-Anne.

accordée à Christophe Bardin en 2021, pour la revue *Design, Arts, Médias*²⁰⁹. Entre les deux figure une conférence donnée à Paris 1 dans le cadre d'une séance intitulée : *De la critique d'art à la critique de design : une posture identique*²¹⁰ ? De ces mises au point, qui composent autant de théorisations de la critique de design par une journaliste-critique, émergent trois idées clés.

Historicité du design

« Le design a une histoire, et je n'ai cessé d'avoir envie de raconter cette histoire », dit-elle dans l'interview accordée à Christophe Bardin. De fait, *Le design fait sa «Politique Fiction»*, paru le 17 juin 2012, illustre parfaitement ce caractère primordial de l'histoire. À propos de l'exposition éponyme qui se tient à Saint-Étienne et du livre d'Alexandra Midal qui en est la curatrice, Anne-Marie Fèvre retrace les grands moments fondateurs du design aux USA avec Catharine Beecher (1800-1878), éducatrice connue pour son *Traité d'économie domestique*, en Grande Bretagne, avec Henry Cole, inspecteur des arts décoratifs. Elle confirmait ainsi que l'un des fondements théoriques de la critique de design tient effectivement à la discipline historique.

Portraits de designers, portraits d'objets

Plus exactement, et c'est la seconde idée clé, Anne-Marie Fèvre ajoute dans l'entretien accordé à Christophe Bardin : « C'est vrai également que c'est souvent à travers des personnages que le design existe auprès du grand public. » C'est donc le portrait et la littérature qui sont revendiqués comme référents. En effet, raconter l'histoire du design pour les lecteurs d'un quotidien, c'est composer un récit peuplé de « personnages » et, par conséquent, « faire des portraits de designers » voire, comme elle le souligne dans l'entretien paru dans l'ouvrage de Françoise Jollant-Kneebone, faire des « portraits d'objets », « tournés

²⁰⁹JOLLANT-KNEEBONE Françoise, « Entretien avec Anne-Marie Fèvre », *La critique en design. Contribution à une anthologie*, op. cit., p. 81-85 ; <https://journal.dampress.org/words/jalons-pour-une-histoire-de-la-biennale-internationale-design-saint-etienne-5-entretien-avec-anne-marie-fevre>, consulté le 5 novembre 2021.

²¹⁰ Pour un podcast de cette conférence, cf. <https://youtu.be/5eLGSsSEqBg>, consulté le 18 juin 2022.

vers des processus » de conception, de production, etc²¹¹. En revendiquant le référent « portrait » de designers ou d'objets, c'est donc le fondement littéraire de la critique de design qui était confirmé²¹².

Processus de conception

Enfin, troisième idée clé, Anne-Marie Fèvre soutient que la critique de design n'a pas pour finalité « de décrire un beau canapé ou un beau meuble ». Il s'agit en effet d'« expliquer des faits plus complexes, et surtout faire comprendre cette notion de "projet" qui est au cœur de la démarche ». Ici, la critique de design prend ses distances à l'égard de la critique d'art : c'est l'esthétique (le beau) et l'art (l'assimilation d'une production de design à une œuvre d'art) qui sont écartés au bénéfice du projet, de l'acte même de conception du design.

Si ces interviews confirmaient que les fondements théoriques du design tiennent à l'histoire (au récit) et à la littérature (au portrait littéraire), un élément nouveau apparaissait : il s'agit d'éclairer le projet, le processus de conception du design. Dès lors, je me suis demandé si cette option se confirmait à la lecture des autres articles d'Anne-Marie Fèvre et cette finalité de la critique de design s'alimentait à une théorie ou une discipline scientifique différente de celles que j'avais déjà rencontrées.

Valeur et intention à l'œuvre

Tendance. Intérieurs. Fantasia chez les poufs. Humour, extravagance, poésie, publié le 15 janvier 2000, esquissait une première réponse. Dans un article qui retrace le « Salon du meuble 2000 » Anne-Marie Fèvre situe le propos « entre technologie et franche rigolade ». Mais la dernière phrase de l'article n'en demeure pas moins énigmatique. Elle écrit en effet : « Reste à pister un dernier mutant, Ora-ïto, dont le travail entièrement virtuel est évoqué dans la vitrine "Illustrator". Cet adepte du

²¹¹ JOLLANT-KNEEBONE Françoise, « Entretien avec Anne-Marie Fèvre », *op. cit.*, p. 82. Il faudrait travailler cette question du portrait pour elle-même. Car, au sein de la catégorie portrait, on pourrait repérer plusieurs sous-rubriques. Le portrait pris sur le vif, la nécrologie en forme de portrait dialogué, voire de mise en abyme. Il en est ainsi de l'article intitulé *Andrée Putman, noir sur blanc*, publié le 21 janvier 2013. Dans cet article, Anne-Marie Fèvre écrit : « Les édifices de Putman sont des séquences de contes muets, écrivait dans la revue *Intramuros* la journaliste Sophie Tasma-Anargyros. Ils relatent un effacement, une disparition de quelque chose qui fut cependant et dont elle façonne la trace. » Mais elle ne manque pas de relayer la réponse d'Andrée Putman : « Créer un intérieur, c'est faire le portrait du propriétaire sans que cela se voie ! Et que cela soit indatable. »

²¹² *Ibidem*.

"Futurspective", n'est pas dupe : « On pourrait dire que je vends du vent ! ». Cette phrase conclusive interroge : s'agit-il de rigolade ou de technologie, de sérieux ou de « vent » ? Une intuition commençait à pointer : cette phrase conclusive ne signifie-t-elle pas que soit il y a processus de projet à éclairer et cela implique que les productions sont dignes d'intérêt, soit il n'y a pas réellement de projet derrière les productions et ce ne sont que du vent ? La critique de design se donnait donc bien pour mission d'éclairer le projet, la valeur de l'intention et du processus à l'œuvre derrière les productions.

Ou projet, ou gadget

Soit *Abécédaire du design* qui, publié le 9 septembre 2011, traite de la Design Week. L'article commence par une remarque qui confirmait cette intuition : « Trop souvent réduit à un adjectif confus, à un style trendy, le design est rarement appréhendé comme un substantif évoquant questionnements et projets, qui s'appliquent à différents champs de la vie ». La notion de projet est explicitement nommée et, tout au long de l'article, elle est détaillée. Même si cet *Abécédaire* note l'importance de l'histoire, dans « H comme histoire », en rappelant que le design, né comme le cinéma avec la révolution industrielle du XIXe siècle, s'est développé par phases²¹³, c'est pour mettre en lumière les « enjeux théoriques » de ce champ disciplinaire et prouver qu'il obéit à un projet, « n'est pas que le suppôt frivole de la société (hype) de surconsommation, mais un champ porteur de valeurs sociales, d'utopies, d'humour et de visions critiques ». En d'autres termes, soit il y a projet, soit il y a gadget et la critique de design a pour objectif de distinguer entre les deux.

Il en est de même quand Anne-Marie Fèvre poursuit son *Abécédaire* et écrit : « R comme récupération. Tout est devenu recyclable, du plastique à l'électronique. La récupération, ou le transfert de technologies, donne naissance à un slow design pur et éthique, comme le défend le duo Normal Studio au Lieu du design. Ou à un frisant le n'importe quoi kitsch ». C'est bien la présence du projet qui sert de critère à la critique de design pour distinguer entre le « slow design pur et éthique », un ralentissement qui vise à retrouver une forme d'authenticité dans la réponse à des besoins réels, et le « style néo-roots », dont le retour aux racines n'est qu'une illustration du kitsch et ne donne lieu qu'à des gadgets.

²¹³ Arts & Crafts anglais, Bauhaus allemand, radicaux italiens des années 70, postmodernisme des années 80, collectif néerlandais Droog Design des années 90...

Cet article n'est pas isolé. L'idée que le projet sauve du gadget se retrouve par exemple dans *Zappareil sans pareil*, paru le 14 février 2014²¹⁴, et dans beaucoup d'autres.

Du projet au portrait de personnes et de lieux

La critique de design se donne bien pour mission d'éclairer le projet, et ce même dans le cas où les articles ne traitent pas d'objets, de portraits d'objets, mais composent des portraits de personnes.

Soit *État de sièges*, paru le 23 juillet 2007, à propos de la rétrospective de Pierre Paulin à la villa Noailles, à Hyères. Ce portrait inscrit la vie de ce designer dans l'histoire globale du design et dans l'histoire de notre pays. Il souligne en effet que « Paulin fait partie d'une génération de pionniers qui permettront le passage des dessinateurs aux designers », dans la mesure où il travaille aussi bien pour redessiner les appartements du couple Pompidou à l'Élysée que pour l'agence de design industriel AD SA. Il rappelle que l'oncle de Pierre Paulin dessine des voitures et qu'auprès de ce parent le jeune garçon découvre le design. Non content de perdre un modèle quand cet oncle est exécuté par les Allemands pendant la guerre, cette perte est aussi celle des valeurs d'ordre, de travail bien fait, dans lesquelles sa mère, suisse allemande, l'a éduqué.

C'est donc ainsi, par l'évocation des valeurs morales, que cet article passe du portrait inscrit dans l'histoire au projet qui anime le design des réalisations de Pierre Paulin. Le projet de production est saisi en ses prémisses (la capacité du designer à voir en volumes), sa finalité morale et politique (« J'étais un boy-scout qui voulait servir le public, obsédé par la reconstruction sociale », déclare le designer) et en tant que projet de vie, en situation, pour le dire dans des termes sartriens, puisqu'il s'agit toujours pour Pierre Paulin de se donner des possibles au sein d'une situation historiquement située.

²¹⁴ Le propos du texte est double en tant qu'il porte sur « Lazy Bytes », une exposition parisienne qui réunit 28 projets de télécommandes, et sur *Ruptures fertiles, design et innovation disruptive* écrit par Nicolas Henchoz et le journaliste Yves Mirande. Anne-Marie Fèvre se demande, au fond, ce qui en matière de télécommande sauve du gadget la *Zapette*, la *Galeo*, la *Zap*, *Irma*, etc. Elle répond de façon générale que, à la croisée de l'ingénierie et du design, certains projets — de télécommandes ou autres — permettent de « redonner de l'âme et de la magie à nos outils familiers, sans emphase par rapport au déferlement numérique. Pour trouver un équilibre entre le virtuel et le physique ».

L'idée était confirmée : c'est donc bien le projet qui fait le lien entre portrait d'objets et portrait de personnes. Le projet fait même le lien avec la critique des lieux, que nous pourrions baptiser du nom de « portraits de lieux ». C'est notamment visible dans *Danse avec le Louvre*, publié le 19 mars 2013²¹⁵. Sans surprise, il y est en effet question des convictions du designer-scénographe Adrien Gardère et de sa façon de concevoir le projet et ces projets-là. En fait, la question du projet est omniprésente dans les articles d'Anne Maris-Fèvre, elle fonctionne même de façon transculturelle, en dehors de la scène européenne qui a vu naître le design. C'est notamment le cas dans « *Je voulais faire de l'or avec ce qui sort des poubelles* », publié le 25 avril 2013, où il est question des productions du malien Cheick Diallo, et plus exactement du travail à l'œuvre, des matériaux employés, etc.

Portrait à charge et nature du projet

Cette omniprésence du projet comme critère est si manifeste que si le portrait de lieu, de personne, d'exposition ou d'objet est à charge, c'est également la nature du projet qui est en cause.

Avec Adrien Gardère, nous sommes en présence d'un designer-scénographe au service des lieux ; avec le Campus Vitra, en revanche, le projet semble faire défaut. Dans *Vitra se fait une vitrine*, publié le 22 juin 2007, Anne-Marie Fèvre se livre au portrait du Campus de Vitra, à Weil-am-Rhein (Allemagne), où l'éditeur a convié les différents bâtiments à Zaha Hadid, Tadao Ando, Franck Gehry, Herzog & de Meuron. Elle termine son article par ces mots : « l'ensemble de ces recherches ne suffit pas à habiter le lieu ». Il manque un fil conducteur, autrement dit un projet.

Dans *Et vous trouvez sabot ?*, publié le 15 janvier 2000 en lien avec le Salon international du meuble à Paris et avec l'exposition « En quête d'objets » (Centre Georges Pompidou), Anne-Marie Fèvre interroge : Matali Crasset « inventerait-elle une nouvelle forme de narcissisme-marketing ? ». Elle rappelle en effet que la designer a fait des études de marketing à l'IUT de Troyes, puis soutient que son design de niche tend à supplanter le design utile et, partant, que son projet n'est peut-être qu'autopromotion, du « genre Matali aime Matali ». Il n'est pas jusqu'à son visage qui ne lui serve de « logo ». En somme, le critère du projet est

²¹⁵ Anne-Marie Fèvre établit un lien entre le Louvre-Lens, le musée de la Romanité de la région Languedoc-Roussillon, celui de l'Aga Khan à Toronto, à propos de ce qu'est une mise en scène réussie au sein de ces musées.

tellement présent que, dans un portrait de designer, c'est son absence ou sa transformation en instrument de communication qui instaure le doute quant à la valeur des productions²¹⁶.

Inutile de multiplier ici les exemples d'articles que l'on peut retrouver dans l'anthologie²¹⁷. Il me fallait alors clarifier les nouveaux fondements théoriques de cette critique-là de design, c'est-à-dire cerner à quelle discipline scientifique ou champ disciplinaire la critique de design renvoie en se donnant pour finalité d'éclairer le projet.

9. Une théorie du design comme référent

Un premier indice me semblait figurer dans le portrait de Matali Crasset, *Et vous trouvez sabot ?*, ainsi que dans *Les 400 coups de Tallon*, publié le 16 septembre 2005. Il s'agit dans les deux cas de la citation d'un autre critique de design et d'art — Alin Avila, un critique-éditeur pour Matali Crasset, et Catherine Millet, pour Roger Tallon — mobilisée afin de mieux saisir les projets d'objets et de vie de ces deux designers. On peut y voir le signe d'une professionnalisation de la critique de design, l'émergence d'une communauté de critiques de design. Mais il m'a semblé plausible que, par l'intermédiaire des critiques de design et d'art auxquels Anne-Marie Fèvre se réfère, c'est le champ du design lui-même qui devenait référent de la critique.

Dans l'article consacré à Roger Tallon, on retrouve l'histoire du design comme référent du portrait. Anne-Marie Fèvre rappelle que le design a été pour Roger Tallon une bataille « idéologique » dans la mesure où, pour combler le retard que prenait à ses yeux les entreprises françaises, il s'est opposé à la défense de l'esthétique industrielle contre le design²¹⁸. Si

²¹⁶ Anne-Marie Fèvre cite ces quelques lignes : « Pendant cinq ans, [déclare Matali Crasset] j'ai vécu une expérience professionnelle unique, dont j'ai eu du mal à faire le deuil. Un apprentissage industriel, technologique, un travail en équipe très riche. Et surtout, je pouvais imaginer des objets courants au service des gens. Mon rêve. » C'est la même idée, ou plutôt le même critère du projet, qui préside à l'écriture de *L'Espagne agite ses couleurs*, publié le 27 août 2013, à propos d'une exposition consacrée au design ibérique avant et après le franquisme.

Entre portrait à charge et à décharge, c'est encore la question non tranchée du projet qui surgit, pour les portraits d'objets, dans *Tendances Intérieurs. L'Internet, le dessin en 3D et le e-business bousculent les pratiques des designers et les modes de distribution. Assis sur du virtuel*, publié le 25 mars 2000.

²¹⁷ <https://dit.dampress.org/readers/critique-du-design/articles-liberation>, consulté le 18 juin 2022.

²¹⁸ Et de citer ce designer quand il déclare : « En France, personne ne parlait de ce boulot. Dominaient la décoration, les styles ; les entreprises fonctionnaient plus comme

l'histoire du design éclaire l'engagement idéologique de Roger Tallon, son jugement critique, elle montre également que la vie de ce designer est pensée, aussi projetée que ses réalisations, en référence à une approche donnée du design. En d'autres termes, le nouveau champ disciplinaire de référence pour la critique de design ne serait-il pas, tout simplement, une théorie du design lui-même ? La critique s'étant tout d'abord nourrie à la philosophie (esthétique), à l'histoire, aux sciences humaines et sociales (politique), à la littérature (portrait) à ses débuts, il semblait cohérent que ce soit au tour du design, considéré comme champ désormais théorisé ou en voie de théorisation, qu'il incombe de servir référent à la critique de design de presse.

De nombreux articles me rendaient cette idée vraisemblable, un exemple suffit à s'en convaincre. En 2013, Anne-Marie Fèvre publie *Les frères Bouroullec, un grand moment* à propos de la rétrospective que le Musée des Arts décoratifs leur consacre. Ce qui frappe notre critique dans cette exposition, comme dans les 32 expositions montées de 2008 à 2013 par les deux frères, c'est que ces deux designers sont à la fois la matière de leurs expositions, leurs propres curateurs et leurs propres scénographes. Il n'est en effet pas jusqu'aux cloisons séparant les salles d'exposition qui ne soient réalisées avec des productions des deux designers, leurs célèbres *Algues*. Cet article brosse le portrait d'un autoportrait (inhérent à l'exposition) en forme de spectacle total. Si Anne-Marie Fèvre réinscrit cet autoportrait dans l'histoire du design, en soulignant la proximité des deux frères avec Jean Prouvé, « pour le côté constructeur », Jean Royère, « pour leur démarche d'ensembliers contemporains », Eero Saarinen, « pour certaines formes organiques », Pierre Paulin, « pour leurs mini-architectures en tissus », elle montre toutefois que le projet sauve l'exposition du risque de la « communication événementielle ». En effet, selon Ronan Bouroullec, « Faire une exposition, c'est un projet, au même titre que créer une chaise » ; et il s'agit en plus, selon Erwan, « de faire comprendre cette discipline en France, qui n'est pas de l'ingénierie. C'est pourquoi nous documentons tout. » Exposer, c'est donc faire un projet permettant de documenter tous les autres projets de design. Pour mon propos, cela signifiait bien que si l'histoire et la littérature légitiment la critique de design, il fallait désormais leur adjoindre une approche du

des exploitations agricoles que comme des industries modernes. Plus tard la traduction "esthétique industrielle" a été avancée pour rattraper le coup, j'étais contre. Mais, finalement, sémantiquement, la réussite du mot design, une victoire du structuralisme sur le comportementalisme, s'est transformée en échec. Le mot a dérivé, ça ne veut plus rien dire aujourd'hui. On parle de design, mais c'est toujours de la déco ! ».

design par lui-même, une théorisation qui nécessite de documenter le champ (la « discipline » disent les Bouroullec) et qui comprend le design comme étant essentiellement une pratique du projet.

10. Des théories intrinsèques

Si la critique de design cherche à éclairer le projet et se fonde sur une théorie (ou théorisation) du projet, il me restait toutefois à préciser de quelle théorie intrinsèque au champ du design il s'agit. Plusieurs sont apparues et se situaient dans le champ même du design.

Design critique

Une première idée advient à la lecture de *Van Lieshout, stupre et tremblements*, publié le 9 août 2013. Anne-Marie Fèvre rappelle que « cet électron, à la fois libre et collectif », fonde l'AVL dans le port de Rotterdam, soit une PME regroupant entre 15 et 20 employés qui crée à la fois « des meubles, des sculptures, des architectures cellulaires et développe des projets fictionnels de cités critiques », plus exactement des projets urbains « dystopiques » où règnent par exemple des « machines à travailler ». Ici, notre critique de design de presse en appelle à une théorie du design critique, manière de faire du design où les projets classiques, pourrait-on dire, voisinent avec les projets qui, fictionnels, interrogent en l'occurrence nos modes de vie urbains. D'après Anne-Marie Fèvre, ces projets s'inscrivent dans la lignée d'Archigram, « groupe d'architectes britanniques des années 1960-1970 » dont le volet théorique et s'inscrit dans une forme de design critique.

S'il émerge ici, le design critique comme fondement de la critique de design apparaît dès *Science-fiction et design, planète inédite*, publié le 8 juin 2007, à propos de l'exposition « Tomorrow Now ». En effet, Anne-Marie Fèvre écrit que cette « rencontre » entre science-fiction et design a été « peu étudiée » et que le « design, au XXI^e siècle, bien ancré dans la matière du réel, qui se trouve déjà confronté aux nanotechnologies, à la génétique, à la catastrophe écologique, manque, lui, terriblement d'Orwell ». Selon elle, ni Richard Buckminster Fuller ni, avant lui, les mouvements architecturaux radicaux Archigram et Superstudio, ne suffisent à théoriser le design critique. En somme, en 2007, elle appelle de ses vœux une théorie du design critique pour fonder la critique de design intéressée par le projet. Elle sera exaucée quelques années plus tard, comme en témoigne son article de 2013.

Care design

Cette théorie du design critique n'est cependant pas le seul fondement théorique du design à affleurer dans les articles d'Anne-Marie Fèvre. Dans *Neuf auteurs en quête de l'autre*, publié le 12 mars 2013, elle entend montrer l'intérêt de l'empathie pour le design, notamment en citant Elsa Francès, directrice de la biennale de Saint-Étienne qui met à l'honneur cette capacité à s'identifier à autrui au plan de ses émotions et sentiments : « Le choix du thème de l'empathie est le résultat d'une intuition et d'une réflexion collective. Peut-être que dans une période où nous serions en mal d'utopie, à un moment où la société prétend se construire sur un unique principe de réalité, l'empathie serait-elle porteuse d'espoir d'une collectivité plus sensible et plus attentive ? Comprendre les sentiments et les émotions d'un autre : cette notion est relativement absente de l'enseignement du design alors même que c'est la pensée de cette discipline. Et l'empathie possède une force investigatrice remarquable. D'autres lectures du monde sont-elles possibles que celles hypertechnicistes que l'on nous propose ? Peut-être, et c'est l'hypothèse que je formule ! ». Ici, le référent théorique n'est pas encore explicitement le *care design*, tel qu'on le rencontre dans les articles d'Anne-Lise Carlo et de Marie Godfrain. Mais, à travers le crédit accordé à la citation du propos d'Elsa Francès, c'est bien de ce côté-là que se cherche un soubassement théorique fondamental, peut-être plus fondamental que le design critique, dans la mesure où il constituerait « la pensée de la discipline ».

Design participatif

Toutefois, un troisième fondement théorique me paraissait s'esquisser chez Anne-Marie Fèvre. Il se lit en filigrane dans *Les Kroll, une utopie habitée*, publié le 11 octobre 2013 à propos d'une exposition monographique de Nantes, au Lieu unique. Des faits d'ordre biographique sont mis au jour : les époux Kroll vivent dans un ensemble dont ils ont engagé la fondation, ils sont célèbres pour la Mémé, une « maison médicale » conçue par et pour les étudiants en médecine de l'université catholique de Louvain, tout autant que pour le campus qu'ils ont projeté à Woluwe-Saint-Lambert... D'autres faits relevant de la bibliographie sont rapportés. Lucien Kroll a beaucoup écrit, élaboré les différents concepts qui fondent son travail, comme « l'incrémentalisme » ou la « vicinitude » par exemple. En effet, ceux-ci émanent d'une pratique du projet où la « participation » consiste à « pousser plus loin un projet », à aller « vers une « complexité qui provient d'une façon de voir les habitants non

comme des marchandises, mais comme un réseau infiniment précieux de relations, d'actions, de comportements, d'empathies qui forment lentement un tissu urbain ». Ici, avec Lucien Kroll, s'élabore une pensée théorique du projet qui dépasse le design critique et son aspect fictionnel pour, loin des utopies ou autres dystopies, transformer l'empathie (qui nourrit aussi le *care*) en acte de bâtir : il s'agit de la théorie de l'architecture participative.

Il faut cependant noter que les Kroll sont plus architectes que designers : la théorie du design, qui dépasserait à la fois la théorie du design critique et celle du *care design*, existe pour l'architecture — il s'agit de l'architecture participative — mais elle n'existe peut-être pas encore pour le design au moment où Anne-Marie Fèvre écrit son article. Elle constitue moins une réalité qu'un horizon mais, quoi qu'il en soit, le design participatif a depuis été théorisé et peut donc fonder la critique de design.

Bilan d'étape

Au terme de cette lecture des articles d'Anne-Marie Fèvre, il m'apparaît que ma proposition générale, établie à partir des articles du *Monde*, résiste — pour reprendre le terme employé plus haut — et s'enrichit. La critique de presse de design s'élabore et se fonde en fonction de référents théoriques qui sont la philosophie, plus exactement l'esthétique (industrielle ou du *care*), les sciences humaines et sociales (pour le politique), l'histoire (du passé, du présent et du futur), la littérature (pour le portrait de personnes, d'objets et de lieux). Dès qu'elle s'attache au projet pour discriminer entre deux propositions de design, le référent théorique est désormais interne au champ du design : il s'agit de la théorie du design critique, de la théorie du *care design*, de la théorie du design participatif. En m'attachant aux textes proposés par Alice Rawsthorn dans *Design as an attitude*, il me restait alors à établir si ces fondements théoriques fonctionnent ou pas si l'on quitte la sphère française de la critique de design.

11. Théorie du design attitudinal

Mise au point méthodologique

Avant que de rapporter cette dernière démarche, il faut bien avouer — première précision — que ma comparaison est déséquilibrée dans la mesure où elle concerne des articles écrits par plusieurs générations de critiques du design pour plusieurs quotidiens français, d'une part, et des

articles devenus chapitres d'un livre écrit par une critique britannique contemporaine du design, d'autre part. Au terme de ce parcours, il me faut donc rappeler que ce sont les fondements théoriques possibles de la critique qui m'importent et qu'ils demeurent ouverts à la discussion.

Le « Prologue » de *Design as an Attitude* livre le fondement théorique de la critique de design dont il sera question dans l'ouvrage²¹⁹ : et ce point constitue ma seconde précision. Alice Rawsthorn édifie son travail de critique sur une théorie du « design attitudinal » tirée de László Moholy-Nagy. Selon cet ancien professeur du Bauhaus devenu fondateur du New Bauhaus de Chicago, le design doit renoncer à l'orthodoxie en matière de métier et de projets de design, convoquer l'ingéniosité et l'intuition afin d'améliorer notre vie quotidienne. En faisant sien ce principe, la critique Alice Rawsthorn entend discriminer entre des projets gadgets, ou de peu de valeur, et des projets soucieux d'améliorer la vie d'autrui. En d'autres termes, je n'ai pas eu à extraire des textes leur fondement théorique : c'est le design attitudinal qui les oriente.

La comparaison revenait, par conséquent, à dérouler ce fil de l'ouvrage et voir s'il croise les fondements théoriques cernés à travers l'analyse des articles du *Monde* et de *Libération*.

Esthétique et littérature minorées

Étant donné que le design attitudinal constitue la base théorique du livre d'Alice Rawsthorn, que la préoccupation sociétale et politique du design y est majeure, il semble inévitable que le fondement esthétique — via l'esthétique industrielle ou plus récemment via l'esthétique du design aux prises avec le *care* — soit minoré. Comme l'indique le chapitre 2 « Spot the difference: Design and Art²²⁰ », il s'agit bien de distinguer le design de l'art, sous peine de servir des intérêts marchands au détriment des causes humanitaires où le design est réellement utile. Comme l'indique également le chapitre 5, « Back to the future²²¹ », l'esthétique à l'œuvre dans les productions les plus récentes de design — les interfaces de nos ordinateurs, notamment — demeure pauvre, hésitante entre une posture skeuomorphique et le « flat design ».

²¹⁹ Alice RAWSTHORN, « Prologue », dans Alice RAWSTHORN, *Design as an Attitude*, Paris, Dijon, JRP/éditions et les Presses du réel, 2020.

²²⁰ Alice RAWSTHORN, *Design as an Attitude*, op. cit., p. 28-37.

²²¹ *Ibidem*, p. 57-65.

Il est non moins inévitable que le fondement littéraire de la critique occupe peu de place dans l'approche d'Alice Rawsthorn. Les textes relèvent bien, pour certains d'entre eux, du portrait de personne. Il en est ainsi du chapitre 1 – « What Is Attitudinal Design²²² ? » – qui brosse le portrait de Willem Sandberg, graphiste et directeur du Stedelijk museum d'Amsterdam. Mais ce rappel biographique ne tend pas au récit, voire à l'hagiographie, car le personnage fonctionne comme une figure, l'incarnation de ce qu'est le design attitudinal : il illustre une thèse en matière de design et donne chair au fondement théorique choisi par Alice Rawsthorn.

Histoire à parfaire

Que dire du fondement historique de la critique de design ? Présente dans tous les chapitres, l'histoire du design sert notamment à interroger le peu de place accordé aux femmes dans le chapitre 6 – « Is Design Still a (Cis)Man's World²²³ » – et le rôle systématiquement minoré des designers noirs dans le chapitre 7 – « Design's Color Problem²²⁴ » – alors même que ces femmes et ces hommes, porteurs d'altérité et d'excellence pour la profession, sont autant de designers attitudinaux.

Mais, à travers ce caractère peu inclusif du design, c'est une leçon d'historiographie qui est donnée dans la mesure où Alice Rawsthorn critique la façon dont on a écrit et consigné l'histoire du design. Plus que la discipline historique telle qu'elle existe, c'est l'histoire telle qu'elle devrait exister, et qui pourrait servir de fondement théorique à la critique de design, qui intéresse notre critique.

Engagement éthique et politique

Au principe de la critique il semble y avoir, selon Alice Rawsthorn, un choix semblable à celui qu'opèrent les designers. Soit ceux-ci visent l'événement – l'exposition, le salon, par exemple – et ils prennent le risque de se perdre dans l'esthétique gratuite, l'innovation pour l'innovation, la promotion et le sensationnalisme – ce que montre le chapitre 8, « The fun of the Fair²²⁵ », consacré au Salon du meuble de Milan. Soit les designers s'engagent d'un point de vue éthique et politique – leur terrain est alors celui des « grands problèmes » de notre

²²² *Ibid.*, p. 15-26.

²²³ *Id.*, p. 65-75.

²²⁴ *Id.*, p. 75-85.

²²⁵ *Id.*, p. 86-95.

époque — ce sur quoi s'attarde le chapitre 12 « When the Worst Comes to the Worst²²⁶ ». Autrement dit, soit la critique de design se fonde sur l'esthétique, l'histoire telle qu'elle existe, la littérature, et elle tend à se confondre avec la critique d'art ; soit elle se fonde sur l'historiographie et, avant tout, sur une théorie du design attitudinal, et elle s'affirme dans sa singularité de critique de design.

Bilan

Au terme de cette relecture et traduction de *Design as an Attitude*, je pouvais donc répondre à la question de savoir si les fondements théoriques de la critique de design à l'œuvre pour les articles du *Monde* et de *Libération* continuaient de fonctionner en quittant la presse française. De 1945 à nos jours, c'est semble-t-il toujours au regard de l'esthétique, de la littérature (du portrait), des Sciences humaines et sociales (pour le politique), de l'histoire (telle qu'elle est ou qu'elle devrait être), d'une théorie du projet que le choix des fondements théoriques pour la critique de design s'opère. Ils peuvent se résumer sous forme de tableau.

Fondements théoriques	Philosophie	Sciences humaines et sociales	Histoire	Littérature	Design critique, Design du care, Design participatif	Design attitudinal
Critiques	Esthétique industrielle, du care, skeuomorphique	Politique	Récit	Portraits de personnes, d'objets, de lieux	Projets de vie, d'objets, d'espaces, etc.	Projets pour répondre aux grands problèmes de notre temps

Figure 7. *Fondements théoriques* © Catherine Chomarat-Ruiz

Seul restait la question est donc de savoir si cette critique de design peut pour autant structurer l'ensemble du champ...

²²⁶ *Id.*, p. 129-141.

THÉORIE CRITIQUE DU DESIGN

À l'issue de ce parcours de la critique de design de presse, il n'était pas surprenant que l'on retrouve, de façon encore plus vive que précédemment, l'élan critique inhérent à l'examen de la traduction (Partie 1) et la critique critique apparue avec l'exposition (Partie 2). Cette dimension critique apparaît dès les questions de la féminisation de la presse, du peu d'ouverture des archives de certains quotidiens... Avec plus d'acuité encore, elle se retrouve dans l'examen critique de ces critiques à propos du journaliste devenue commentateur, de la construction d'une vision, etc.

Au-delà de cette non surprise, deux éléments sont néanmoins notables. Le premier tient à la spécificité de la critique de design qui se cherche à travers des fondements théoriques qu'elle trouve tout d'abord dans des disciplines scientifiques extérieures au champ du design, puis dans une théorisation intrinsèque à ce champ. C'est ainsi qu'elle passe de la philosophie, des SHS, de la littérature à des efforts de théorisation d'où naissent le design critique, le *care design*, le design participatif et le design attitudinal). Le deuxième élément notable est que la critique de design se heurte à l'émiettement théorique intrinsèque au champ qu'il s'agit de structurer.

En somme, mon intuition première était que l'exposition et la critique pouvant être comprises comme des formes de traduction, l'examen de la traductologie — son épistémologie — permettrait de structurer ce champ par transposition. Mais la traduction a été cernée comme dispositif possible, et la traductologie semblait se heurter à une forme d'émiettement scientifique. L'exposition et l'expologie semblent rencontrer les mêmes obstacles quand elle se cherche du côté des SIC, de la littérature, etc. Et voilà, pourrait-on s'exclamer, qu'il en est de même avec la critique de design, en dépit de la dimension critique relevée dans l'entrée Traduire et Exposer, et malgré sa volonté de se fonder sur des théories intrinsèques ! Faut-il donc penser que le champ du design est, on me passera le néologisme, « instructurable » ?

Il ne faudrait pas renoncer trop vite. Ce fil critique n'est tout de même pas anodin, il a une histoire et demeure consubstantiel au design. L'on sait en effet que le design est critique dès son avènement au XIX^e siècle, c'est-à-dire dès les efforts que Henry Cole déploie afin de développer la production en série de biens de consommation, la formation de designers, l'information via des revues spécialisées ou des expositions

universelles²²⁷. Ces efforts reviennent en effet à critiquer la valorisation de l'artisanat, l'apprentissage en atelier et un mode de vie bourgeois, si ce n'est aristocratique, auxquels William Morris, défenseur des *Arts and Crafts*, et John Ruskin, esthète et historien, sont attachés²²⁸.

L'on sait également que, au XXe siècle, le design développe une forme de critique de lui-même et de la société capitaliste qui a émergé à partir de la révolution industrielle : son objectif est de retrouver un idéal émancipateur. Dès la fin des années 50, Tomás Maldonado entend réformer, au sein de l'école d'Ulm, la formation dispensée aux designers. Il s'agit notamment de substituer les sciences humaines et sociales à l'art et d'admettre que la valeur d'usage devrait présider à la compréhension des besoins et à la conception des productions, même s'il n'est pas toujours facile de la dissocier de la valeur d'échange²²⁹.

S'il demeure cependant indéniable que ce champ ne s'est jamais unifié, en tant que pratique, autour de cette dimension critique — en témoignant son dévoiement mercantile et la perte de son idéal social —, et s'il n'est pas davantage parvenu, en son versant théorique, à élaborer une théorie critique fondée sur les diverses critiques qu'il a déployées, c'est un état de fait auquel les designers doublés d'enseignants et de chercheurs ne peuvent se résigner.

Je fais dès lors l'hypothèse que, pour éclairer ce champ et le structurer d'un point de vue scientifique, il s'agit de comprendre ce qui rend cet idéal émancipateur possible, ce qui lui fait obstacle, ce qui permettrait de le retrouver. Étant donné que c'est là, pour ce qui concerne la société, le but que la théorie critique de l'École de Francfort s'est assigné, mon nouveau projet de recherche vise à construire, par transposition, une théorie critique du design en filiation avec les principaux théoriciens de cet institut.

²²⁷ Henry COLE, *Fifty years of public work of Sir Henry Cole accounted for in his deeds, speeches and writings*, London, Bell and Sons, 1884.

²²⁸ William MORRIS, *L'Art et l'artisanat d'aujourd'hui*, 1884 ; rééd. Paris, éd. Rivages, coll. Petite bibliothèque, 2011. Voir également : MORRIS William, *The collected Works of William Morris*, Cambridge Library Collection, Literary Studies, 2012 ; RUSKIN John, *The Seven Lamps of Architecture* (1849) ; rééd., Les Sept lampes de l'architecture, Paris, Klincksieck, coll. L'esprit des formes, 2008.

²²⁹ Tomás MALDONADO, *La Formation du designer*, 1958 : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28772/C%26T_1981_5_166.pdf, consulté le 2 janvier 2022.



Figure 8. *Horizon* © Catherine Chomarat-Ruiz

BIBLIOGRAPHIE

AKHRIC Madeleine, CALLON Michel et LATOUR Bruno, *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Presses des Mines, 2006.

AUCOMPTE Yann et Darricau Stéphane, « Quelques effets sur la pratique de la traduction d'un concept : le *déconstructivisme graphique* depuis les années 1980 », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL :

<http://journals.openedition.org/appareil/4249>

Brigitte AUZIOL, *Exposer le design : Formes et intentions*, Avignon Université, Thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Sylvie Poli, 2019.

—, « Le campus Vitra : pratiques et intentions d'expositions d'un éditeur de design, premières investigations », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, *Revue Design Arts Medias*, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/le-campus-vitra-pratiques-et-intentions-dexpositions-dun-editeur-de-design-premieres-investigations>

AZÉMA Claire, « Les outils-transducteurs dans les traductions du designer », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022. URL :

<http://journals.openedition.org/appareil/4399>

BENJAMIN Walter, « La Tâche du traducteur », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2000.

—, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Essais 2 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. Médiations, 1971-1983.

BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

BERTRAND Gwenaëlle et FAVARD Maxime, « « Typen », maître-mot du design industriel », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL :

<http://journals.openedition.org/appareil/4325>

BIHANIC David, *Data design. Les données comme matériau de création*, Paris, Gaillimard/Fondation EDF, coll. Alternatives, 2018.

BONNARD Émilie , « Le lettré chinois : designer ignoré des traductions », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 20 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4222> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.4222>

BOUGOURD Caroline , « La cité d'expériences à l'épreuve d'une traduction par le design », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4355>

BOUTAN Nicolas, « Designer des possibles. Prolégomènes à l'expérience curatoriale », dans *Figures de l'art* n° 25, Pau, PUPPA, 2013.

BRAEYER Marie-Ange et ZEITOUN Olivier, *La Fabrique du vivant. Mutations/ Créations*, Orléans, éditions HYX, 2019.

BRANZI, Andrea, « Nouvelles de la Métropole froide », JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La Critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2003.

Cahiers des Assises du design,
https://www.assisesdudesign.com/doc_root/Ressources/cahiers/5df0f362ada9d_Cahiers_AssisesDuDesign_2019_pages.pdf, consulté le 22 avril 2020.

CAILLET Aline, « De quoi faisons-nous au juste l'expérience ? L'exposition à l'ère de l'indistinction », dans CHOMARAT-RUIZ, Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, *Revue Design Arts Medias*, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/de-quoi-faisons-nous-au-juste-lexperience-lexposition-a-lere-de-lindistinction>

CARAËS Marie-Aude, « Pour une recherche en design. Art ? Artisanat ? Industrie ? Tout cela et bien plus », *Azimuts* n° 33, Saint-Étienne, Cité du design éditions, 2009.

CARLO Anne-Lise, « Le design en appui du corps humain », *Le Monde*, 09.03.2018

—, « Design et nazisme, un rapprochement qui dérange », *Le Monde*, 18.10.2019

CATTANI Airton, « Le dessin de design en tant qu'œuvre en soi », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 25 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4515> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.4515>

ČEPULYTE Gabriele, « Le design graphique et la traduction au prisme de la transcréation », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 21 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4540>

CHAMPENOIS Michèle, « Sur cette terre pour créer », *Le Monde*, 18.02.1982

—, « Le meuble, le lieu, l'immeuble Une petite histoire de la modernité dans le siècle », *Le Monde*, 20.02.1984.

—, « Design européen, 20 ans d'années folles », *Le Monde*, 23.11.2002.

—, « Droog Design, brocanteurs de l'inattendu », *Le Monde*, 08.08.2001.

—, « Philippe Starck se sur-expose au Centre Pompidou », *Le Monde*, 27.02.2003.

—, « Ettore Sottsass : « Tout est design, c'est une fatalité », *Le Monde*, 29.08.2005.

—, « Exposition au Centre Pompidou : l'art de repousser les murs », *Le Monde*, 5.12.2005.

—, « Naissance du « fragilisme » à la Fondation Cartier », *Le Monde*, 04.04.2002.

CHAUMIER Serge, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La documentation française, coll. Musées-Mondes, 2012.

CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir), *Traduction & design*, <https://journals.openedition.org/appareil/4218>

—, « Traductologie et théories du design : des « arts exacts » ? », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4480>

—, « Traduction et Design », Appel à contributions , <https://journals.openedition.org/appareil/3332>, consulté le 1er juillet 2022.

—, *L'Exposition de design* : <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design>, consulté le 11 mai 2022.

—, *Critique de design* : <https://dit.dampress.org/readers/critique-du-design>, consulté le 11 mai 2022.

COLE Henry, *Fifty years of public work of Sir Henry Cole accounted for in his deeds, speeches and writings*, London, Bell and Sons, 1884.

CROSS Nigel, « 40 ans de recherche en design », *Azimuts* n°40/41, Saint-Étienne, Cité du design, 2014.

DAVALLON Jean, « Peut-on parler d'une langue de l'exposition scientifique ? », dans SCHIELE Bernard (dir.), *Faire voir, Faire savoir. La muséographie scientifique au présent*, Musée de la civilisation, 1989.

DELPHIS Marylène, « Qui sont ces gens qui nous imposent leur goût avec tant de sûreté ? », *Le Monde*, 26 novembre 1979.

DÉOTTE Jean-Louis, « les Immatériaux de Lyotard (1985) : un programme figural » : <https://journals.openedition.org/appareil/797#quotation>, consulté le 31 octobre 2021

—, *Le passage du musée*, Paris, L'Harmattan, 2017.

DÉOTTE Jean-Louis et HUYGHE Pierre-Damien, *Le Jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1998.

DESCENDRE Romain et ZANCARINI Jean-Claude, *De la traduction à la traductibilité : un outil d'émancipation théorique*, Paris, ENS éditions, 2016.

DESPRET Vinciane, *Bêtes et Hommes*, Paris, Gallimard, 2007.

DESVALLEES André, « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », BARY Mary Odile (de) et TOBELEN Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie*, Paris, Séguier, 1998.

DUFRENE Bernadette, « Introduction », DUFRENE Bernadette et GLICENSTEIN Jérôme (dir.), *Histoire(s) d'exposition (s)*, Paris, Hermann, 2016.

DUMESNY Rose, VETTIER Lou, « Techno Tales : quelles formes de médiation pour le numérique ? », dans CHOMARAT-RUIZ, Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, *Revue Design Arts Medias*, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/techno-tales-queelles-formes-de-mediation-pour-le-numerique>

DUNNE Anthony et RABY Fiona, *Speculative Everything : Design, Fiction and Social Dreaming*, Cambridge, MIT Press, 2013.

DUPAIGNE Bernard, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du Quai Branly*, Paris, Mille et une nuits, 2006.

DURING Elie, GONZALEZ-FOERSTER Dominique, Hans Ulrich OBRIST, *Qu'est-ce que le curating ?*, Paris, Manuella Édition, 2011.

ECO Umberto, *La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972.

ECO Umberto, PEZZINI Isabella, *Le musée, demain*, 2015 ; rééd. Casimiro Livres, 2017.

FERENZCI Thomas, « Le design au-delà de l'esthétique « Passage du témoin » de Jean-François Lyotard à François Burkhardt », *Le Monde*, 5.11.1984

FÉTRO Sophie , « Opérations traductives dans les processus créatif et de conception en design », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4652> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.4652>

—, « Affaires numériques », LARTIGAUD (dir.), *Objectiver*, Saint-Étienne, Cité du design, 2017.

FÈVRE Anne-Marie, « Tendances. Intérieurs. Fantasia chez les poufs. Humour, extravagance, poésie », *Le Monde*, 15.01.2000.

—, « Tendances Intérieurs », *Le Monde*, 25.03.2000.

- , « Les 400 coups de Tallon », *Le Monde*, 16.09.2005.
 - , « Science-fiction et design, planète inédite », *Le Monde*, 08.06.2007.
 - , « Vitra se fait vitrine », *Le Monde*, 22.06.2007.
 - , « État de sièges », *Le Monde*, 23.07.2007.
 - , « Abécédaire du design », *Le Monde*, 09.09.2011.
 - , « Le design fait sa politique fiction », *Le Monde*, 17.06.2012.
 - , « Et vous trouvez sabot ? », *Le Monde*, 15.01.2000.
 - , « Andrée Putman, noir sur blanc », *Le Monde*, 21.01.2013.
 - , « Neuf auteurs en quête de l'autre », *Le Monde*, 12.03.2013.
 - , « Danse avec le Louvre », *Le Monde*, 19.03.2013
 - , « Je voulais faire de l'or avec ce qui sort des poubelles », *Le Monde*, 25.04.2013.
 - , « Les frères Bouroullec, un grand moment », *Le Monde*, 02.05.2013.
 - , « Van Lieshout, stupre et tremblements », *Le Monde*, 08.09.2013.
 - , « L'Espagne agite ses couleurs », *Le Monde*, 27.08.2013.
 - , « Les Kroll, une utopie habitée », *Le Monde*, 11.10.2013.
 - , « Zappareil sans pareil », *Le Monde*, 14.02.2014.
- FINDELI Alain et BOUSBACI René, « L'éclipse de l'objet dans les théories du projet en design », dans *The design Journal*, vol. VIII (3), 2005.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, volume 3, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1994.
- , « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967 ; *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984.

FOURNIER Thierry, SENNEWALD J. Emil, GOURLET Pauline, « Recherche par l'exposition et condition post-numérique », ATHANASSOPOULOS Vangelis et BOUTAN Nicolas (dir.), *Proteus* n° 10, *Le Commissariat d'exposition comme forme de recherche*, 2016 : <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus10-4.pdf>, consulté le 25 mai 2020.

GEEL Catherine, « Les drôles d'exposition du MoMA#1 », dans David BIHANIC (dir.), *staatliche bauhaus. Cent pour cent 1919-2019*, Paris, T&P Publishing, 2020.

GEEL Catherine, « « L'attention littéraire » dans les textes d'Alessandro Mendini (1931-2019) : une traduction permanente vers le projet », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 20 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4764>

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

—, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GENTÈS Annie, *The In-Discipline of Design. Bridging the Gap Between Humanities and Engineering*, Gewerbestrasse, Springer, Coll. « Design research foundations », 2018.

GENTES Annie et PEREZ Avner, « Le « traduire » comme paradigme de la pratique du design », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4427> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.4427>

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, PUF, 2009.

—, « La fondation de la Triennale de Milan et la question de l'exposition à l'époque du fascisme », Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, *Revue Design Arts Medias*, 12/2020, (consulté le 2/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/la-fondation-de-la-triennale-de-milan-et-la-question-de-lexposition-a-lepoque-du-fascisme>

GODARD Henri, *L'Expérience existentielle de l'art*, Paris, Gallimard, 2004.

GODFRAIN Marie, « Au bon soin du design », *Le Monde*, 10.06.2020

HAINARD Jacques, « La revanche du conservateur », HAINARD Jacques et KAEHR Roland (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1984.

HAUTECOEUR Louis, *Architecture et aménagement des musées*, 1934, rééd. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993

HUYGHE Pierre-Damien, *Commencer à deux. Propos sur l'architecture comme méthode*, Paris, Éditions Mix, 2009.

HUYGHE Pierre-Damien, « L'exposition comme montage », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, *Revue Design Arts Medias*, 12/2020, (consulté le 3/06/2022),
URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/lexposition-comme-montage>

IONESCU Vlad, *Arts appliqués, arts impliqués*, Gent, A&S/books, 2016.

JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La Critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2003.

—, « La critique en design, mythe ou réalité ? », JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

—, « Entretien avec Pierre STAUDENMEYER », JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

—, « Entretien avec Alice MORGAIN », JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

—, « Entretien avec Chloé BRAUNSTEIN », JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

—, « Entretien avec Gilles de BURE », JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

—, « Entretien avec Anne-Marie FÈVRE », *La Critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2003.

—, « La presse et le design », JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

—, « Entretien avec Claire FAYOLLE », JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

KUHN Thomas Samuel, *The Structure of the Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962 [1st edition] ; rééd. *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, coll. Champs Flammarion, traduction Laure Meyer, 1983.

La muséologie selon George Henri Rivière, Dunod, Cours de Muséologie/Textes et témoignages, 1989.

LAFARGUE Bernard, *Figures de l'art* n°29, Pau, PUPPA, 2015.

LARTIGAUD David-Olivier, « Le/la commissaire est un/e visiteur/se comme les autres. Retour d'expérience concernant deux expositions à la Biennale Internationale Design Saint-Étienne », CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, *Revue Design Arts Medias*, 12/2020, (consulté le 2/06/2022),
URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/la-le-commissaire-est-un-visiteu-se-r-comme-les-autres-retour-dexperience-concernant-deux-expositions-a-la-biennale-internationale-design-saint-etienne>

LE BŒUF Jocelyne, *Jacques Viénot (1893-1959). Pionnier de l'esthétique industrielle en France*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Art & société, 2006.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. Poétique, 1975.

Les Immatériaux .Album, Inventaire et Épreuves d'écriture, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1985.

Les Immatériaux au Centre G. Pompidou : Étude de l'événement-exposition et de son public, Paris, Expo média, coll. « Cahier Expo média » (no 1), 1986.

Les immatériaux 30 ans après :

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbybgEd/rBoAMBd>, consulté le 31 octobre 2021

LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean, *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

LORELLE Véronique, « Quel design pour demain ? : "Le design a le pouvoir de prolonger notre existence sur terre" », *Le Monde*, 07.05.2020

LORET Éric, *Petit manuel critique*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. Essais, 2015.

MAIRESSE François, *Le musée, temple du spectaculaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002

MAIRESSE François et DESVALLÉES André, « Muséologie », DESVALLÉES André et François MAIRESSE (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.

MALDONADO Tomás, *La Formation du designer*, 1958 :

http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28772/C%26T_1981_5_166.pdf, consulté le 2 janvier 2022.

MANÇON Camille, « Déshérence territoriale et écologie », Mançon, Camille « Déshérence territoriale et écologie », *Revue Design Arts Medias*, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL:

<https://journal.dampress.org/varia/desherece-territoriale-et-ecologie>

MARION Grégory, « Des réductions en art aux traductions incidentes : le décentrement d'un design tactique », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 21 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL :

<http://journals.openedition.org/appareil/4687>

MARX Karl, « XIe Thèse sur Feuerbach », dans MARX, Karl et ENGELS, Friedrich, *L'Idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales, 1976.

MAUDET Nolwenn, « Zu, ou les possibles d'une pensée japonaise du design », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL :

<http://journals.openedition.org/appareil/4300>

MERTZ Laurent, PENEAU Justine et Dorian REUNKRILERK, « Traductibilité et design : explorer les paramètres génératifs du brief », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4579>

MICHAUD Yves, *Narcisse et ses avatars*, Paris, Grasset, 2014.

—, « Design remplace Art », MICHAUD Yves, *Narcisse et ses avatars*, Paris, Grasset, coll. 26, 2014.

MICHEL Jacques, « Un sous-développement esthétique », *Le Monde*, 29 septembre 1969.

MORRIS William, *L'Art et l'artisanat d'aujourd'hui*, 1884 ; rééd. Paris, éd. Rivages, coll. Petite bibliothèque, 2011

—, *The collected Works of William Morris*, Cambridge Library Collection, Literary Studies, 2012.

MOUSSINET Margaux, Moussinet, Margaux « L'exposition de design graphique : projet exposé ou projet d'exposition ? », Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, *Revue Design Arts Medias*, 12/2020, (consulté le 2/06/2022),
URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/lexposition-de-design-graphique-projet-expose-ou-projet-dexposition>

OBRIST Hans Ulrich et TORTOSA Guy, *Unbuilt Roads*, Berlin, Hatje Cantz Publishers, 1997.

—, *Les voies du curating*, Paris, Manuela éditions, 2015.

O'DOHERTY Brian, *White Cube – l'Espace de la galerie et son idéologie*, JRP/Ringier, 2008.

OST François, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard, coll. Ouvertures, 2009.

OST François et FRYDMAN Benoît, *La traduction paradigme pour le droit*.
<https://lacademie.tv/conferences/la-traduction-paradigme-pour-le-droit>

PAGÈS, Claire (dir.), *Lyotard à Nanterre*, Paris, Klincksieck, 2010.

PATRIX Georges, « L'esthétique industrielle est un "service public" », *Le Monde*, 4 avril 1961.

—, « L'Esthétique et l'aménagement du territoire », *Le Monde*, 17 novembre 1961.

PERIM Renata, « Exposições como forma de relação entre arte, curadoria e design », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, *Revue Design Arts Medias*, 12/2020, (consulté le 3/06/2022),
 URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/exposicoes-como-forma-de-relacao-entre-arte-curadoria-e-design>

PHILIZOT Vivien, « Traduire « design graphique » », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022. URL :
<http://journals.openedition.org/appareil/4380>

PLATON *Le Politique*, Paris, Belles Lettres, Coll. des universités de France, 1970.

POLI Marie-Sylvie et AUZIOL Brigitte, « Exposer le design par le design : une approche communicationnelle d'une exposition des frères Bouroullec au musée des arts décoratifs », dans MEI, *Design et Communication*, n°40, 2019.

POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. des Histoires, 1987.

POSTMAN Neil, *Se distraire à en mourir*, 1986 ; rééd. Paris, éditions Nova, 2010.

RAWSTHORN Alice, *Design as an attitude*, JRP/Éditions et Les Presses du Réel, 2018.

—, « Prologue », *Design as an attitude*, JRP/Éditions et Les Presses du Réel, 2018.

- , « What Is Attitudinal Design », JRP/Éditions et Les Presses du Réel, 2018.
- , « Spot the difference: Design and Art », JRP/Éditions et Les Presses du Réel, 2018.
- , « Back to the future », JRP/Éditions et Les Presses du Réel, 2018.
- , « Is Design Still a (Cis)Man's World », JRP/Éditions et Les Presses du Réel, 2018.
- , « Design's Color Problem », JRP/Éditions et Les Presses du Réel, 2018.
- , « The fun of the Fair », JRP/Éditions et Les Presses du Réel, 2018.
- , « When the Worst Comes to the Worst », JRP/Éditions et Les Presses du Réel, 2018.
- REUNKRILERK Dorian, « Exposer/S'exposer au design : un processus collectif d'altérité », dans Christophe BARDIN (dir.), *Figures de l'art* n° 36, Les Moments du design, Pau, PUPPA, 2019.
- , « Donner à vivre le projet en design : perspective pour l'expologie du design », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, *Revue Design Arts Medias*, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/donner-a-vivre-le-projet-en-design-perspective-pour-lexpologie-du-design>
- , *La force du signal faible. Rôle des médias pour l'intégration du design au sein des organisations : une contribution sémio-pragmatique de la médiation au design*, Paris, Institut polytechnique de Paris, sous la direction d'Annie Gentès et d'Estelle berger, 2022.
- RICŒUR Paul, « Défi et bonheur de la traduction », RICŒUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Traductologiques, 2018.
- , « Le Paradigme de la traduction », RICŒUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Traductologiques, 2018.
- REY Véronique, ROMAIN Christina, TORTOCHOT Éric, « Images et textes opératifs en design : énoncer, traduire les concepts, en et hors contexte », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 26 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4617>

ROYER Marine, « Concevoir en portant attention aux milieux. Étude sur les modalités d'exposition du design de la participation », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, *Revue Design Arts Medias*, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/concevoir-en-portant-attention-aux-milieux-etude-sur-les-modalites-dexposition-du-design-de-la-participation>

RUBESSI Chiara, « L'exposition de l'objet de design : réflexion sur la démarche du designer-scénographe », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, *Revue Design Arts Medias*, 12/2020, (consulté le 3/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/lexposition-de-lobjet-de-design-reflexion-sur-la-demarche-du-designer-scenographe>

RUSKIN John, *The Seven Lamps of Architecture* (1849) ; rééd., *Les Sept lampes de l'architecture*, Paris, Klincksieck, coll. L'esprit des formes, 2008.

STEINER George, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1978.

SUDJIC Deyan, *Le Langage des objets*, Paris, Pyramid, 2012.

SACKS Kim « Exhibit A : Exposing software », dans CHOMARAT-RUIZ Catherine (dir.), *L'Exposition de design*, *Revue Design Arts Medias*, 12/2020, (consulté le 15/06/2022), URL: <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/exhibit-a-exposing-software>

—, « De la logique à l'algorithme : la traduction dans le design de programmes », *Appareil* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 18 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4732>

SFEZ Géraldine, « Les Immatériaux : (penser et) exposer l'envers de la matière », dans PAGÈS, Claire (dir.), *Lyotard à Nanterre*, Paris, Klincksieck, 2010.

VIAL Stéphane *Le Design*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2015.

ZANCARIN Claude, *De la traduction à la traductibilité : un outil d'émancipation théorique*, Paris, ENS éditions, 2016.

catherine chomarat-ruiz

esquisses théoriques

traduire, exposer et critiquer le design

Ces Esquisses théoriques. Traduire, Exposer, Critiquer le design retracent une recherche débutée en 2019. Partant d'un besoin de structuration d'un champ que se disputent plusieurs disciplines scientifiques, quand il n'est pas émietté entre des théorisations rivales, il s'agissait d'entrer par trois portes, trois manques qui paraissaient pourtant riches de possibles en matière de structuration. En effet, la traduction des fondamentaux du design demeure à parfaire ; une exposition propre au design reste à définir ; la critique de design est moins reconnue et en vue que la critique d'art. Et pourtant, la traductologie, l'expologie et la théorie critique apparaissent comme autant de paradigmes potentiels pour le design. Comme tout programme de recherche, il a donné lieu à son lot de dossiers thématiques de revues, d'articles mais, de façon plus spécifique, il s'est traduit par dans une anthologie et par création d'outils ouverts à tous les acteurs du champ, à savoir la revue *Design, Arts, Médias* et *Design in Translation*, un site dédié aux fondamentaux du design. Le présent ouvrage, fruit d'un regard rétrospectif sur des travaux de recherche et ses productions, s'efforce de retracer le chemin accompli jusqu'à une théorie critique du design qui apparaît désormais à l'horizon.

Philosophe, Catherine Chomarat-Ruiz est professeure des universités en Théories du design (Paris 1 Panthéon-Sorbonne), et membre de l'Institut de recherche ACTE.

These Theoretical Sketches. Translating, Exhibiting, Critiquing Design retraces a research project that began in 2019. Starting from a need to structure a field that is contested by several scientific disciplines, when it is not crumbled between rival theorisations, it was a question of entering through three doors, three gaps that seemed to be rich with possibilities for structuring. Indeed, the translation of the fundamentals of design remains to be perfected; an exhibition specific to design remains to be defined; design criticism is less recognised and less prominent than art criticism. And yet, translatology, expology and critical theory appear as potential paradigms for design. Like any research programme, it has given rise to its share of thematic dossiers in journals and articles, but more specifically, it has resulted in an anthology and the creation of tools open to all actors in the field, namely the journal *Design, Arts, Médias* and *Design in Translation*, a website dedicated to the fundamentals of design. The present book, the result of a retrospective look at research work and its productions, endeavours to retrace the path taken towards a critical theory of design that now appears on the horizon.

Catherine Chomarat-Ruiz is a philosopher and a professor of design theory at the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne. She's also member of the Research Institut ACTE.