



**HAL**  
open science

## “ La critique en design en science. L’image d’une différence? ”

Lorène Picard

### ► To cite this version:

Lorène Picard. “ La critique en design en science. L’image d’une différence? ”. Unité de recherche DESIGN & CRÉATION. Le Discours critique en art & design. Pratiques et enjeux contemporains, École Supérieure d’art et design de Saint-Étienne, EPCC Cité du Design, Fabelio, p. 182-189, 2022, 9782491853082. hal-03792755

**HAL Id: hal-03792755**

**<https://hal.science/hal-03792755v1>**

Submitted on 30 Sep 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

## La critique en design en science. L'image d'une différence ? Lorène PICARD

Suite au processus de Bologne de 1998 visant à rapprocher les systèmes européens de l'enseignement supérieur, la recherche devient en 2010 un espace européen compétitif tourné vers un marché des connaissances et de l'innovation. Ce projet politique refonde les formations artistiques, désormais alignées sur les systèmes LMD (Licence, Master, Doctorat) et les critères d'évaluation ECTS (European Credit Transfer and Accumulation System [Système européen de transfert et d'accumulation de crédits]). Dès lors, la culture des écoles d'art françaises, culture critique puisant dans ses propres ressources, rencontre une culture académique qui entretient des rapports distendus à la vérité (Sers, 2010).

Cette « acculturation » se manifeste, entre autres, par la mise en place d'unités de recherche dans les écoles d'art et l'accès des étudiants en design au doctorat, codifiant une recherche déjà présente, quoiqu'aux déterminations et formats différents de la recherche scientifique. En 2020, la déclaration de Vienne affirme la dépendance de la recherche en art à cette économie européenne de l'innovation (Masure, Ménétrey, 2021). La culture artistique critique, mêlant sujet et objet de recherche, se voit redéfinie par une science construite sur des normes spécifiques de dissémination des connaissances, mais aussi par des impératifs économiques différents du marché de l'art. Devant répondre à des critères extérieurs, comment se manifeste la critique artistique dans la recherche contemporaine en design ? Quel serait l'intérêt de garder une culture spéculative et arbitraire en sciences ? Pour répondre à ces questions, nous développons une série d'hypothèses : innervée par la restructuration européenne de la recherche qui la circonscrit dans une quête de création de valeur, la recherche contemporaine en art évolue dans une économie de l'information comme marchandise (Gorz, 2003). Dans cette matrice, les travaux critiques en art et design reflètent la modernité contemporaine, celle d'un accès aux connaissances distribué par le biais d'Internet. En design, l'apprentissage de la littérature scientifique est la condition *sine qua non* d'une reconnaissance de la recherche en art par la communauté scientifique. À l'inverse, la volonté de maintenir une culture artistique moderniste en science est perçue par la critique comme symptôme d'une crise axiologique plus générale. La présence dans le champ des sciences de la critique contemporaine en design actualise le rapport classique existant entre l'art et la vérité, reflet du problème de la connaissance. Une question s'ouvre alors : quel pourrait être l'apport de la différenciation avant-gardiste, simultanément rupture et conservation des valeurs de l'art critique, dans le contexte des sciences ?

Lorène PICARD

La critique en design en science. L'image d'une différence ?

1

## La critique en design de la « seconde modernité »

Dans *Education through Art* (Read, 1943), l'historien de l'art et anarchiste Herbert Read distingue la recherche *pour* (ou *sur*) l'art de la recherche *en* art et de la recherche *avec* l'art, évoquant une recherche basée sur l'idée de plaisir (Meeson, 1974). En 1987, Christopher Frayling, professeur au Royal College, applique cette distinction au champ du design, proposant une « *research into design, research for designer, research through design* » (Frayling, Physick, Watson & Myers, 1987, p. 5), distinguant le design critique des institutions anglo-saxonnes. Pierre-Damien Huyghe actualise cette distinction en 2017 dans *Contre-temps* (Huyghe, 2017, p. 12). Il discerne la recherche sur l'art, la recherche en l'art et la recherche avec l'art, à la jonction du « sur » et du « en », faisant état de l'entrée de la recherche *en* design à l'université. Étudiant la recherche en art et design au cours de l'histoire, ces textes posent la spécificité de pratiques artistiques remaniées au gré de l'économie politique.

Brisant le moule qui lui donne naissance, la recherche actuelle en art est une *praxis* se distinguant des cadres artistiques admis, répandus et institutionnalisés. Depuis Duchamp, l'autodétermination en art est un processus récurrent, l'art critique jouant sans cesse « les conditions de sa désignation » (Huyghe, 2017, p. 92). Les pratiques radicales du design, se démarquant des précédentes, sont en cela proches des avant-gardes. Remettant en cause le rapport humain aux outils, aux matières, elles font du design un outil réflexif. *Dessein*, le design critique existe par l'économie politique qu'il repousse, interrogeant l'idéal moderne et nos manières de produire le monde. La critique artistique, individualiste selon Ève Chiapello, répète la « mise en distance critique permanente des puissances matérielles de la société moderne », posant « l'imagination comme valeur suprême ». Dans ce contexte, le retour d'idées libérales « au sens noble » marque un retour en force de la modernité (Chiapello, 1998, p. 13-18).

Pris dans un conflit entre art et management, le design critique<sup>1</sup> et ses avatars interrogent les cadres admis du design. Ces pratiques remettent en cause les applications capitalistes de la technoscience qui cultivent l'impression d'une séparation entre la production et l'humain. En 2008, la crise des *subprimes* fait surgir l'envers mortifère de la spéculation financière. Cette crise motive la reconstruction de valeurs en art au-delà des idéaux des radicaux des années 1970, récupérés par le néolibéralisme (Dunne, Raby, 2013, p. 8-9). Porteuses d'une morale, ces pratiques du design exposent l'envers du décor de la modernité, sa dynamique du profit. Dans les œuvres du collectif Désorceler la finance, l'envers du capitalisme s'expose en art par des performances reflétant l'absurde de la finance, accompagnées d'un travail de documentation, d'exposition et

---

<sup>1</sup> Le design critique, ou *critical design*, émerge au milieu des années 1990 au département Computer Related Design Research Studio, Royal College of Art (Dunne, Raby, 2013, p. 34).

d'écriture. Mobilisant l'histoire du capitalisme et les méthodes de recherches scientifiques et artistiques, le collectif utilise la figure de la sorcière, ses rituels, l'histoire de son éradication comme force critique et moyen réflexif, jouant sur l'irrationnel, l'un des pans de la nature humaine<sup>2</sup>. « Provocant par nécessité » (Dunne, Raby, 2013, p. 2), le projet de design critique se démarque des designs industriels et managériaux. Il soulève les points critiques de la société capitaliste et des institutions. L'imaginaire revient comme espace d'utopies, le design y est un médium inspirant, l'imagination une fonction cognitive politique en acte, matérialisée dans une recherche formelle.

Contraignant la matière, les outils voire le design lui-même (Auger & al., 2017), la critique contemporaine en design synthétise les idées des avant-gardes artistiques par une culture technique et industrielle (Sers, 2003, p. 16). Porteurs d'une culture utilitariste combinant le juste, l'utile et l'apparence, les designers critiques actualisent la conception aristotélicienne du virtuel où la matière est puissance de réalisation dans laquelle se niche le savoir-faire artisan (Lartigaud, 2017). Visant à innover par le projet de design, les designers perçoivent l'imaginaire comme une capacité critique. La dimension politique du design critique donne une double fonction à l'imaginaire qui, à l'image de la modernité, reflète un projet social et industriel, conditions d'une industrie pouvant intégrer l'idée d'un design utilitariste (Faure, Fétro, 2017, p. 127). Des auteurs comme Richard Barbrook (Barbrook, 2007) en Angleterre, Nicolas Nova (Nova, 2014) et Pierre Musso (Musso, 2016) en France soudent le lien entre la critique en design et l'économie politique contemporaine. Au prisme de Jameson, le design critique porte en lui une logique culturelle systémique et une période socioéconomique (Jameson, 2011). Car le capitalisme contemporain, organisé sur l'infrastructure des télécommunications, est nourri de fictions, d'utopies d'une apparente dématérialisation. Comme le remarquait Branzi « le système industriel de production (d'information et d'objets) se développe entièrement sur les territoires de l'imaginaire, du pur récit » (Branzi, 1991, p. 30). Dans ce « capitalisme artiste » (Lipovetsky, Serroy, 2016), l'engendrement réciproque de l'industrie et de fictions théoriques produisent l'idée d'un automatisme romantique (Turner, 2008) en inadéquation avec les valeurs du design critique. Contre la récupération et la gestion de la créativité, le design radical cultive l'utopie par des objets matérialisant un idéal de la production.

---

<sup>2</sup> Cette hypothèse se dessine à la suite d'échanges avec Camille Lamy et Théo Bourgeron, membres de Désorcélér la finance, lors du séminaire AUGER, James (dir.), *Post-Petroleum*, master 2 recherche en design, Gif-sur-Yvette, École Normale Supérieure-Paris-Saclay, 2 décembre 2021.

## **La critique en design, support d'une conscience moderne ?**

Dans la sphère de la recherche, les designers sont dits polyvalents (Faure, Fétro, 2017, p. 126). L'apprentissage des techniques innovantes et des méthodes scientifiques permet d'intégrer l'économie tournée vers la gestion des connaissances. L'écriture scientifique donne la possibilité aux designers de développer une critique documentée et raisonnée, condition d'une approbation par les sciences d'une critique en design scientifique. Dans le cadre de doctorats en recherche-création, cette expertise critique vient parachever la pratique plastique. L'exercice relève de la gymnastique : l'intégration d'une critique académique en design, rationnelle, s'écartant de l'histoire en cours, dissonne avec une culture d'utopie nourrie des circonstances. Face à ces approches méthodologiques conflictuelles, le projet de design reste le moyen privilégié pour maintenir les valeurs de « vérité, de justice et de beauté » fondée sur « l'autonomie de la personne » (Sers, 2010).

L'idée d'une culture d'utopie dans la recherche scientifique actualise les oppositions historiques départageant les arts des sciences. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'idéal d'une objectivité en sciences écarte les métiers de l'imagination traditionnels au profit de nouvelles techniques de l'image comme la photographie (Daston, Galison, 2012, p. 204). L'art, qui idéalement révèle, ne pouvant restituer la propriété des choses, exprime une ambiguïté dans ce qu'il matérialise. Cette condition semble incompatible avec l'idée de science moderne, qui vise à restituer la nature selon des critères d'observation et de modélisation précis. Et pourtant, au XXI<sup>e</sup> siècle, Sers propose que l'expérience de la vérité en art peut être analogue à celle de la science à condition qu'elle devienne « support d'une expérience décisive du vrai » et donc instrument d'organisation du monde (Sers, 2010). Projetant une vision utilitariste du progrès, la critique en design contemporaine est-elle « support d'une expérience décisive du vrai » ? Pris dans l'ambiguïté du paradigme de la transparence (Guérin, 2008), nous faisons l'hypothèse que, dans la matrice des sciences, les designers critiques aspirent à produire le support d'une conscience, au sens de rendre conscient, des effets des sciences contemporaines et de leurs applications. Par définition le design est support, il fait le passage « entre une intention et l'acte » (Renon, p. 150), et ce par le travail artistique de la matière. Questionnant le transfert des technologies dans le quotidien, les projets de design critique contemporains projettent un idéal de société. De même, ils se font supports de la mémoire traumatique occidentale du XX<sup>e</sup> siècle, exprimant une conscience des limites de l'organisation rationnelle. Le design critique incarne alors un projet moral, une conscience tragique contre l'illusion technicienne. Par le tragique, mais aussi par l'humour (Metahaven, 2014), les designers interrogent la réalité de la production

capitaliste et sa violence, gommée par la communication publicitaire<sup>3</sup>. Au regard de cette hypothèse, l'idée d'une recherche en design « non-scientifique » (Cycle Design et Recherche, 2018), reposant sur une ambiguïté assumée, assure aux designers critiques la survie de leurs idéaux utilitaristes dans ce nouveau terrain que sont les sciences. Car dans le champ des études critiques, il est admis que la tolérance à l'ambiguïté fabrique des penseurs efficaces dans le domaine de l'innovation sociale, assurant un développement socio-économique global (Boisvert, 1999, p. 3). L'ambiguïté est un moyen au cœur des avant-gardes artistiques. Faites du couple dialectique rupture/innovation (Riout, p. 14), les avant-gardes critiques s'inscrivent dans la modernité occidentale et son économie, quelques soient les positions et déterminations de ses acteurs. Par conséquent les dissonances méthodologiques entre les arts et les sciences, justifiant des conflits idéologiques, n'empêchent pas au final les échanges féconds entre les laboratoires universitaires et les formations artistiques, au service de la science moderne. Pour comprendre les tensions entre les arts et les sciences, il pourrait être intéressant d'observer les déterminations des sciences en France depuis la réforme des universités de 2008. Regarder la critique en et sur le design au prisme de l'économie pourrait expliquer les joutes idéologiques opposant relativisme et universalisme abstrait, au-delà de la crainte d'une perte de raison. À ce propos, Sophie Orlando démontre que le retour d'une critique en art et design manifeste la mise en compétitivité des acteurs du design (Orlando, 2021). De la même manière, la critique du design comme science ne serait-elle pas l'expression d'une compétitivité des sciences entre elles, source d'incommunications ?

### **Continuer à se distinguer ?**

Que dire, pour terminer, de la logique de la distinction dans la recherche en art, à l'œuvre depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle ? Manifeste aujourd'hui dans l'idée d'une épistémologie en design, la distinction est l'acte de se différencier. Pour Pierre Bourdieu, elle est un phénomène social. Pour intégrer un champ donné de l'espace social, les personnes en quête de style oscillent entre valeurs admises et rupture de ces valeurs. Le travail de représentation est le moyen privilégié d'affirmation d'une différence (Bourdieu, 1979). Dans l'idée de distinction, les normes supplantent l'idée d'une humanité commune, le code simule une singularité à priori, réelle pour ceux qui la construisent. Reposant sur un circuit fermé, l'expérience subjective du monde comme connaissance est dans le débat philosophique un néo-kantisme fait d'une vérité admise d'avance. La distinction bourgeoise entre noumène et phénomène (Cloucard (1972), 2018) conditionne une odyssee destructrice de la raison, manifeste dans l'éternel retour

---

<sup>3</sup> On observe déjà néanmoins la récupération de ces discours critiques comme argument de vente.

à soi (Ombrosi, 2007, p. 22-27). Cette critique de la bourgeoisie, permettant de penser le fascisme européen de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle et l'idée de « néo-fascisme » (Clouscard (1973), 2008) est-elle transposable à la recherche en art ? Déjà en 1968, Lefebvre fustige la modernité artistique, « la destruction jubilante et l'autodestruction sacramentelle », « le reflet qui se prend pour du neuf. Et qui parfois apporte du neuf, quand il se sait reflet, froid et blanc, destructeur et auto-destructeur ». Dans sa diatribe, il interroge les stratégies effectives de l'art, mettant les artistes face à leurs contradictions (Lefebvre, 1968, p. 248-249), qui ne sont autres que les contradictions de la modernité et de sa dynamique de progrès dévorante.

Si les rapports de forces et de classes restent une réalité quotidienne dans la modernité « numérique », et que les artistes gardent toujours un pied en dehors de cette quotidienneté, appliquer cette grille de lecture à la critique artistique contemporaine confond avant-gardes et totalitarisme en un même projet. Michel Sers en a pourtant montré les différences dans *Totalitarisme et avant-gardes : falsification et vérité en art* (Sers, 2003). De même, Jean-Michel Palmier a montré combien artistes et intellectuels ont subi les conséquences de leurs idéaux critiques lors de la montée du fascisme en Europe dans les années 1920-1930 (Palmier, 1990). Aussi la critique contemporaine du problème de la vérité en art, perçue chez l'artiste Guillaume Maraud comme unique instrument idéologique de l'appareil d'État (Maraud, 2021), minimise le caractère composite du tissu artistique et ses divergences politiques. Rappelons que si les idéologies viennent appuyer l'organisation de la production (Tort, 2006), l'utilisation « d'hommes de synthèse » par l'appareil d'État correspond à une phase historique d'automatisation de cette production (Bensussan, Labica, 1999, p. 1106-1109). Dans ce processus, différents métiers sont sollicités, bien au-delà du champ de l'art. Aussi le retour du débat au sein des mondes de l'art sur l'autonomie de l'art et son instrumentalisation atteste surtout d'un renouveau de la modernité, ce couple étant « au cœur des enjeux de la modernité artistique » (Glicenstein, 2018, p. 5).

Que peut-être alors l'autre fonction de la distinction, dans cette modernité renouvelée ? Pour Jacques Bertin, l'acte de différencier est une fonction de la recherche scientifique. En critiquant les méthodes et le niveau de réduction opéré, le chercheur accède au regard relatif, nécessaire au dépassement des réponses instinctives (Bertin et al., 2017, p. 265-266). La production de la connaissance dépend d'un retour sur la méthode, faite d'expériences (Latour et Biezunski, 1989, p. 59). La distinction n'est donc pas qu'un retour sur soi, un individualisme voire un fascisme, elle est aussi la condition d'existence d'une différence. En science, cette expérience de la différence dépend d'un déjà-là. Elle se construit par la littérature scientifique, soit l'adéquation objective entre des techniques, des méthodes éprouvées et une culture scientifique. Cette adhérence vit dans l'apprentissage des sciences, dans un espace-temps dépendant de conditions précises. Plastique, la recherche scientifique, nourrie par l'exercice réflexif, peut accueillir la

critique en design. Cette dernière donne à réfléchir sur le transfert des technologies, car rappelons-le, elle s'obstine à montrer le rapport entre l'humain et la production. Mais pour répondre aux critères d'une science moderne, pour accomplir l'expérience scientifique critique de la différence, les chercheurs en design ne peuvent se soustraire aux invariants méthodologiques des sciences où le design se greffe. Ce point est souvent polémique dans la récente communauté de la recherche en design car, au contact de leurs pairs, les chercheurs en design vivent parfois une réduction de leurs savoir-faire minimisant leur capacité à produire des outils de dialogue sur notre rapport au monde. Et pour cause : il est historiquement admis que l'art est aussi un instrument de pouvoir.

Pour conclure, la critique contemporaine en design s'inscrit dans les ambivalences d'une modernité renouvelée par l'information et la connaissance comme capital. Dans le champ du design, la critique permet de se distinguer des pratiques créatives gestionnaires, montrant que les pratiques artistiques ne sont « pas des créations au même sens » (Huyghe, 2017, p. 102). Intégrant la recherche, les designers prennent part au circuit européen d'innovation. Selon certaines modalités, le terrain des sciences leur permet de rester polyvalents et de conserver leurs idéaux utilitaristes. L'importation en science de la méthode critique en design reflète une science compétitive et remet au goût du jour le problème de la vérité. La mue actuelle du design critique implique l'intégration d'une littérature scientifique dans les pratiques artistiques, qui résistent toutefois à garder leur culture de la distinction moderniste. On peut supposer que le retour d'une critique en art et design témoigne d'une conscience des limites de la critique artistique par les artistes, visible dans le renouvellement des thèmes, des formes et des matériaux mobilisés pour faire œuvre. Néanmoins si la critique moderniste, dite spirituelle, idéaliste, individualiste, voire romantique (Sherringham, 1992, p. 224), reste l'image d'une différence, elle matérialise en science une prise de conscience du progrès technique et des effets de ses applications. Il y a donc un intérêt moral à conserver une culture artistique de l'ambiguïté. En même temps, si la science est matrice d'une critique en design, les designers peuvent difficilement éviter de distinguer ce qui est de ce qui apparaît dans leurs communications scientifiques. Les méthodologies de production de connaissances en design demandent donc à être clarifiées au regard des sciences. Probablement pour le mieux : l'effort d'apprentissage de la littérature scientifique en design ouvre d'ores et déjà à l'histoire du design dite « symétrique » (Gentes, Lévy, 2022), co-construite, pensée par les designers et leurs pairs universitaires, au service de la « modernité numérique ».

## Bibliographie

- Outsiders. Occuper autrement le terrain de la recherche*, cycle Design et Recherche, Saint-Étienne, Cité du design et École supérieure d'art et design de Saint-Étienne, 17-18 mai 2018.
- AUGER James & al., « Recontrain Design Manifesto », *Reconstrained Design*, Madère, Portugal, ITI, 2017, url : <<https://reconstrained.design/manifesto>> (consulté le 5 février 2022).
- BARBROOK Richard, *Imaginary futures*, Londres, Pluto Press, 2007.
- BENSUSSAN Gérard, LABICA Georges (dir.), *Dictionnaire critique du marxisme* (1982), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 3<sup>e</sup> éd., 1999.
- BERTIN Jacques, *La Graphique et le traitement graphique de l'information*, Bruxelles, Zones sensibles, 2017.
- BOISVERT Jacques, *La Formation de la pensée critique : théorie et pratique*, Saint-Laurent, Renouveau pédagogique, 1999.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979.
- BRANZI Andrea, *Nouvelles de la métropole froide : design et seconde modernité*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991.
- CHIAPELLO Ève, *Artistes versus managers : le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998.
- CLOUSCARD Michel, *L'Être et le code : le procès de production d'un ensemble précapitaliste* (1972), Paris, Delga, 2018.
- CLOUSCARD Michel, *Néo-fascisme et idéologie du désir* (1973), Paris, Delga, 2008.
- DASTON Lorraine, GALISON Peter Louis, *Objectivité*, Dijon, Presses du réel, 2012.
- DUNNE Anthony, RABY Fiona, *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, Cambridge, Londres, MIT Press, 2013.
- FAURE Pierrick, « Entretien avec Sophie Fetro », in LARTIGAUD David-Olivier (dir.), *Objectiver*, Saint-Étienne, Cité du design et École supérieure d'art et design de Saint-Étienne, 2017, p. 121-132.
- FRAYLING Christopher & al., *The Royal College of Art : One hundred & fifty years of art & design*, Londres, Barrie & Jenkins, 1987.
- GENTES Annie, LÉVY Pierre, *Médiums en design : pour une anthropologie symétrique du design*, 2022, url : <<https://chaire-design.fr/seminar/mediums-en-design>> (consulté le 3 février 2022).
- GLICENSTEIN Jérôme, « Éditorial », *Marges*, n° 26, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2018, p. 5-8.
- GORZ André, *L'Immatériel : connaissance, valeur et capital*, Paris, Galilée, 2003.
- GUÉRIN Michel, *La Transparence comme paradigme*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008.
- HUYGHE Pierre-Damien, *Contre-temps : de la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, B42, 2017.
- JAMESON Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2011.

Lorène PICARD

La critique en design en science. L'image d'une différence ?

8

LARTIGAUD David-Olivier (dir.), *Objectiver*, Saint-Étienne, Cité du design et École supérieure d'art et design de Saint-Étienne, 2017.

LATOURE Bruno, trad. BIEZUNSKI Michel, *La Science en action*, Paris, la Découverte, 1989.

LEFEBVRE Henri, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968.

LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *L'Esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2016.

MARAUD Guillaume, « Des problèmes méthodologiques des " vérités " artistiques et de leurs effets sur le monde social », *Journal de l'Université d'été de la Bibliothèque Kandinsky*, n° 6+7, Paris, Centre Pompidou, 2021, p. 125-128.

MASURE Anthony, MÉNETREY Sylvain, « Combattre le formatage. Principes pour une recherche artistique ouverte », *Issue*, n° 10, Genève, Suisse, HEAD, octobre 2021, url : <<https://issue-journal.ch/focus-summaries/issue-10-linstitutionnalisation-controversee-de-la-recherche-en-art>> (consulté le 5 février 2022).

MEESON Paul, « Herbert Read's Definition of Art in *Education Through Art* », *Journal of Aesthetic Education*, n°8(3), 1974, p. 5-18. Url : <<https://doi.org/10.2307/3332150>> (consulté le 15 octobre 2021).

METAHAVEN, *Can Jokes Bring Down Governments?, Memes, Design and Politics*, Moscou, Strelka Press, 2014.

MUSSO Pierre (dir.), *Imaginaire, industrie et innovation*, Paris, Centre culturel international, Manucius, 2016.

NOVA Nicolas, *Futurs ? La panne des imaginaires technologiques*, Nancy, Les Moutons électriques, 2014.

OMBROSI Orietta, *Le Crépuscule de la raison : W. Benjamin, T.W. Adorno, M. Horkheimer et E. Levinas face à la Catastrophe*, Paris, Hermann, 2007.

ORLANDO Sophie, « Contradictions idéologiques dans les écoles supérieures d'art en France », *Multitudes*, n° 82(1), 2021, p. 101-108.

PALMIER Jean-Michel, *Weimar en exil : le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux États-Unis*, Paris, Payot, 1990.

READ Herbert E., *Education Through Art*, Londres, Faber and Faber, 1943.

RENON Anne-Lyse, *Design & sciences*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2020.

RIOUT Denis, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* (2000), Paris, Folio, coll. « Essais », 2021.

SERS Philippe, *Totalitarisme et avant-gardes : falsification et vérité en art*, Paris, les Belles lettres, 2003.

SERS Philippe, « Notes sur le Paradigme de l'avant-garde radicale », *Rue Descartes*, n° 69(3), 2010, p. 58-65.

SHERRINGHAM Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot, 1992.

TORT Patrick, *Marx et le problème de l'idéologie. Le modèle égyptien, suivi de Introduction à l'anthropologie darwinienne*, Paris, L'Harmattan, 2006.

TURNER Fred, « Romantic Automatism: Art, Technology, and Collaborative Labor in Cold War America », *Journal of Visual Culture*, n° 7(1), 2008, p. 5-26.