



HAL
open science

Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 2)

Catherine Chomarat-Ruiz

► **To cite this version:**

Catherine Chomarat-Ruiz. Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 2). Doctorat. École des arts de la Sorbonne, 47 rue des Bergers 75015 Paris, France. 2023, pp.88. hal-04150542

HAL Id: hal-04150542

<https://hal.science/hal-04150542>

Submitted on 4 Jul 2023

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.

Séminaire Design – École de Francfort
Vers une théorie critique du design

Les présentes notes sont relatives au séminaire de recherche qui s'est tenu au semestre de l'année universitaire 2022-2023, à l'École des arts de la Sorbonne. Cette seconde partie du séminaire, destinée aux étudiants de master 2 *Design, Arts, Médias* et aux doctorants de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, était également ouverte à toute personne intéressée par le sujet. Ces notes témoignent d'un travail en phase d'élaboration et n'ont pas été retouchées pour ce qui concerne le fond du propos.

Séance 1.

Synthèse et Proposition : format, méthode et programme¹

Quelques mots pour commencer :

Bienvenue

Qu'est-ce qu'un séminaire de recherche ?

Comment continuer au semestre 2 ?

Aujourd'hui :

- Synthèse du semestre 1
- Mise en jeu de la synthèse/discussion : à partir de *Remède à l'accélération. Impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais 2018
- Proposition : format, méthode et programme

1. Synthèse du semestre 1

1.1 Point de départ

Un double constat

La visée scientifique et éthique du projet

D'où les questions

La démarche

1.2 Livres étudiés

Livre 1. *Accélérons la résonance ! Pour une éducation en Anthropocène. Entretien avec Nathanaël Wallenhorst*, Paris, éd. Le Pommier, 2022.

Livre 2. *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte/Poche, 2014.

Livre 3. *Rendre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2020.

Livre 4. *Remède à l'accélération. Impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais 2018 (à faire) +

¹ Les notes de cours sont davantage rédigées à partir du point 3 de la présente séance.

Accélération. Une critique sociale du temps, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2010 et *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, Paris, La découverte, coll. Théorie critique, 2018 (2020 pour l'édition de poche).

1.3 Hartmut Rosa, son propos, ses 5 concepts clés et leur transposition

Un représentant de l'École de Francfort

Une philosophie sociale

Les 5 concepts clés :

A) La vie bonne (empêchée), pas seulement juste mais heureuse // Distinction entre disponibilité et habitabilité du monde

= Thématique : Quelle finalité éthique pour le design ?

B) L'Accélération temporelle :

- Ses modalités techniques, sociales et rythmiques
- Sa finalité : rendre le monde disponible (visible, atteignable, maîtrisable, utilisable) /design et innovation
- Ses forces motrices : compétition et concurrence, promesse d'éternité séculaire//design d'interface. Ex. smartphone
- Ses conséquences : stabilisation dynamique
- Insuffisance de la décélération (« solutions » transhumanistes ou pharmacologiques, oasis de décélération, fins des utopies) // Design du peu, slow, fantasme de l'artisanat

= Thématique : Temps et espace dans le champ du design. Primat du temps (accélération) impliquant un « rétrécissement de l'espace ». Or, résistance de l'espace au temps dans le champ du design.

- Distinction accélération/progrès et sa traduction au plan de l'éducation :
- Distinction appropriation des connaissances et des compétences (Aneignung) /assimilation des compétences (Anverwandlung)//Valorisation techniciste, appropriation et assimilation d'une pratique du projet.
- À côté de la formation de soi (*Bildung*) et de la formation professionnelle (*Ausbildung*), une troisième voie : « une formation de la relation au monde » // design et habitabilité du monde
- Finalité de l'université, définition d'un bon professeur et préalable (revenu minimum d'insertion)

= Thématique : Design et éducation

C) Aliénation

Chez les théoriciens de l'É. de F. : propriété, désenchantement, hyperstimulation et indifférence, anomie

Modification de notre être au monde (plan de carrière, projet familial, vie amoureuse, mort...) et indisponibilité du monde devenu point d'agression

Totalitarisme et l'esthétisation du politique//Le design a accompagné l'avènement des régimes totalitaires :

- Leni Riefenstahl (1902-2003), *Les Dieux du stade* (1936) et le *Triomphe de la volonté* (1954), dont les décors conçus par Albert Speer. Documentaire de Michaël Kloft, en date du 18 novembre 2020, *Leni Riefenstahl. La fin d'un mythe*, tiré de la biographie critique écrite par Nina Gladitz
- Exposition : *Design du IIIème Reich*, de Bois-le-Duc (aux Pays-Bas), en 2020 + critique d'Anne-Lyse Carlo, pour le *Monde* et republié dans l'Anthologie « Critique de presse du design » parue dans *Design in Translation*
- Entrave au processus de délibération // design thinking confusion entre sondage et vote

= Thématique : Accélération, totalitarisme (politique) et design

D) Critique

Fonctionnaliste // Braungart, Michael et McDonough, William, *Cradle to Cradle : créer et recycler à l'infini*

Normative // Alice Rawsthorn, *Design as an Attitude*

Éthique // ?

- L'espace (*Heimat*) // confusion entre habitabilité et disponibilité du monde
- Notre rapport aux choses et à nous-mêmes (attachement, compétences) // mode et obsolescence programmée
- Nos actions. Surcharge d'informations, accélération des médias (//design d'interface)
- Le temps de l'expérience et le rétrécissement de la mémoire : « épisodes d'expériences » (*Erlebnissen*) et « expériences laissant des traces » (*Effarengen*)
- Soi et les autres. Indisponibilité et dissolution de l'identité

= Thématique : théorie critique (Hartmut Rosa) et pensée critique (Édouard Louis, Didier Éribon, Chantal Jacquet, Rose-Marie Lagrave...) : quelle critique pour le design ?

E) La résonance

Fondée sur :

- Notre être-au-monde (la responsivité)
- L'interpellation
- L'efficacité personnelle
- L'assimilation
- Le désir et sa non-disponibilité
- Un paradigme musical et littéraire

= Thématique double : Musique, littérature et design. Le paradigme musical peut-il être étendu au design ? Que serait un design résonnant ? La littérature traduit-elle la résonance (et l'aliénation) dans le champ du design ?

Empêchée par :

- Contrainte de l'optimisation, logique de la bureaucratie et règle de l'équité, la marchandisation...
- Pensée identificatrice

Thématique : Pensée identificatrice, peur de la théorie, rôle et nature du concept dans le champ du design

1. 4 Reformulation des thématiques

Le design se serait éloigné de son idéal éthique en accompagnant l'accélération inhérente à notre modernité tardive. Ce faisant, il aurait confondu disponibilité et habitabilité.

Pire encore, il semblerait avoir accompagné l'avènement de régimes totalitaires. Sa théorisation serait par ailleurs à la peine dans la mesure où ses acteurs se méfieraient d'une pensée identificatrice et de concepts réifiants.

D'où l'idée d'élaborer une théorie critique de ce champ.

Ce qui impliquerait :

- de cerner en quel sens il faudrait préférer une théorie à une pensée critique
- d'établir les conséquences qu'aurait cette théorie sur l'éducation propre au design
- de saisir quelles seraient les traductions sensibles de cette théorie (littérature?), et quel en serait le paradigme (musical ?)

2. Discussion des concepts / Remède à l'accélération. Impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance

3. Proposition

3.1 Format et méthode

Nous nous intéressons à la double perte d'un idéal émancipateur scientifique et éthique du design. Devant un champ pratico-théorique dont le caractère hybride se renforce du fait d'acteurs et d'actants différents les uns des autres et divers au sein d'un même groupe — designers, chercheurs, étudiants, usagers et productions de design — et au regard de la complexité des questions abordées — design et éducation, totalitarisme, etc. — il est manifeste qu'il faut « philosopher en bande », comme le dit Bruno Latour, c'est-à-dire à plusieurs.

Mais comment ?

En organisant une journée d'étude, un colloque, un dossier thématique de revue ? Mais cela contrevient à l'esprit — la prudence ? — qui a animé le séminaire au semestre 1. L'objectif n'est pas de rassembler une pluralité d'avis, de points de vue, de faire en sorte que chacun donne son interprétation des notions d'Hartmut Rosa. Il s'agit bien plutôt de construire une culture commune et plurielle par la lecture des textes et la transposition des concepts au champ du design afin d'instruire notre double question. Car il faut bien dire que rares sont les JÉ et les colloques, ou les dossiers de revues et autres collectifs, qui traitent réellement les questions posées par les organisateurs, débouchent sur l'élaboration de nouvelles connaissances. La raison en est simple : le temps de parole, de discussion et de réflexion consacré à chacun des orateurs et à l'ensemble des participants, tout comme l'espace (le nombre de signes) dévolu à un article et le temps de lecture, est limité. Et ne n'est pas un hasard si, le plus souvent pour ce type de manifestations, les choses les plus intéressantes se passent dans les marges, autour d'un verre, une fois la journée finie, quand on prend enfin son temps... En somme, on retrouve ici la question du temps et de son accélération : la parole, l'écoute, la discussion, la lecture et la

critique sont mesurées, calibrées, réduites à un temps que tout le monde sait compté.

Il existe cependant un autre format visant à penser à plusieurs et en commun un même problème, mis au point par la sociologie de l'acteur-réseau (ou sociologie de la traduction) pour le domaine des sciences et des techniques. Dès lors que les sciences et les techniques ont un impact social et, inversement, que la société et les choses interagissent dans l'établissement des vérités scientifiques et le développement des techniques — ce qui est aussi le cas du design —, Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour ont pensé une forme de recherche autour de ce qui a été baptisé du nom de « controverses » : de quoi s'agit-il et pourquoi ne pas nous en saisir² ?

Les controverses dont il est question dans le champ des sciences — Pasteur contre Pouchet, par exemple, à propos de la génération spontanée — ne visent pas à opposer deux points de vue de façon simpliste, voire stérile. Il s'agit plutôt de considérer que la vérité scientifique n'est pas nécessairement portée par la théorie la plus englobante ou expérimentalement probante³. L'objectif de la sociologie des controverses est de montrer que vérité et théorie se construisent et s'imposent à travers l'interaction d'un réseau (pas au sens d'internet⁴) dont il convient de repérer les participants scientifiques et non scientifiques, les acteurs humains et les entités non-humaines, etc. de saisir les arguments, les expériences de ces « collectifs » qui, de nature diverse, sont en jeu et d'établir en quoi ces arguments sont constitutifs de de la polémique, puis de comprendre comment elle a été tranchée — la résolution (l'accord est atteint de façon scientifique), le consensus (l'accord est atteint via une

² Le propos qui suit est principalement fondé sur Madeleine AKRICH, Michel CALLON, Bruno LATOUR, *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Mines-Paris les Presses, 2006. Ces textes et leurs auteurs sont liés au CSI (Centre de Sociologie de l'innovation), laboratoire de sociologie de l'École des Mines, créé en 1967. Les deux premiers sont ingénieurs des mines, le troisième est agrégé de philosophie et s'est formé à l'anthropologie en Côte d'Ivoire. Il enseigné aux Mines, puis a rejoint l'Institut d'études politiques à partir de 1986. Il intègre le CSI à partir de 1982. Les trois ont travaillé sur les sciences et les techniques d'un point de vue sociologique. Ce sont surtout deux textes qui ont retenu mon attention : soit Michel CALLON, « Pour une sociologie des controverses technologiques », dans *Fundamenta Scientiae* 2, p. 381-399 ; rééd. Madeleine AKRICH, Michel CALLON, Bruno LATOUR, *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Mines-Paris les Presses, 2006, p. 135 et suivantes.

Michel CALLON, in N. SMELSER and P. BALTES, (dir.), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Science*, UK, Oxford, Bergamon, p. 62-66 ; rééd. Michel CALLON, « Sociologie de l'acteur réseau », dans Madeleine AKRICH, Michel CALLON, Bruno LATOUR, *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Mines-Paris les Presses, 2006, p. 267 et suivantes.

³ Voir sur ce point le tout début de Michel CALLON, « Pour une sociologie des controverses technologiques », *op. cit.*, p. 135.

⁴ Voir la définition précise dans Michel CALLON, « Sociologie de l'acteur réseau », *op. cit.*, p. 269-270.

majorité d'experts qui s'imposent face à la minorité), par l'abandon (les acteurs s'en désintéressent), la clôture (l'argument d'autorité, voire la contrainte).

Ce rappel implique une réserve, ou tout au moins d'énoncer une condition préalable avant de nous saisir de la sociologie dite des controverses ou de l'acteur-réseau. Le champ du design est un champ pratico-théorique où l'influence des sciences et des techniques se fait sentir aussi bien qu'il en influence le développement : pour construit socialement qu'il soit, il n'est en lui-même ni une science ni une technique. De plus, les controverses qui l'agitent sont sans doute moins définitivement tranchées que dans les domaines pour lesquels la sociologie de l'acteur-réseau a été pensée. Dès lors, l'ambition d'une théorie critique est d'établir ces controverses, de les éclairer comme autant d'explication possible de la perte de l'idéal émancipateur éthique et scientifique. Pour ce qui est de les trancher, de les dépasser en exploitant le concept de résonance, par exemple, il nous incombe en effet de saisir ce que serait un « design résonant » et ce en quoi un tel design restaurerait l'idéal éthique et scientifique inhérents à ce champ. C'est plus à faire que fait et, surtout, il ne faut pas oublier que ce « dépassement » résonant n'est pas l'unisson, ne vise pas à supprimer la dissonance. En somme, il s'agit plus, de notre point de vue, d'éclairer cette perte d'idéal et sa restauration possible par une philosophie sociale du contrepoint que par une sociologie de l'acteur-réseau à proprement parler. Par cette métaphore musicale, nous visons une théorie critique qui fait place à la polyphonie, à la superposition, l'entrelacement peut-être, de différentes lignes mélodiques distinctes.

La proposition, pour poser les jalons d'une théorie critique du design, consiste par conséquent à penser les questions qui nous intéressent — design et éducation, design et politique (totalitarisme), design, accélération du temps et résistance de l'espace, design et récit ...— en s'inspirant de la sociologie des controverses. C'est-à-dire :

- à considérer que le design, champ pratico-théorique, sous l'angle de la théorie de l'acteur-réseau, et que la double perte de l'idéal émancipateur éthique et scientifique, résulte de l'interaction d'un ensemble d'acteurs humains et non-humains (le vivant, ne serait-ce qu'en s'épuisant, pèse sur ce champ, de même que les productions qui, en polluant, par exemple, ou en participant de l'habitabilité du monde, de façon plus positive), d'institutions... Poser l'hypothèse que les controverses ou contrepoints vont permettre d'instruire.
- à commencer par repérer les acteurs de la controverse, les termes et la polémique inhérents à cette dernière. Établir la controverse en constituant des « Forums hybrides », transdisciplinaires.
- à fonder nos analyses sur notre culture commune (la lecture d'Hartmut Rosa), sur nos réflexions propres envisagées comme celles d'un acteur à la fois singulier, identifiable et demeurant un parmi d'autres de ce champ, sur les données issues des entretiens menés par les étudiants de master 2. Analyser la controverse.
- à se faire traducteurs (transformateurs conscients des données hétérogènes), c'est-à-dire en se posant en porte-paroles conscients des collectifs et de leur volonté (y compris des entités non-humaines). Avoir conscience que toute analyse est une traduction supposant transformation des données

Sur ce point, voir : Camille de Toledo, *Le Fleuve qui voulait écrire. Les auditions du parlement de Loire*⁵. « La commission », dont le livre retrace les travaux, vise à constituer un Parlement des choses propre à reconnaître une personnalité juridique au fleuve (p. 9-10). Comme cela a été fait pour le fleuve Atrato en Équateur, en 2016, les fleuves Gange et Yamuna en Inde, le fleuve Whanganu en Nouvelle-Zélande, en 2017. La légitimité du travail tient à l'hypothèse d'une « biosémiotique » (p. 12). Point commun avec notre entreprise : potentiel de la fiction consistant à créer une « imaginaire légal, le texte démarre d'ailleurs par un « what if », très proche du design fiction (p. 4-5, p. 49), utilité des « grands témoins » et des « gardiens », et des traducteurs que sont les scientifiques.

Mais notre finalité scientifique et éthique n'est pas juridique, plutôt fondée sur l'idée de traduction/transduction et, pour nous, les traducteurs/transducteurs ne sont pas que des scientifiques, même si ceux-ci font « parler la nature⁶ » : le traducteur/transducteur, qui tient du « drogman » mais pas uniquement, peut être artiste, designer, romancier, poète, critique, etc. Il est cependant à noter que plus le travail de la commission avance, plus la traduction est requise comme pratique paradigmatique, depuis une mise en œuvre sensible : l'exigence en est formulée par Catherine Boisneau, écologue à l'université de Tours, reprise par Marie-Angèle Lhermitte (p. 318-319), Baptiste Morizot qui parle de « d'effort diplomatique⁷ » est cité et le livre de Camille de Toledo s'achève sur un « monologue de Loire » (p. 338-340 et note de bas de page 43), on en appelle à « une langue des langues », une « école de la traduction » (p. 340 et suivantes), on se livre à de la figuration dite « traduction » (toute la fin de l'ouvrage)

- à imaginer l'issue (résonante ou pas) de la controverse en question. Dépasser la controverse.

Les trois premiers points constituent la phase critique de la théorie critique du design, les deux derniers en forment la phase propositionnelle.

3.2 Programme

Sur chacune des 6 séances restantes, chaque thématique/ reformulation comportera 3 temps

- Établir la controverse (CCR)
- Nourrir, analyser, traduire la controverse au sein du séminaire devenu « forum hybride⁸ » (tout participant volontaire).

⁵ Camille de TOLEDO, *Le Fleuve qui voulait écrire. Les auditions du parlement de Loire*, Paris, Manuela éditions LLL Les liens qui libèrent, 2021. Sur les potentiels de la fiction, voir la revue *Horizons publics*, juillet-août 2020.

⁶ Sur ce point, voir l'audition de Catherine Larrère dans Camille de TOLEDO, *Le Fleuve qui voulait écrire. Les auditions du parlement de Loire*, op. cit., p. 178.

⁷ Camille de TOLEDO, *Le Fleuve qui voulait écrire. Les auditions du parlement de Loire*, op. cit., p. 146. Voir notamment la note de bas de page n°40. Le livre de Baptiste MORIZOT, *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups. Sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildeproject, 2016.

⁸ Comme le rappelle Camille Toledo dans *Le Fleuve qui voulait écrire*, en biologie et plus largement dans les sciences du vivant, un « hybride » désigne un « croisement

Ce qui implique des connaissances et leurs reformulations, via un changement de registre discursif (passer de la théorie à la poésie, littérature, cinéma, etc.), voire de média

Ex. AÏT-TOUATI Frédérique, *Terra Forma*, Montreuil, éditions B42, 2019 : traduire par les cartes des « points de vie » et non plus des « points de vue ».

Autre traduction : *Gaïa Global Circus* (2010-2013) : tentative de théâtre non anthropocentré, mettant en scène des non-humains :

<https://zkm.de/en/media/video/gaia-global-circus-une-tragi-comedie-climatique>

Voir aussi le livre et l'édition du livre qu'elle publie avec Bruno Latour, *Trilogie terrestre*, Montreuil, B42, 2022 : y sont retracées, dans des conférences-performances, (conférences-spectacles, essais-scéniques) *Inside* (2016), *Moving Earth* (2019), *Viral* (2021), trois mises en scènes renvoyant à l'idée de voir la terre (Gaïa) depuis un autre point de vue que le Globe et le sublime (de l'intérieur), de voir les mouvements intérieurs à la zone critique de la Terre (Galilée/Lovelock), de saisir la Terre et l'intrication des vivants.

Ex. DESCOLA Philippe, Alessandro PIGNOCCHI, *Ethnographies des mondes à venir*, Paris, Seuil, Coll. Anthropocène, 2022 (p. 25 et *sqq.*, sur recevoir un Achuar en Seine-et-Marne). Soit le concept de « symétrisation » : en soi une traduction, mis en images au sein d'une BD ou plutôt roman-graphique (transduction).

Ex. Rocio Berenguer, chorégraphe : spectacle (G5), performance (Cohexistence), installation (Lithosys) <https://rocioberenguer.com/index.php?lang=fr&project=10>

- Proposer une « issue » de la controverse (CCR + discussion avec les participants)

3.3 Programme / Calendrier

Le design se serait éloigné de son idéal éthique en accompagnant l'accélération inhérente à notre modernité tardive. Ce faisant, il aurait confondu disponibilité et habitabilité, affordance et agentivité – 20/02

Pire encore, il semblerait avoir accompagné l'avènement de régimes totalitaires – 13/03

Sa théorisation est par ailleurs à la peine dans la mesure où ses acteurs se méfieraient d'une pensée identificatrice et de concepts réifiants – 03/04

D'où l'idée d'élaborer une théorie critique de ce champ.

Ce qui impliquerait :

- de cerner en quel sens il faudrait préférer une théorie à une pensée critique - 15/05

entre deux espèces, deux entités, deux ordres distincts » (p. 73, note de bas de page n°66). Virginie Serna, archéologue et conservateur en chef au ministère de la culture, donne l'exemple de l'épave d'un bateau ayant fait naufrage au XVIII^e siècle.

Aujourd'hui, l'épave est un hybride de nature et de culture : eau, bois travaillé et pourri, poissons, etc. Pour nous, le « forum hybride » désigne la possibilité et le souhait d'entendre des collectifs de nature différente, des traductions et des transductions.

- d'établir les conséquences qu'aurait cette théorie sur l'éducation propre au design – 05/06
- de saisir quelles seraient les traductions sensibles de cette théorie (littérature?), et quel en est le paradigme (musical ?) 03/07⁹

3.4 Finalité

Documenter collectivement la théorie critique du design en collectant des matériaux (controverses, traductions, issues)

Publier collectivement ces matériaux/composants de la théorie critique sous forme de « Babelier » (aux éditions DAMPress, série Flashback), créer un commun éditorial

S'appuyer individuellement ou à plusieurs sur ce Babelier pour poser les premiers jalons de notre théorie critique du design (articles, livres, etc.)

⁹ Faute de temps, cette dernière thématique n'aura finalement pas été abordée.

Séance 2. Design et éthique

Trois Rappels

Chacune des séances portera sur une des thématiques/hypothèses repérées au premier semestre.

La première des hypothèses tient au design et à l'éthique :

« Le design se serait éloigné de son idéal éthique en accompagnant l'accélération et l'aliénation inhérentes à notre modernité tardive. Ce faisant, il aurait confondu disponibilité et habitabilité du monde, affordance et agentivité ».

Chaque séance comportera 3 temps. Il s'agira 1) d'établir la controverse relative à cette hypothèse (CCR), 2) de nourrir, analyser, traduire la controverse au sein du séminaire devenu « forum hybride » (tout participant volontaire) 3) de proposer une « issue » de la controverse (CCR + discussion avec les participants)

Le tout alimentera le Babelier n°1

Je vais donc essayer d'établir la controverse¹⁰.

I- La controverse éthique

1. Termes et fondements de la controverse

Point de départ. Nous cherchons à comprendre pourquoi et comment le design se fourvoie dans la production d'objets de luxe ou de gadgets, se consacre à répondre à des besoins qu'alimentent le système et le marché capitaliste de production des biens, alors que son idéal vise plutôt à produire des biens accessibles au plus grand nombre, à travailler à l'habitabilité du monde¹¹. Et si cet idéal est à jamais perdu.

1.1 Définitions

1.1.1 Éthique

Avant que d'identifier les acteurs de cette converse, il convient de définir de quoi l'on parle. En son acception la plus générale, l'éthique consiste en une réflexion qui pose la question de la finalité de l'existence humaine : en vue de quoi vivons-nous ? Et en ce sens, elle se distingue de la religion qui cherche aussi, en plus de la finalité, à résoudre le problème de l'origine de l'humanité et qui repose sur une révélation. L'éthique se pose cette question de la finalité car nous voulons exister, c'est-à-dire non pas simplement vivre, ou survivre (manger, dormir, nous reproduire), mais « bien vivre », mener une vie humaine (pas simplement biologique) digne d'être vécue. Non pas simplement une vie, donc, mais une « bonne vie ».

1.1.2 Vie bonne

Cette réflexion éthique cherche alors à cerner ce que c'est que cette « vie digne d'être vécue ». Nous comprenons que nous ne pouvons simplement adhérer au

¹⁰ À la relecture, il m'est apparu que le propos passe sans cesse d'un « je » à un « nous ». Cette hétérogénéité n'a pas été rectifiée, un séminaire tressant des voix diverses.

¹¹ Cette notion, tirée du poète Hölderlin, aurait été utilisée par les radicaux italiens (Branzi, Manzini, Mendini) d'après Alain Findeli. Voir « La recherche-projet et la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », *Sciences du design*, Paris, PUF, 2015, p. 51.

propos de l'acteur Aristote (384-322 av. J.-C.) qui, dans l'*Éthique à Nicomaque* (livre 1, 1097b33-1098a5) montre que le bonheur est inhérent à la vertu entendue comme adéquation de l'être et de la place qu'il occupe dans la nature, sa spécificité : la vie bonne résiderait dans la contemplation intellectuelle et dans l'action réglée par la raison. En effet, cette approche de la vie bonne repose sur une mise à distance de la sensibilité, que nous partageons avec tous les êtres vivants, puisque que ce ne serait pas là notre spécificité, à laquelle il nous est difficile de souscrire de nos jours.

Nous comprenons que nous ne pouvons pas davantage adhérer en bloc à l'approche stoïcienne de l'éthique. En effet, l'acteur Sénèque (4 av. J.-C.-65 apr. J.-C.), dans *La vie heureuse* (chapitre 3), définit le bonheur comme l'accord de soi-même avec l'ordre cosmique qui résulte de la distinction entre ce qui dépend de nous et ce qui n'en dépend pas, le fait d'être en harmonie avec le Cosmos. En effet, comme on le sait souvent dit, cette vie bonne suppose un ordre préétabli auquel nous conformer : dans nos sociétés sécularisées, cette éthique nous apparaît, dans son appel à la mesure (de nos ambitions, de nos désirs, etc.) de l'ordre de la résignation (une morale d'esclave a-t-on dit parfois, alléguant le statut d'affranchi d'Épictète (50 après J.-C.- 125) mais, surtout, le postulat d'un ordre cosmique paraît difficile à tenir.

Il y aurait évidemment d'autres écoles de pensée à citer... Nous faisons nôtre l'idée de l'acteur Hartmut Rosa selon laquelle la vie bonne, difficile en soi à définir, trouve tout d'abord à s'illustrer : chacun et chacune d'entre nous peut citer des exemples de moments où il ou elle a bien vécu. Hartmut Rosa souligne que les personnes qui y réfléchissent déclarent que la vie bonne correspond à des moments réussis, des moments où elles sont réellement entrées en contact avec quelqu'un ou quelque chose : une personne, un paysage, de la musique, un livre, etc. Elles disent : c'est une rencontre, « c'est une expérience qui m'a touché, qui m'a ému¹² ». La vie bonne est synonyme de « vie riche d'expériences et de capacités développées », c'est une « vie accomplie¹³ ».

En somme, l'éthique est une réflexion qui pose la question de la finalité de la vie humaine, et répond qu'il s'agit de « la vie bonne ». Dans nos sociétés sécularisées, mener une bonne vie signifie vivre des expériences qui, au contact des humains, des non-humains, de la nature, de l'art, et pourquoi pas du design, nous touchent, nous émeuvent, nous enrichissent. Elles font que nous développons notre sensibilité, notre capacité à réfléchir et à agir dans le respect des humains et des non-humains (nous retenons ici le « meilleur » d'Aristote et de Sénèque).

1.2 Fondements de la controverse

¹² Hartmut ROSA, *Accélérons la résonance ! Pour une éducation en Anthropocène. Entretien avec Nathanaël Wallenhorst*, Paris, éd. Le Pommier, 2022, p. 33.

¹³ Hartmut Rosa, « *Accélérons la résonance ! Pour une éducation en Anthropocène. Entretien avec Nathanaël Wallenhorst*, op. cit., p. 39.

Arrivés à ce point de la réflexion, nous pouvons avancer que cet idéal est partagé par les acteurs designers. En reprenant la définition qu'en donne l'acteur Alain Findeli, nous saisissons que le but du design ne peut pas être de mettre le monde à disposition, d'en user selon notre bon vouloir, comme si nous en avions la propriété, mais de nous le rendre habitable, c'est-à-dire de faire en sorte que nous puissions « y occuper habituellement un lieu », en avoir l'usage, l'usufruit pourrait-on dire, pour pouvoir y vivre dignement, y travailler, nous y épanouir avec d'autres (nos semblables et les non-humains¹⁴), vivre des expériences enrichissantes et accomplir notre vie humaine.

Mais nous savons aussi que cette finalité a été perdue de vue, et que cet idéal éthique a été oublié. Né avec la révolution industrielle, le design a accompagné l'accélération temporelle inhérente à l'essor du système capitaliste de production et de marché. Se voulant innovant, le design a contribué à rendre le « monde disponible », comme le dit l'acteur Hartmut Rosa : c'est-à-dire visible, atteignable, maîtrisable, utilisable. Il a en outre participé de la compétition et de la concurrence qui résultent des « forces motrices » de cette accélération temporelle. En effet, il participe de la promesse d'une forme d'éternité propre à nos sociétés de la modernité tardive, à savoir la possibilité de vivre non pas une vie éternelle après notre mort, mais mille vies du temps même de notre vie¹⁵. On pourrait développer l'exemple du smartphone...

La controverse éthique repose, en somme, sur la confusion entre habitabilité et disponibilité dont le design serait responsable.

Arrivés à ce point de la réflexion, où les termes de la controverse sont posés, il s'agit de la nourrir et de l'analyser en élargissant le débat à d'autres acteurs, et notamment d'autres designers, professionnels et/ou théoriciens de ce champ théorico-pratique.

2. Acteurs de la controverse

2.1 Les acteurs esthétisants

Certains acteurs — dont William Morris (1834-1896) et John Ruskin sont des représentants— ont participé de la controverse éthique dans la mesure où ils ont critiqué la mauvaise qualité des productions en série et l'indignité de la condition ouvrière¹⁶, pour le premier, la destruction des campagnes et du mode de vie rural au

¹⁴ Voir la définition d' « habiter » sur <https://www.cnrtl.fr/definition/habiter>, consulté le 14 juillet 2022. Et peser à la définition du design donnée au début de ce cours. Ce qui maintient une part d'indisponibilité : dans cette approche de l'habitabilité, le design me fait dépositaire du monde, comme tous mes semblables et tous les non-humains, pas propriétaire, ce qui engage une forme de responsabilité écologique et éthique à l'égard du monde humain et du vivant.

¹⁵ Hartmut ROSA, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte/Poche, 2014, p. 40.

¹⁶ MORRIS William, *The collected Works of William Morris*, Cambridge Library Collection, Literary Studies, 2012 ; *L'Art et l'artisanat d'aujourd'hui*, 1884 ; rééd. Paris, éd. Rivages, coll. Petite bibliothèque, 2011.

profit de l'industrie et des manufactures, pour le second¹⁷. La controverse n'a pas été tranchée en leur faveur. Ils perdent la partie contre Henry Cole (1808-1882) qui réussit à projeter des formations adéquates pour les designers, obtenir une forme de visibilité des biens aux « formes fonctionnelles » par l'intermédiaire du *Journal of design and manufactures* (1849), et plus tard du Victoria et Albert Museum et des expositions universelles, dont la première en date ouvre en 1851.

Pourquoi ? Parce que leur critique éthique du design était menée au nom de deux modes de production (l'artisanat, la propriété terrienne) qui ne correspondaient pas à la classe politique et économique montante (la bourgeoisie) et à la main d'œuvre rendue disponible par les enclosures (les ouvriers, anciens ruraux). Peut-être parce que, loin de pouvoir poser les termes de leur critique en termes d'intérêt économiques propres, ils développent leur argumentation sur un terrain social¹⁸ (dont personne n'est dupe, et qui échoue si l'on pense à la ferme modèle (ferme de Mickley, terrains de la St George's Guild) et d'un point de vue esthétique passéiste : le premier défend un retour à un Moyen-Âge fantasmé, le second plaide en faveur du pittoresque¹⁹... En d'autres termes, ils perdent la partie (contre l'acteur Henry Cole) parce qu'ils participent d'une controverse éthique (et politique) en la déplaçant sur le terrain (miné) de l'esthétique.

Plus proches de nous dans le temps, d'autres acteurs — Jacques Viénot (1893-1959) et Étienne Souriau — participent de la controverse éthique dans *Lois de l'esthétique industrielle* (paru dans le n°7 de la revue éponyme en 1952²⁰).

Ce texte, dont Jacques Viénot est à l'initiative, est le fruit d'un groupe de travail dans lequel Paul et Étienne Souriau sont les acteurs théoriciens. Il ne fait pas de doute que, par ce texte, Jacques Viénot veut protéger le marché français contre l'*industrial design* provenant des USA. Certaines des « lois » font néanmoins que la Charte participe de cette controverse éthique, c'est notamment la loi n°10, ou « Loi de hiérarchie ou de finalité » qui est la suivante :

« L'esthétique industrielle ne peut faire abstraction de la finalité des ouvrages produits industriellement. Une hiérarchie morale s'établit naturellement entre ceux-ci. Les productions industrielles qui possèdent, en raison de leur objet, un caractère de noblesse et qui sont de nature à aider l'homme à progresser, ou qui sont susceptibles d'exercer une influence salutaire dans le domaine social, jouiront d'un préjugé favorable. En revanche, les engins qui ont pour fin la destruction humaine ne sauraient prétendre à une admiration sans réserve ».

Mais en défendant le stylisme, le métier de styliste, les arts impliqués contre les arts appliqués et l'esthétique industrielle, il ne pose pas plus que William Morris et John

¹⁷ RUSKIN John, *The Seven Lamps of Architecture* (1849) ; rééd., *Les Sept lampes de l'architecture*, Paris, Klincksieck, coll. L'esprit des formes, 2008.

¹⁸ William MORRIS fut, pendant un temps seulement, membre de la *Social League*.

¹⁹ Ce sont à peu près les termes de l'analyse d'Henry VAN de VELDE dans « La triple offense à la Beauté » (1917), dans Henry VAN de VELDE, *Déblaiement d'Art*, Paris-Bruxelles, éditions des Archives d'Architecture Moderne, 1979.

²⁰ La charte est accessible à partir de ce lien :

<http://hyperbate.fr/whatever/2011/10/22/les-lois-du-design-selon-jacques-vienot/>, consulté le 27 juillet 2022. Sur Jacques Viénot, voir : LE BŒUF Jocelyne, *Jacques Viénot (1893-1959), Pionnier de l'esthétique industrielle*, Coédition des Presses Universitaires de Rennes et de l'École de Design Nantes Atlantique, 2006.

Ruskin la controverse sur un plan économique : capitalisme contre tentative protectionnisme pour échapper au jeu concurrentiel du marché mondialisé (ou en voie de l'être).

Il engage, là encore, la controverse éthique sur un plan esthétique. Cela en est au point que, analysant l'inévitable échec à venir de cette tentative et de la Charte, Étienne Souriau pose que, comme tout style, l'esthétique industrielle fera son temps et cèdera notamment le pas devant le retour de l'ornementation²¹.

En d'autres termes, ils perdent la partie « linguistique », c'est-à-dire symbolique du combat, dans la mesure où ils déplacent la controverse éthique sur le terrain (perdu d'avance, à en croire Étienne Souriau) de l'esthétique. Et pour les mêmes raisons que Morris et Ruskin l'avait perdue avant eux.

À ce point de la réflexion, nous faisons par conséquent l'hypothèse que d'autres acteurs pourraient rejoindre le collectif de ce que nous pourrions baptiser les « acteurs esthétisants » de la controverse éthique. Acteurs esthétisants perdants, au sens où ce n'est pas en leur faveur que la controverse a été tranchée (ce qui explique, en partie, pourquoi l'idéal éthique du design semble perdu). Mais nous pouvons en outre supposer que l'issue de la controverse pourrait être différente si, ne déplaçant pas la controverse sur le terrain de l'esthétique, des acteurs posaient le problème éthique sans occulter le point de vue économique d'où ils parlent, voire en cherchant à résoudre le problème éthique par l'économique (les acteurs économistes), d'une part, ou s'attaquaient de front au caractère éthique de cette controverse éthique (les acteurs moralistes)²².

2.2 Les acteurs économistes

Au rang des acteurs économistes, nous pourrions compter Tomás Maldonado (1922-2018). Ce dernier ayant beaucoup écrit, il conviendrait d'entrer dans les méandres d'une œuvre pratique et théorique qui s'étale sur plus d'une soixantaine d'années, si l'on prend pour point de départ 1946 et le mouvement *Arte Concreto-Invencion*²³.

Pour les besoins de la controverse, on peut mobiliser un texte de 1958, plus exactement une conférence prononcée en marge de l'exposition universelle qui s'est tenue cette année-là à Bruxelles²⁴. cette conférence s'intitule *La Formation du designer*.

Dans ce texte, Tomás Maldonado prend tout d'abord ses distances avec l'hégémonie esthétique qui a régné dans le domaine du design en raison du poids que, dans les esprits, le cours préparatoire continue de peser. Il montre que le débat sur l'utilité de ce cours d'arts plastiques n'a jamais été réellement débattue en raison de la fermeture de l'école en 1933 par les nazis, et de la guerre. Il précise que le contexte américain n'a pas servi les tentatives de remises en cause portées par Gropius

²¹ SOURIAU Étienne, « Passé, présent, avenir du problème de l'esthétique industrielle », dans la *Revue d'esthétique*, juillet-décembre 1951 ; rééd. Étienne SOURIAU (et al.) *L'Esthétique industrielle*, Paris, PUF, 1952.

²² Il va de soi que les parois de cette typologie sont poreuses. Un des acteurs pourrait figurer dans deux voire plus de « cases ».

²³ Il s'agit un art non figuratif visant le renouvellement de la culture, de la vie quotidienne et de la société dans son ensemble.

²⁴ Tomás MALDONADO, *La Formation du designer*. Consulté le 10 février 2023, sur https://www.academia.edu/45302965/La_formation_du_designer_1958

(Harvard), Albers (Black Mountain College), Moholy-Nagy (New Bauhaus de Chicago).

Dans un second volet de sa conférence, Tomás Maldonado continue de mettre à distance les « mutations esthétiques » dans la mesure où elle sert à enjoliver — « spiritualiser », décorer — des produits qui ne changent pas (ils servent une fausse innovation), ou à rendre attractifs de nouveaux produits qui, en réalité, ne répondent à aucun besoin réel de l'humanité. Même l'*Industrial design*, pourtant produit du rationalisme des constructeurs de ponts et d'édifices utilitaires du XIX^e siècle (Henry Van de Velde Adolf Loos) a cédé à l'appel de la sirène esthétique.

Dans un troisième volet, il développe son argumentation sur le terrain des théories économiques. Il souligne que, à l'exception du suédois Gregor Paulsson (1889-1977), peu de livres scientifiques ont été écrits sur la dépendance du design à l'égard de la production et de la consommation liées au système capitaliste. Ce dernier montre que le producteur s'intéresse à la valeur d'échange (d'où la « prostitution esthétique » du produit), là où le consommateur s'attache à la valeur d'usage.

Pour notre controverse cela signifie que le problème éthique, qui tient à une forme de tromperie et au fait de ne pas répondre aux besoins réels, c'est-à-dire au fait de ne pas travailler à des expériences utilisateurs enrichissantes et au fait de ne pas viser l'habitabilité du monde, repose sur un hiatus d'ordre économique. D'un côté, les donneurs d'ordre, sous lesquels les designers travaillent, s'attachent à la « valeur d'échange » des biens là où les clients sont concernés par la valeur « d'usage ». Cela implique-t-il que, pour recouvrer l'idéal éthique du design qui se fourvoie pour des raisons économiques (système capitaliste de production et économie libérale de marché), il faille trouver un équilibre entre valeur d'échange et valeur d'usage ?

Ce n'est malheureusement pas si simple, selon Tomás Maldonado, car Gregor Paulsson retombe dans l'ornière en suggérant de mettre l'esthétique au service de l'usage : il méconnaît, contrairement aux anglais/écossais David Ricardo (1772-1823) et Adam Smith (1723-1790), qu'on ne peut réellement distinguer valeur d'échange et valeur d'usage. Il rappelle alors, comme un état de fait, que le consommateur ne peut consommer ce qu'il veut, car il consomme pour des raisons « projectives et compensatoires ». De quoi ce consommateur a-t-il réellement besoin? C'est par là que le designer devrait commencer. En d'autres termes : étant donné qu'on ne peut rééquilibrer valeur d'échange et d'usage, il faut selon Tomás Maldonado mettre le « consommateur » au centre de la conception et du projet de design et, plus encore, il faut que le designer soit attentif au progrès des sciences et des techniques (à l'émergence des matériaux nouveaux, par exemple) pour innover réellement.

En somme, Tomás Maldonado prend bien ses distances avec l'esthétique, pose bien le problème de l'éthique en lien avec les questions d'ordre économique pour enfin conclure, dans des termes qui sont les nôtres, que l'éthique revient à considérer le « consommateur » — il ne parle même pas d'usager — comme une priorité et l'innovation réelle comme une exigence. Il sert ainsi le mythe d'un progrès scientifique et technique entraînant un progrès moral ; il encourage à accompagner l'accélération temporelle et l'aliénation dont notre modernité tardive souffre.

Faut-il en conclure que la controverse est tranchée car le capitalisme a définitivement gagné la partie, l'a définitivement emporté sur l'idéal éthique ? Certains acteurs, dont Ettore Sottsass (1917-2007), ont parfois défendus ce point de vue. Après avoir conspués les fausses expériences enrichissantes — le « dentifrice infallible » qu'utilisent « des garçons » courant « au ralenti sur des plages hawaïennes » — , le fait de ne pas répondre aux vrais besoins des personnes — c'est-à-dire « offrir des villes, des écoles, des hôpitaux, des maisons de retraite, des meubles luxueux, des châteaux, des parcs, des monuments, des musées, des avortements, des mariages, des divorces des enterrements, des sépultures, tout ça gratuitement », et le rôle que joue l'esthétique dans la production capitaliste de ces biens dans *Rassegna* n° 22/23, mai-août 1972²⁵, soit une certaine forme d'innovation, il compose une *Lettre aux designers*, publiée dans *Casabella*, en 1973, dans laquelle il relève à la fois l'impossibilité de s'extraire du capitalisme et la nécessité de lutter contre le « primitivisme » et la « barbarie de la culture industrielle » pour atteindre le bonheur (la vie bonne). Il écrit, de façon manifestement contradictoire, eu égard à notre propos :

« Il vaut mieux savoir que, d'une part, on risque d'être pressés et compressés par la grande machine industrielle dont on ne réussit jamais à connaître, et encore moins à contrôler la logique, les rouages, les drames et les victoires et que, d'autre part, on risque d'être pressés et compressés par les ruses que la culture industrielle déploie pour séduire et atteindre le fond de l'âme de chacun, sans que nul n'en réchappe [...] Je crois qu'il est temps, pour nous tous qui nous appelons designers, d'opposer au primitivisme et à la barbarie de la culture industrielle une nouvelle dignité, une conscience plus aigüe de la valeur de l'existence, une vision claire d'aspiration au calme, au bonheur, au jeu et au plaisir que poursuit l'humanité²⁶ ».

Pour notre controverse, cela signifierait, si l'on en croit les « acteurs économistes », que l'idéal éthique, au sens où nous l'avons entendu, est à jamais perdu. Le design semble condamné à accompagner le capitalisme, à participer de l'accélération temporelle et de l'aliénation que nous connaissons.

Mais cette conclusion et cette issue n'en demeurent pas moins discutables. Chez Ettore Sottsass, ce triomphe du capitalisme sur l'éthique est énoncé de façon contradictoire : quelle est son intention réelle ? De plus, cette issue repose sur une opinion : Ettore Sottsass adopte une entrée économique-politique sans produire d'argument tiré de ce champ disciplinaire : son propos relève par conséquent plutôt de l'idéologie.

Pour ce qui concerne Tomás Maldonado, nous pouvons relever que sa *Lettre aux designers* vise une réforme de la formation : il préconisait de minimiser la part de l'esthétique et des arts plastiques au profit de connaissances et d'apprentissages davantage liées aux Sciences de l'homme et de la société (psychologie, anthropologie, statistiques, histoire du design, sémiotique). Or l'école d'ULM, qui a fonctionné sur ce régime, a disparu et le pôle art et le pôle SHS demeurent tout

²⁵ Ettore SOTTASS, « Le Controdesign », dans A. Midal, *Design, l'anthologie*, Genève, Saint-Étienne, éditions Cité du design, p. 294-295.

²⁶ Ettore SOTTASS, *Lettre aux designers*, A. Midal, *Design, l'anthologie, op. cit.*, p. 412-413.

autant présents dans les formations, de nos jours, quand leur influence n'est pas discutée par un pôle ingénierie.

Mais nous pouvons surtout souligner que Tomás Maldonado cède peut-être trop vite sur le fait de ne pas pouvoir distinguer entre valeur d'échange et d'usage, renonce trop vite à un équilibre possible, voire au triomphe de la valeur d'usage sur la valeur marchande. En reprenant ce point économique ne serait-il pas possible de trancher autrement la controverse éthique du design ?

Avant que d'y revenir, il nous faut terminer notre tour des acteurs de la controverse éthique.

2.3 Les acteurs moralistes

Tout en prenant leur distance avec l'esthétique, certains acteurs ont posé de front le problème éthique qui nous intéresse (et qui affleure sous la plume d'Ettore Sottsass). Vilém Flusser et de ceux-là. Dans « Les bases », une des parties de la *Petite philosophie du design*, il souligne que « design » aurait le sens de « manigancer, simuler, ébaucher, esquisser, donner forme », signifierait « ruse et perfidie »...

Puis, dans « L'industrie du design renferme-t-elle une éthique²⁷ ? », il en vient à l'explication de ce fourvoiement moral. Il rappelle que, jusqu'il y a « peu de temps encore », « le design pensait avant tout à fabriquer des objets utiles », mais que le design est désormais dépourvu de normes morales parce que, dans nos sociétés sécularisées, aucun collectif transcendant ou immanent ne peut dicter de telles règles, parce que le processus de production n'est plus imputable à la responsabilité de tel ou tel mais d'une équipe au sein de laquelle la responsabilité se dissout, parce que l'utilisateur/acheteur est irresponsable, hors d'atteinte pour de telles règles.

On comprend la stratégie déployée : si la norme morale ne peut porter sur l'intention du designer et sur le jugement du consommateur, il convient de s'attacher au produit : pour distinguer entre bon et mauvais produit, il suffit de savoir s'il est bénéfique (utile) ou inutile, voire nocif (et donc, par exemple, l'interdire dans ce dernier cas, pourrions-nous avancer). En d'autres termes, Vilém Flusser plaide pour une morale de la responsabilité (qui tient aux conséquences des actes) plutôt qu'à une morale de l'intention ou de la conviction (qui tient aux principes qui régissent nos actions)²⁸.

Cette position d'acteur moraliste pose cependant deux problèmes. S'il serait exorbitant de tenir le design pour coupable de toutes les productions possibles, il semble cependant trop facile de le tenir pour non-responsable de tout ce qui fait l'objet de design. L'on peut noter, en outre, qu'il est difficile de trancher entre le caractère nocif ou pas de certains produits. Une arme létale, que le designer arrive à rendre séduisante, peut servir à attaquer comme à se défendre... Inversement, une radio (celle conçue par Victor Papanek, par exemple ?) peut être un instrument

²⁷ Vilém FLUSSER, « Le design renferme-t-il une éthique²⁷ ? », dans Vilém FLUSSER, *Petite philosophie du design*, Belval, Circé, 2002, p. 29-34.

²⁸ Max WEBER, *Le Savant et le Politique* (1919), Paris, Plon, trad. de l'allemand par J. Freund, 1959 ; rééd. Paris, éditions 10/18, 1963, p. 172-173.

d'éducation et d'information, ou servir de relais à la pire propagande qui soit²⁹. Et que, partant, il est difficile de distinguer entre morale de conviction et morale de la responsabilité.

Ces deux raisons expliquent peut-être en partie pourquoi cette critique morale, voire moraliste, pour importante qu'elle soit, n'a pas rétabli l'idéal éthique du design.

La preuve en est que d'autres acteurs moralistes, qui ont également posé le problème éthique de façon frontale, ont déployé une argumentation sensiblement différente. De Victor Papanek, on connaît surtout *Design pour un monde réel*, et notamment la « Préface » ironique et à finalité éthique où il assène que le design, notamment le « design industriel », et plus encore le « design publicitaire », relève d'une profession « factice » dans la mesure où il « persuade les gens d'acheter des objets dont ils n'ont pas besoin, avec de l'argent qu'ils n'ont pas, afin d'impressionner d'autres gens qui s'en moquent³⁰ ». On connaît bien certains traits de la pensée éthique de Victor Papanek. Soit la prise de distance à l'égard de l'esthétique qu'implique la radio Tin Can, par exemple, le point de vue économique qui le pousse à s'intéresser à d'autres sociétés que celles supposément développées (les navajos, les esquimaux, les balinais) et à mettre en avant des idées empruntées à ces sociétés : l'idée de « Kymmenykset », équivalent de la dîme de l'Église médiévale, en finnois, qui consiste à verser un dixième des revenus gagnés à la communauté ou à travailler gratuitement pour les plus nécessiteux³¹. On comprend ainsi qu'il ne cherche pas simplement à équilibrer valeur d'échange et valeur d'usage, mais à faire en sorte que la valeur d'usage l'emporte sur la valeur d'échange. D'autres traits de sa pensée éthique du design vont dans ce sens : il en est ainsi de sa volonté de contrecarrer l'effet des brevets en livrant à tous les schémas pour monter tel ou tel meuble, de fabriquer des projets à bas coûts avec des matériaux recyclés ou récupérés, ou de signer collectivement, notamment avec ses étudiants, des projets. De façon plus précise, nous pouvons aussi soutenir que Victor Papanek déploie une morale de conviction, à la différence de Vilém Flusser. Il écrit en effet, à propos de la « responsabilité » du designer, que son « discernement social et moral [...] doit s'exercer *bien avant* qu'il ne commence à créer, car il doit porter un jugement, un jugement *a priori* pour décider si le produit qu'il doit concevoir, ou reconcevoir, mérite

²⁹ L'exemple est pris à dessein. Dans *Casabella* n°385 (p. 42-44), Gui Bonsiepe, théoricien du design formé à Ulm, rédige une critique parue à l'occasion de la publication en italien de *Design pour un monde réel*. Il souligne que la radio Tin Can est « un outil d'imprégnation et de contrôle idéologique, et la visée initiale du projet s'est purement et simplement transformée en un outil destiné à faire la promotion de l'Unesco » (Alison J. CLARKE, « VICTOR PAPANÉK : itinéraire d'un agent provocateur du design », dans VICTOR PAPANÉK, *Design pour un monde réel*, Dijon, Les Presses du réel, 2022, p. 20).

³⁰ PAPANÉK Victor, *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*, New York, Pantheon Books, 1971 ; rééd. *Design pour un monde réel*, Paris, Mercure de France, 1974. Voir la « Préface », p. 27. Nous utiliserons la nouvelle traduction parue aux Presses du réel : VICTOR PAPANÉK, *Design pour un monde réel*, Dijon, Les Presses du réel, 2022. La citation se trouve page 31.

³¹ sur ce point : VICTOR PAPANÉK, *Design pour un monde réel*, *op. cit.*, p. 108.

réellement son attention. En d'autres termes, est-ce que son design contribue ou non au bien-être social ?³² ».

Or, pour louée que la pensée de Victor Papanek soit, cela fait une cinquantaine d'années que ces principes éthiques du design ont été posés, et que nous nous y référons tout en regrettant que l'idéal éthique du design ne se soit pas imposé et que la controverse éthique soit tranchée en faveur d'autre chose qu'une résignation au système capitaliste de production et à ses conséquences. La raison semble facile à identifier : Victor Papanek développe une pensée éthique et pense la vie bonne en relation avec un horizon de sens écologique, une finalité écologique ou l'existence humaine et la vie des non-humains se rencontrent. Or, comme nous le savons, l'écologie scientifique et l'écologie politique peinent encore à s'imposer. Ce sont les difficultés de celles-ci qui expliquent les obstacles rencontrés par celle-là.

Au terme de ce tour d'horizon des acteurs, la controverse éthique semble donc dans une impasse, ou plutôt toujours répétée et toujours tranchée dans le même sens, celui qui laisse penser que l'idéal éthique est si ce n'est perdu tout au moins impuissant à l'emporter sur le système capitaliste de production et le marché, l'accélération temporelle et l'aliénation que ce système engendre.

Il semble cependant qu'un élément est digne d'être souligné dans la mesure où il relance la controverse. Tous les acteurs de notre controverse restent « normatifs », au sens où Hartmut Rosa parle de critique normative de notre modernité tardive, c'est-à-dire au sens d'une critique qui vise à montrer que le fonctionnement du système n'est pas conforme à des normes extérieures jugées supérieures, par exemple qu'il est injuste à l'égard de tel ou tel groupe d'individus et contrevient ainsi au principe d'égalité qui régit telle ou telle société³³.

Vilém Flusser et Victor Papanek sont normatifs dans la mesure où c'est au nom d'une norme conforme à une entité extérieure : une transcendance morale qui a disparu chez Vilém Flusser, ou une discipline scientifique et une action politique qui peinent à s'imposer, si on suit Victor Papanek. Ils le sont autrement que William Morris et John Ruskin qui, eux, pensent en fonction d'idéaux économiques implicites et d'idéaux esthétiques explicites, mais ils ne le sont pas moins ! Jacques Viénot et Étienne Souriau proposent quant à eux une charte dont la finalité renvoie à des idéaux économiques non formulés (le protectionnisme) et des principes esthétiques explicites (l'esthétique industrielle). Enfin, chez Tomás Maldonado, l'éthique est pensée en relation explicite avec une idéologie économique-politique et un idéal d'éducation pour les designers.

Du coup, cela signifie pour notre propos que la controverse pourrait être tranchée autrement qu'elle ne semble l'être tout au cours de son histoire. Ne devrait-on pas renoncer à établir de l'extérieur, eu égard à une entité surplombante, une éthique normative dans le champ du design ?

³² *Ibidem*, p. 94. Il s'agit du chapitre 4 de l'ouvrage.

³³ Hartmut ROSA, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, op. cit., p. 91.

Pour restaurer l'idéal éthique du design, nous proposons de cerner la controverse à l'intérieur même du milieu professionnel et tenter de voir comment elle s'y déroule. Contrairement à la manière dans nombre d'acteurs s'y sont pris, nous proposons d'enquêter auprès du milieu professionnel du design afin de dépasser passer cette éthique normative pour une éthique professionnelle.

En attendant de passer au point suivant, et de nous appuyer sur les premiers résultats issus d'une enquête menées grâce aux étudiantes et étudiants du master 2 « Design, Arts, Médias », nous pouvons synthétiser ce tour des acteurs de la controverses dans le tableau ci-dessous :

Acteurs esthétisants	Acteurs économistes	Acteurs moralistes
William Morris John Ruskin Jacques Viénot Étienne Souriau	Tomás Maldonado Ettore Sottsass	Vilém Flusser Victor Papanek
Éthique normative		

Figure 1. Les catégories d'acteurs de l'éthique normative

3. Déontologie et éthiques de la profession

Le propos n'est pas de dire que, après toute cette théorisation de l'éthique, enfin la pratique et le terrain arrivèrent ! En effet, si éthique professionnelle il y a, elle ne se présente pas d'elle-même, et il s'agit de la repérer grâce à une enquête de type sociologique, c'est-à-dire au moyen d'entretiens, de l'analyser et de la traduire dans les termes qui sont ceux de notre théorie critique du design.

3.1 Contextualisation et limites de l'enquête

Ces entretiens semi-directifs ont été mis au point avec mes étudiants de Master 2 « Design, Arts, Médias », et menés auprès d'une trentaine de designers. Et il va sans dire qu'aucun d'entre mes étudiants, pas plus que moi-même, ne sommes sociologues de profession. Ce sont là une partie des limites. Il est en outre à noter que cette enquête s'inscrit dans le sillage d'une philosophie sociale issue de l'École de Francfort : un représentant de la sociologie quantitative française y trouvera légitimement à redire. À titre personnel, je reste plus intéressée à une traduction plus « design » des résultats, voire à leurs traductions sensibles.

Ces prémisses étant posées, cette enquête et ses résultats ne sont pas pour autant négligeables. D'une part, parce qu'ils seront complétés sur les 5 années que durera ce séminaire. D'autre part, parce que l'objet de cette enquête est plus large que celle de l'éthique. Nous souhaitons en effet cerner la manière dont les designers se rapportent au temps, et plus précisément à la temporalité accélérée de notre modernité tardive. Mais cette enquête a aussi abordé cette question de l'éthique. Que l'on en juge par soi-même puisque les résultats ont été publiés, accompagnés de leurs résultats généraux, dans la revue *Design, Arts, Médias* :

<https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps>

3.2 Les résultats

3.2.1 Accélération du temps et aliénation

L'éthique fait son entrée dès lors qu'il y a accélération du temps, et cette dernière se repère dans l'accélération de la temporalité — de la durée — du projet. Plus précisément elle se repère dans le décalage subsistant entre le temps des études (la longueur et la lenteur des apprentissages et du projet fait en un an, par exemple) et celui de l'agence (où le temps appartient au client et au budget qu'il accorde au projet).

Les designers interrogés admettent qu'un temps long est nécessaire aux apprentissages : à l'élaboration d'une créativité propre, au développement d'une sensibilité, à la formation intellectuelle. Ils notent aussi que la lenteur n'est certes pas toujours un avantage : l'expérience permet d'aller plus vite sur des tâches techniques du projet, et c'est tant mieux. Mais étant donné que c'est le temps qui structure le projet, ils soulignent que l'accélération demeure un danger pour la réflexion et la créativité, qu'elle est à l'origine de projets médiocres, qu'elle engendre une surcharge mentale qui nuit à la qualité du travail (au sein des agences ou des entreprises l'accélération se fait sentir avec l'arrivée des outils numériques et des réseaux sociaux), quand elle ne provoque pas une frustration liée au fait qu'elle pousse à mal effectuer son travail.

Ce volet de l'enquête confirme les analyses posées à partir des concepts d'Hartmut Rosa. Dans nos sociétés de la modernité tardive, l'accélération temporelle inhérente au capitalisme engendre l'aliénation qu'accompagne le design. Le second volet va voir émerger les questions liées à notre controverse éthique.

3.2.2 De la nostalgie à la résistance

À partir du constat de l'accélération temporelle et de ses méfaits, certains designers manifestent une forme de nostalgie pour le temps des études longues (notamment du doctorat). D'autres entrent en résistance, de différentes manières.

Certains avancent qu'il faut préserver les étudiants du marché. Certains ouvrent à leur insu une forme activiste de résistance. L'un d'entre eux montre que le temps du projet est aussi très matériel, il dépend de conditions concrètes pour exister : sans électricité, pas de possibilité de fabriquer quoi que ce soit. Du coup, n'y aurait-il pas là, en privant le temps et l'accélération de leurs moyens matériels d'exister — nous restreindre dans matière d'énergie, entrer dans une ère de sobriété énergétique — la possibilité d'ouvrir une brèche dans l'accélération générale qui étouffe notre modernité tardive ?

D'autres déclarent ne plus s'engager dans des projets au temps court qui n'apportent rien au plan personnel. Et certains vont jusqu'à dire qu'il leur incombe de ralentir s'autocritiquer, se former ou tout simplement pour s'épanouir à titre professionnel et personnel, même si, de l'aveu des professionnels, ces remèdes-là semblent plus accessibles à des designers confirmés que débutants.

En des termes proches d'Hartmut Rosa et de nos propres analyses, ces designers-là expriment la nécessité de vivre des expériences réellement enrichissantes — résonantes —, c'est-à-dire une « bonne vie » professionnelle. Là encore, notre enquête confirme notre hypothèse : l'éthique, qui ne se réduit pas à une éthique strictement professionnelle dans la mesure où elle touche à la finalité de l'existence humaine, est réellement fonction de la décélération du temps.

3.2.3 La bonne vie professionnelle et extra-professionnelle

Le troisième volet de notre enquête engage encore plus loin la question éthique, à travers une question portant sur les critères d'un projet jugé réussi. Les designers avancent qu'un projet réussi découle d'une proximité intellectuelle avec le client, car seule cette proximité permet de proposer des projets qui ont du sens, racontent une histoire qui touche et émeut. « Je considère le design comme une expérience similaire à la littérature, ou même à la musique » déclare Hua Rui, qui prend l'exemple du projet poétique des chaises de Max Lamb.

En d'autres termes, un design réussi participe d'une expérience dont la richesse et la résonance font accéder à la dimension éthique de notre existence le designer, le client (et pourquoi pas l'utilisateur), une expérience où tant le designer que « le client » et nous-mêmes ne faisons pas que vivre et manipuler des objets, mais existons avec et grâce à des projets. Notons qu'il s'agit pour eux de combattre le primat de la valeur d'échange, mais que ce combat ne s'opère pas par un renversement au profit de la seule valeur d'usage. Précisons.

3.2.4 Affordance contre agentivité ?

L'agentivité, ou capacité d'agir, ne peut s'exercer par un sujet indépendamment de quelque chose ou de quelqu'un. Elle est relationnelle ou, avec les mots d'Hartmut Rosa, elle renvoie à la « résonance ».

La notion d'affordance est un néologisme proposé par Gibson (1979) et introduit dans le champ du design par Don Norman (1988). L'affordance d'un objet « informe » sur ce qu'on peut faire avec lui : une chaise nous « invite » à nous asseoir, le bouton d'une souris à être pressé, etc³⁴. À lui tout seul, l'objet n'actualise pas son affordance qui désigne également une propriété relationnelle.

La différence entre les deux tient à ce que le design fait grand cas de l'affordance : il est en effet intéressant, en adoptant le point de vue de l'utilisateur, de comprendre au plus vite comment utiliser quelque chose, comment utiliser quelque chose, par exemple. A priori positive, cette attention envers l'utilisateur est cependant facilement récupérée par le marketing. De plus, elle accompagne, comme nous l'avons dit, l'accélération temporelle dont nous sommes victimes et la mise à disponibilité du monde. Enfin, dans un souci d'efficacité, elle amenuise la marge hésitations, d'erreurs de manipulations, mais elle conditionne et réduit l'usage possible des objets, des espaces, etc. Dès lors, surgit l'idée que l'augmentation de l'affordance est inversement proportionnelle à l'agentivité et qu'il vaudrait mieux, dans la perspective d'une expérience réellement enrichissante, résonante pour l'utilisateur, favoriser un design qui laisse une place à l'apprentissage et, pourquoi pas, au détournement, au

³⁴ Gilles MARION, « L'émergence de la valeur d'usage et « l'agentivité » des objets matériels », *Revue française de gestion*, Lavoisier, volume 43, n°265, 2017. cf.

<https://doi.org/10.3166/rfg.2017.00127>

NORMAN D.A., *The Design of Everyday Things*, New York, Basic Books, 1988.

GIBSON J.G., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979.

bricolage, etc. En d'autres termes, la valeur d'usage de l'affordance est en réalité mue par une valeur d'échange, elle est relationnelle sans être résonante, tandis que la valeur d'usage de l'agentivité, même si elle conserve une valeur d'échange, implique une relation authentiquement résonante, tient sans doute à cette relation elle-même.

Et c'est sans doute là, à travers les notions d'affordance et d'agentivité, que se joue le combat des designers pour réviser le lien entre valeur d'échange et d'usage.

3.2.5 Déontologie, éthique normative, éthique responsive

Si l'on pose que la déontologie est l'ensemble des règles qui s'appliquent dans un contexte professionnel, on peut distinguer :

- celles qui sont de nature juridique et dont la sanction tombe sous le coup de la loi et du droit (la contrefaçon, par exemple).
- celles qui relèvent de l'éthique, et qui ont de deux sortes. Certaines règles peuvent être sanctionnées par le groupe social et le regard d'autrui, mais ne sont pas interdites par la loi. Elles composent ce que nous avons nommé l'éthique normative. D'autres règles ne relèvent pas de la loi, ou du jugement des tiers, dans la mesure où elles concernent de prime abord l'individu face à lui-même, le regard qu'il porte sur lui-même dans son rapport aux autres. C'est l'exemple classique du cas de conscience du médecin face à un avortement, de l'appelé du contingent face à l'armée, et du designer face au produit nocif, etc.)

Dans le cas qui nous occupe, ces règles affleurent quand les designers, qui ne se rendent pas coupables au regard de la loi ou même de leurs collègues, estiment qu'ils sont confrontés à un problème déontologique, et plus exactement éthique au sens 2. Il y a cas de conscience professionnelle quand il y a contradiction entre l'ordre reçu de faire tel projet et les conditions dévolues à la réalisation de ce projet (le temps, la possibilité de s'entretenir avec le client, etc.), voire contradiction entre les conditions de réalisation du projet et la conception qu'ils se font d'une « bonne vie professionnelle », voire d'une vie bonne (pour tout un chacun).

Dans le cas qui nous occupe, il est impossible pour le designer de se dédouaner au nom du collectif (ce n'est pas de ma responsabilité mais celle de mon patron, de l'équipe de conception, etc.) Il y a comme une nécessité d'une réponse personnelle au cas de conscience dont il endosse et assume les termes. Par conséquent, je propose de dire, en la distinguant d'une « éthique normative », qu'il y a va là d'une « éthique responsive » inhérente au milieu professionnel des designers ; une éthique professionnelle qui engage aussi les usagers du design.

Arrivés à ce point, nous pouvons présenter la controverse éthique sous la forme du tableau ci-dessous³⁵ :

³⁵ Au semestre précédent, nous avons esquissé l'idée d'une éthique fonctionnaliste. De même que la critique fonctionnaliste repose, à partir de Karl Marx, sur l'idée que tel ou tel système ou une pratique sociale (capitaliste) ne peut fonctionner et se maintenir sur le long terme, la critique fonctionnaliste liée au design repose sur l'idée que le système capitaliste engendre une crise écologique insoutenable : d'où la volonté de fonder un design lié au recyclage. Voir par exemple BRAUNGART

Acteurs esthétisants	Acteurs économistes	Acteurs moralistes	Acteurs éthiciens (Pragmatistes ³⁶ ?)
William Morris	Tomás Maldonado	Vilém Flusser	https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps
John Ruskin	Ettore Sottsass	Victor Papanek	
Jacques Viénot			
Étienne Souriau			
Éthique normative			Éthique responsive

Figure 2. D'une éthique normative à une éthique responsive

Et nous pouvons avancer non seulement que le design se serait éloigné de son idéal éthique en accompagnant l'accélération et l'aliénation inhérentes à notre modernité tardive, et qu'il aurait de ce fait confondu disponibilité et habitabilité du monde, mais aussi que cet idéal éthique n'est pas pour autant perdu, voire demeure vivace.

La controverse réunit des acteurs qui, tenants d'une éthique normative, pensent que l'idéal éthique est perdu, tandis que d'autres, tenant d'une éthique responsive, pensent que cet idéal constitue une idée régulatrice pour la profession dans sa relation avec la société.

Avant de rechercher si la controverse peut être tranchée en faveur de l'un ou l'autre parti, il convient de céder la parole à notre « Forum hybride » du jour.

II- Le forum hybride

- Karen Brunel, *Un réseau de responsabilité, ou l'éthique du design comme maillage d'enjeux partagés*

Michael et MCDONOUGH William, *Cradle to Cradle : créer et recycler à l'infini*, Paris, éditions Alternatives, coll. Manifestô, 2011. À la lumière de notre propos, ce semestre deux, cette position fonctionnaliste nous paraît proche de la critique normative de l'acteur moraliste Victor Papanek. Son horizon est l'écologie.

³⁶ Le terme a émergé à partir de la proposition de Karen Brunel.

- Joffrey Paillard, *Quand le design urbain se fait hostile : quelle éthique pour la ville et l'espace public ? Le cas du design « anti-SDF »*.

- Clem Souchu, *Un collectif non-éthique ?*

III- Une issue de la controverse ?

Si les designers ne sont majoritairement pas des cyniques, si déontologie et éthique professionnelle existent, sont pratiquées : alors d'où vient le problème ?

Problème de relais dans la presse (question de la critique de presse), problème d'éducation des designers, sans cesse posée, certes, mais aussi problème de l'éducation au design de tous. Une autre interprétation : moins affaire d'éducation au sens classique du terme que de traduction sensible, par les designers, les artistes, etc., de cette éthique responsive. Il manque un grand récit du design éthique, qui passerait par la littérature, la BD, les films, les expositions, etc.

Et il manque sans doute aussi une théorie critique générale du design...

Séance 3. Design et totalitarisme

Remarques.

Quelques remarques sur le format du séminaire et son évolution possible. Garder le jeudi ? Séminaire en partie itinérant sur le second semestre ? Rencontres-Ateliers pour produire des traductions sensibles qui augmenteraient le forum hybride ?

Aujourd'hui.

La séance d'aujourd'hui va porter sur la fin de l'hypothèse 1, sur Design et éthique, et sur l'hypothèse 2, qui concerne le design et le totalitarisme.

Avant toute chose, je voudrais que l'on revienne sur le Forum, et plus précisément sur les propositions qui ont été faites par Karen Brunel, Joffrey Paillard, Clem Souchu, respectivement intitulées :

Un réseau de responsabilité, ou l'éthique du design comme maillage d'enjeux partagés

Quand le design urbain se fait hostile : quelle éthique pour la ville et l'espace public ?

Le cas du design « anti-SDF »

Un collectif non-éthique ?

1. Karen Brunel, *Un réseau de responsabilité, ou l'éthique du design comme maillage d'enjeux partagés*

La proposition s'ancre dans le travail de thèse soutenue, et elle manifeste 4 apports majeurs (et à discuter).

Premier apport : une continuation de Vilém Flusser

La question de l'éthique est abordée par Karen Brunel du point de vue de la responsabilité. Dans le traitement de la controverse qui a été avancé, la proposition se situe dans la suite de Flusser et de ce que j'ai appelé les « acteurs moralistes ». Pour mémoire, il s'agit des designers/théoriciens qui prennent leur distance vis-à-vis de l'esthétique parce qu'ils critiquent ce qui pour eux est un primat discutable, et parce qu'ils abordent l'éthique de façon frontale et non dissimulée, contrairement aux acteurs esthétisants. Dans nos sociétés sécularisées il n'existe selon Vilém Flusser plus d'instance transcendante pour fixer des normes ou règles de conduite et, du fait du travail d'équipe en design, la responsabilité est dissoute. Il faut donc se fonder sur le produit, son utilité ou sur sa nocivité, pour fonder une morale professionnelle qui, loin de l'intention ou de la conviction, relève de la responsabilité.

Mais cette continuation implique aussi une rupture, qui est aussi la nôtre, dans la mesure où, contrairement à VF, une enquête concernant l'éthique a été menée auprès des designers.

Deuxième apport : définitionnel

Ce faisant, une première difficulté surgit pour distinguer la morale de l'éthique : la morale serait plus de l'ordre d'un « ensemble de lois universelles » dont l'objectif est de « discriminer entre les comportements humains ». L'Éthique désignerait l'ensemble des « théories » qui « tentent de guider l'être humain dans sa poursuite de la vie bonne ».

Il est vrai qu'étymologiquement « morale » vient du latin (*philosophia*) *moralis*, qui traduit le grec *ta ethica* ; les deux termes désignent ce qui a trait aux mœurs et, en particulier, aux règles de conduite et à leur justification. Et il est non moins vrai qu'on réserve parfois le terme latin de morale à l'analyse des phénomènes concrets, celui d'origine grecque au problème du fondement de toute morale et à l'étude des concepts fondamentaux, tels que bien et mal, obligation, devoir, la vie bonne, etc. Mais qu'il n'y a pas consensus et demeure en outre un problème dans la définition proposée : la morale est universelle car elle est présente dans toutes les sociétés, les lois semblent au contraire bien variables d'une société à une autre, d'une époque ou d'une aire géographique à une autre.

Convenons donc ensemble, pour revenir sur la partie définitionnelle engagée, que l'éthique renvoie à un « éthos » : un ensemble d'habitudes, presque parfois un comportement que l'éthique vise précisément à mettre au jour afin d'éclairer « la vie bonne », une vie digne d'être vécue par un être humain, c'est-à-dire une existence faite d'expériences enrichissantes pour soi, dans le respect des humains et des non-humains. La question éthique est « que faire, comment faire, pour bien vivre, etc. » Elle est moins « appliquée » « qu'impliquée ». Dans mon esprit, l'éthique est à la fois plus fondée sur « le concret » et plus de l'ordre d'une théorisation possible que la morale qui, elle, résulte d'avantage d'un état de fait, demeure plus factuelle et moins ouverte à la spéculation, plus en quête de règles à appliquer. En êtes-vous d'accord ?

Troisième apport : les manques de l'éthique normative et la nécessité d'une enquête de type sociologique.

S'il est juste de dire que la proposition de Karen s'inscrit en filiation avec l'éthique de responsabilité de Vilém Flusser, elle s'en écarte toutefois par un aspect essentiel : elle pointe les « lacunes de l'éthique normative » — pour d'autres raisons que les nôtres — et s'engage dans une « approche pragmatiste » notamment élaborée par Dewey selon qui il s'agit pour l'individu de s'auto-réaliser dans un cadre social (le travail, la vie avec d'autres, etc.) Je serais très intéressée au développement de ce point : en quoi Dewey permet-il d'y voir clair ? Textes clés à verser dans le Drive ? Une anthologie ?

Et pour élaborer cette approche, elle va miser sur la « réflexivité », la capacité, notamment des designers, à revenir sur ce qu'ils font et comment ils le font, en mettant en œuvre un protocole d'enquête portant sur le sens de « responsabilité », celui de « délibération morale », celui des habitudes de pratiques » et les analyses subséquentes. Ce qui rejoint notre traitement de la question, comme on va le voir dans la poursuite de cette séance. Je serais très intéressée par la publication de cette enquête dans un « dossier » pour la rubrique « Paroles d'auteurs » de la revue *Design, Arts, Médias*.

Quatrième apport : la thèse défendue autour du concept de « réseau (moral) de responsabilité ».

L'idée est que les designers (graphistes) s'appuient sur un « réseau » une somme de représentations en matière d'attendus (ce qu'on doit faire, ne pas faire, etc. des « enjeux et des parties prenantes ») qu'ils remettent en question (dont ils doutent) à un moment donné de l'exercice de leur métier et qu'ils vont reconfigurer, réélaborer. Ce point implique deux éléments intéressants, à mes yeux : 1) l'idée que le cas de conscience professionnelle lie indéfectiblement individu/morale (existante)/et éthique

2) que la question éthique doit être envisagée sous l'angle *d'un* réseau. Je serais très intéressée à savoir si on pourrait dire de « l'acteur réseau » rejoignant ainsi l'inspiration latourienne de notre travail.

2. Joffrey Paillard, *Quand le design urbain se fait hostile : quelle éthique pour la ville et l'espace public ? Le cas du design « anti-SDF »*

Le travail de thèse est en cours et porte, de façon centrale, sur l'habitabilité (l'habitat, les espaces habités, et habitables). De ce fait, il croise le séminaire dans la mesure où nous définissons le design au regard de cette habitabilité du monde (au-delà de villes).

Premier apport. Notions d'« espace défendable », de « prévention situationnelle » et de perversion de l'éthique.

Tirée de David Harvey, la notion de « prévention situationnelle » et d'« espace défendable » car « criminogène » est corrélée au rôle du design qui se met au service d'une approche de la ville à soigner. Il s'agit d'assurer la « sécurité par le design ». L'apport réside dans le fait que la « vie bonne », digne d'être vécue, est ici assimilée à une vie « sécurisée » pour certains, grâce au design.

On voit bien en quoi le parti pris, en dépit de cette fondation sur « la vie bonne comme vie sécurisée, ne peut être éthique : pas d'universalisation possible, la sécurité des uns étant recherchée au prix de l'exclusion des autres (notamment SDF), et plus précisément d'ailleurs au prix d'une impossibilité de ralentir, de stationner, de se poser valable pour tout le monde... car un le lien est fait entre accélération de la société et diminution de l'espace public.

Je serais très intéressée par des extraits précis de ce théoricien encore peu lu en France (à déposer dans le Drive et à indiquer dans la bibliographie commune). De manière générale, ce serait intéressant, parallèlement à la publication de la thèse, de constituer une anthologie des textes supports que JP pourrait publier dans *Design in Translation*.

Deuxième apport. Il tient dans cette phrase qui pointe les « stratégies de résistance », quand il est écrit : il faut « considérer les marges et les interstices comme des espaces d'expressions et de créativité ». C'est tout à fait intéressant, et j'aimerais en savoir plus : de qui vient ce sursaut éthique ? D'autres designers ?

Troisième apport. La dernière diapo. constitue une sorte de « best of » des stratégies du design urbain au service de la sécurité et de l'accélération (des SDF, mais en fin de compte de tout un chacun, comme l'a fait remarquer Agathe). Il constitue la traduction sensible des concepts d'accélération, de sécurisation, de zone à défendre, etc. Existe-t-il l'équivalent pour traduire le sursaut éthique que constituerait « les marges et les interstices comme des espaces d'expressions et de créativité » ? On pourrait imaginer de publier les images dans le Babelier.

3. Clem Souchu *Un collectif non-éthique ?*

Clem est en master 2 et développe une pensée liant, quasi systématiquement, design et politique. Pour le Forum, elle a développé une critique de textes dont un

collectif se disant « non-éthique » est l'auteur. Ils sont publiés sur un Blog : <https://designonethic.medium.com>, consulté le 1^{er} mars 2023.

Premier apport : une critique radicale ?

Éthique et non-éthique constituent, pour ce collectif, les deux faces d'une même pièce : « le design éthique n'est que la contre forme coexistante avec le design non éthique » et, du coup, le collectif semble parfois en appeler à l'arrêt de la profession.

L'apport tient 1) à une reprise critique et radicalisée de Papanek, une critique de la critique de la non-éthique. En d'autres termes, le travail prend la suite de ce que nous avons posé avec Papanek et consiste à monter d'un cran dans la critique de l'éthique que nous avons mise en place à travers la critique de l'éthique normative. Il s'agit en effet ici de renoncer à toute critique et à la profession. Du coup, la critique de Clem porte sur la radicalité de la critique, sa « pureté ». C'est une question que j'aimerais partager dans le cadre de ce séminaire « vers une théorie critique... ». Une théorie critique peut-elle être radicale ?

Deuxième apport. Commun et collectif.

Dans la critique de la radicalité du collectif advient une proposition autour des communs et une critique de la notion de « collectif ». 1) Serait-il possible dans savoir plus ? Que serait une éthique des communs ? Ou un design des communs ?

2) Nous essayons de « philosopher en bande ». Sommes-nous un collectif tombant sous le coup de la critique de ce collectif-là ?

Retour aux notes de la séance sur Design et éthique.

I- La controverse design et totalitarisme

1. Les termes de la controverse

Point de départ, un des deux fils de la réflexion. Nous cherchons à comprendre ce qu'il est de l'idéal éthique du design, de sa perte relative, ou tout au moins de ses difficultés à emporter la controverse contre les tenants des éthiques normatives, d'une part, et contre la dérégulation temporelle (l'accélération) et l'aliénation inhérentes au mode de production et au marché capitaliste, d'autre part.

Or, cette enquête est d'autant plus nécessaire que, passant de la question éthique au politique, le design aurait accompagné l'avènement de régimes totalitaires.

Pour rappel, la question du totalitarisme surgit sous la plume d'Hartmut Rosa à propos de l'esthétisation du politique, du rôle que l'art, et plus précisément la musique, ont pu jouer dans l'avènement des régimes totalitaires, notamment du nazisme.

Pour poser les termes de la controverse, il faut (re)commencer par définir de dont on parle. À commencer par le totalitarisme.

1.1 Définitions : totalitarisme, sociétés disciplinaires, régimes politiques et surveillance accrue

Par design, nous entendons toujours cette pratique de projet qui vise à rendre habitable le monde, dans le respect des vivants et des noms-humains. Qu'en est-il du totalitarisme ?

Selon Hartmut Rosa, le développement sur design et totalitarisme se trouve entre autres dans le chapitre 9 d'*Aliénation et accélération*, qui s'intitule « L'Accélération comme nouvelle forme du totalitarisme³⁷ ». Hartmut Rosa précise que l'accélération relève du totalitarisme dans la mesure où elle exerce une pression constante sur les individus, affecte tout le monde et laisse à penser qu'on ne peut lui échapper dans la mesure où elle demeure présente dans toutes les activités humaines (travail, loisir, vie affective), et reste par conséquent perçue comme étant presque impossible à critiquer et à combattre sans s'exclure soi-même du jeu social (p. 85-86).

Cette approche du totalitarisme reposant sur le temps propre à l'œuvre d'Hartmut Rosa, elle conduit à donner comme synonyme des régimes totalitaires les « sociétés disciplinaires » (p. 20-21), c'est-à-dire beaucoup de nos sociétés de la modernité tardive.

Nous, nous avons rappelé que Hannah Arendt (1906-1975) forge le concept dans *Les Origines du totalitarisme (Le Totalitarisme)*³⁸, publié en 1951, traduit en français en 1972 sous le titre *Le Système totalitaire*. Elle montre qu'il s'agit d'un régime politique à part :

- qui ne peut être assimilé à la tyrannie (le gouvernement d'un seul), car destiné à organiser la vie des masses.
- qui se caractérise par la terreur et par l'idéologie « naturalisante » (la loi du plus fort, l'élimination des faibles et des déviants...)
- qui place au-dessus du droit (où la loi est faite pour que nous puissions vivre ensemble) l'arbitraire de cette loi naturalisante (tout peut arriver tout le temps)
- qui se marque par l'indistinction privé/public³⁹, la confusion de la sphère privée et la sphère publique, voire Institutionnelle

Nous en avons tiré l'idée :

- qu'il vaudrait mieux parler de « régimes politiques (démocratiques, ou pas) où la surveillance est accrue », avec des dispositifs de plus en plus insidieux et une sorte de servitude volontaire (qui nous pousse par exemple à livrer nos données), afin de garder le terme de « totalitaire » pour qualifier un régime politique qui a surgit dans la première moitié du XX^e siècle et pourrait ressurgir de nos jours, car les parois sont poreuses entre « sociétés de surveillances » et régimes effectivement totalitaires. Sinon, on perd la possibilité d'analyse de façon juste nos sociétés et la possibilité de qualifier ces régimes qui restent « d'exception ».

En d'autres termes, la controverse, telle qu'elle nous intéresse, ne porte pas sur le totalitarisme considéré en lui-même, mais sur l'accompagnement par le design de ces régimes. Et cette mise au point ne dédouane pas le design, bien au contraire.

³⁷ Texte 3. Le passage important à lire sur ce point se situe p. 84-86.

³⁸ Le volume 1 « Antisemitism » (L'Antisémitisme), a été publié en français en 1973 sous le titre *Sur l'antisémitisme* ; le volume 2 est intitulé « Imperialism » (L'Impérialisme), et a été publié en français en 1982 ; le volume 3 « Totalitarianism » (Le Totalitarisme), a été publié en 1951, traduit en français en 1972 sous le titre *Le Système totalitaire*, Paris, Le seuil, Points Essais, 2005.

³⁹ Pour une synthèse éclairante, voir <http://ecehg.ens-lyon.fr/ECEHG/pdf/arendt.pdf>

1.2 Le rôle du design

1.2.1 Architecture, cinéma et scénographie, expographie

Nous avons déjà un peu développé plusieurs points en partant de Leni Riefenstahl (1902-2003) et de deux films : *Les Dieux du stade* (1936), sur les jeux olympiques de 1936, et le *Triomphe de la volonté* (1934-1935), sur le Congrès de Nuremberg de 1934. En prenant pour point de référence critique le documentaire de Michaël Kloft, en date du 18 novembre 2020, intitulé *Leni Riefenstahl. La fin d'un mythe* ; documentaire lui-même tiré de la biographie critique de la cinéaste écrite par Nina Gladitz⁴⁰. Le constat est accablant : l'architecture fournit l'écrin (le studio) pour le cinéma qui a mis en scène le III^{ème} Reich et son idéologie, tandis que le design a œuvré à la scénographie, à la conception des oriflammes, etc.

Pour affiner cette entrée en matière, quelques images⁴¹ et aussi les analyses développées par Arnaud Sompairac dans *L'exposition comme expérience critique et sensible. Espaces scénographiques*, Genève, MétisPresses, 2020⁴². Notamment la « Séquence 1. Scénographie et géométrie, la scénographie du pire ». Dans ce chapitre Arnaud Sompairac, architecte, scénographe et philosophe, analyse essentiellement *Le Triomphe de la volonté* qui rend compte du congrès parti nazi, à savoir le Parti national-socialiste des travailleurs allemands (NSDAP). Son objectif est d'étudier le rôle que la géométrisation de l'espace, un outil de l'expographie, joue dans la mise en scène nazie et la façon dont le film en rend compte. Son argumentation se fonde sur le livre que Miguel Abensour a consacré à ces mises en scènes et à leur aspect architecturé (*De la compacité, architectures et régimes totalitaires. Le cas Albert Speer*, Paris, Sens & Tonka, 2013). Il s'attache à montrer :

- que, par une « vue plongeante » le film rend compte d'une géométrisation de la masse humaine, entièrement répartie en bandes de part et d'autre de l'allée principale parcourue par Hitler (p. 57). Elle constitue les « murs humains » d'un espace faussement ouvert (l'expression, rapportée par Miguel Abensour, est d'Albert Speer)

⁴⁰ https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/11/18/leni-riefenstahl-la-fin-d-un-mythe-les-denis-de-la-cineaste-officielle-du-iii-reich_6060260_3246.html, article publié dans le *Monde* par Renaud Machart. La biographie écrite par Nina GLADITZ s'intitule : *Leni Riefenstahl. Karriere einer Täterin*, Zurich, Orell Füssli Verlag, 2020.

⁴¹ Le film *Le triomphe de la volonté* peut être vu en intégralité sur :

<https://www.dailymotion.com/video/x6uajey>, pour *Les Dieux du stade* :

<https://vimeo.com/174192293>, les deux sites ont été consultés le 10 mars 2023.

⁴² Voir aussi : ADAMS Peter, *Art of the Third Reich*, New York, H.N. Abrahams, 1992 ; Adelin GUYOT et Patrick RESTELLINI, *L'Art nazi. Un art de propagande*, Bruxelles, éditions Complexe, 1996 ; Éric MICHAUD, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996 ; Peter REICHELL, *La fascination du nazisme*, Paris, éd. Odile Jacob, 1993. Johann CHAPOUTOT, *La Révolution culturelle nazie*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2022.

- que le film montre aussi l'uniformisation des couleurs (le brun et le rouge dominant), et l'absence d'ouverture sur un paysage, quelque chose qui ferait horizon, etc. ce qui renverrait à la froideur de la géométrie (passons) et au fait que la scène est close sur elle-même (p. 58).

Il met alors en relation cette scène du congrès avec l'analyse que Marc Perelman fait du stade de France en 1997 comme « enceinte architecturale fermée », close sur la masse des spectateurs (*Le Stade barbare. La fureur du spectacle sportif*, Paris, Mille et une nuits, 1998). Le rapprochement est critiquable, tant la forme et l'attitude même diffèrent entre public déchaîné (foule bigarrée) et masse composée des organisations nazies, mais l'auteur fait aussi appel à l'idée de clôture propre, selon Nicolas Bourriaud (*L'Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 1998, p. 118), aux architectures des régimes totalitaires. Et il convoque à nouveau Miguel Abensour qui rappelle que ces espaces sont tout sauf ouverts à la pluralité, au divers des conditions et des genres, à l'altérité, et ne fonctionnent pas comme des espaces démocratiques.

Arnaud Sompairac développe alors un contrepoint tenant à l'architecture démocratique grecque ancienne en se fondant sur le livre de Jean-Pierre Vernant : *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspéro, 1966 ; Paris, La Découverte 1993. En harmonie avec un ordre cosmique où la terre est au centre tandis que les différentes planètes sont à égale distance d'elle, le centre du pouvoir est vide, c'est-à-dire tour à tour investi par un tribun issu des groupes humains placés à égale distance : dans la mise en scène nazie, le centre du pouvoir est sans discontinuité occupé par un seul homme, tandis que la masse des êtres humains, silencieux et statiques (pendant un temps), est tenue à distance.

- que la cinéaste utilise des « manipulations » : le surplomb, les images en plan rapprochés (p. 59). Et aussi d'une bande-son efficace où alterne musique militaire et silences (p. 60-61). Sans doute manque-t-il ici l'instrument le plus efficace du cinéma, parce qu'invisibilisé, à savoir le montage ; montage « inspiré » voire repris du cinéaste avant-gardiste Willy Zielke (1902-1989) que LR fait interner ; montage qui a fait la fortune *Des Dieux du stade*, notamment le célèbre prologue visant à inscrire les jeux olympiques de 1936 dans la droite lignée des jeux grecs, et l'Allemagne nazie dans l'héritage de la Grèce antique des origines.

Pour notre propos, nous pouvons retenir que l'architecture construit le lieu du tournage, tandis que le cinéma, avec son langage propre, relaie ce qui relève du design d'espace et plus précisément du design scénographique, mais aussi paysager, textile, graphique... Le cinéma — tout au moins ce cinéma-là — accomplit une synthèse de tous les domaines du design et concourt à transformer la foule bigarrée en masse compacte, le vide en plein, tout en servant l'idéologie que l'on sait.

Dans une autre aire géographique totalitaire, à savoir l'Italie fasciste, on peut développer ce propos en convoquant les analyses de Walter Benjamin, dans la dernière partie de son essai sur *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* où il rappelle que « Dans le manifeste de Marinetti sur la guerre italo-éthiopienne, il est dit : "Depuis vingt-sept ans, nous autres Futuristes nous nous élevons contre l'affirmation que la guerre n'est pas esthétique... Aussi sommes-nous amenés à constater... La guerre est belle, parce que grâce aux masques à gaz, aux

terrifiants mégaphones, aux lance-flammes et aux petits tanks, elle fonde la suprématie de l'homme sur la machine subjuguée. La guerre est belle, parce qu'elle inaugure la métallisation rêvée du corps humain. La guerre est belle, parce qu'elle enrichit un pré fleuri des flamboyantes orchidées des mitrailleuses. La guerre est belle, parce qu'elle unit les coups de fusils, les canonnades, les pauses du feu, les parfums et les odeurs de la décomposition dans une symphonie. La guerre est belle, parce qu'elle crée de nouvelles architectures telle celle des grands tanks, des escadres géométriques d'avions, des spirales de fumée s'élevant des villages en flammes, et beaucoup d'autres choses encore... Poètes et artistes du Futurisme... souvenez-vous de ces principes d'une esthétique de la guerre, afin que votre lutte pour une poésie et une plastique nouvelle... en soit éclairée » (p. 65-66 de la traduction de Klossowski).

On connaît la thèse principale que défend Walter Benjamin dans cet ouvrage. Il est désormais des formes d'art, la photographie et le cinéma, dont les œuvres sont dépourvues d'aura puisqu'elles sont faites pour être répliquées partout et n'importe quand. Cette thèse implique, notamment pour le cinéma, qu'il s'agit là d'arts à destination des masses. Rappelons que la dernière partie de cet essai met en avant l'esthétisation du politique et de la guerre à laquelle ces formes d'art concourent. Pour notre propos, ce texte annonce et explique pourquoi le cinéma a été choyé par les nazis et les fascistes : art à destination des masses, il constitue un média privilégié des régimes totalitaires pour véhiculer leur idéologie. En d'autres termes, la scénographie, le design textile, etc. se mettent au service d'une idéologie que relaie et amplifie le cinéma. Cette dernière partie du texte de Walter Benjamin analyse en outre l'esthétique guerrière dont cinéma et design relèvent au sein des régimes totalitaires.

Ici, nous pouvons glisser une explication empruntée à un court texte de Paul Valéry que Walter Benjamin connaissait sans doute, un texte intitulé « Au sujet de la dictature⁴³ » (1938). Les deux écrivains ont vraisemblablement lu le manifeste de Marinetti paru dans le *Figaro* le 20 février 1909. Paul Valéry, dans ce court texte, développe l'idée que la dictature naissant toujours du besoin d'ordre que l'être humain éprouve face aux flottements politiques, voire aux désordres, auquel elle met fin, il est inévitable qu'elle devrait disparaître. Or, elle s'attache à durer, certains dictateurs laissant planer l'idée que la situation chaotique qui les a portés au pouvoir pourrait ressurgir, ou qu'une guerre se prépare et que son imminence les rend nécessaires, justifient leur maintien. En d'autres termes, cette dernière partie un peu allusive du texte de Walter Benjamin constitue un écho du texte de Paul Valéry et tous deux se positionnent vis-à-vis de l'esthétisation du politique dont Marinetti et le Futurisme sont porteurs. Pour notre propos, cela signifie que le cinéma et le design qui nourrit ce dernier relèvent d'une esthétique guerrière afin de continuer à servir le régime qui les sollicite.

Répetons-le, le constat est accablant. En Allemagne comme en Italie, le design relayé par le cinéma a accompagné la diffusion de l'idéologie totalitaire. Il serait ainsi

⁴³ Paul VALÉRY, « L'idée de dictature » (1933) et « Au sujet de la dictature » (1938), Saint-Clément-de-Rivière, éditions Fata Morgana et le Musée Paul Valéry, 20 juillet 2022.

aisé de poursuivre en faisant appel à un témoignage, tout aussi texte critique, de l'époque. Alfred H. Barr, jeune directeur du tout récent MoMA créé en 1930-31, séjourne en Allemagne en 1933. Il connaît bien le pays, pour y avoir séjourné une première fois en 1927, où il se rend à Dessau et rencontre toute l'équipe du Bauhaus, une seconde en 1930, pour préparer l'exposition *Painting and sculpture*, qui fait découvrir l'art allemand aux new-yorkais⁴⁴. En 1933, c'est depuis Stuttgart qu'il découvre avec effroi l'arrivée au pouvoir d'Hitler et des nazis. Il entreprend alors l'écriture de quatre articles à ce propos, dont le premier, publié dès 1934 dans *Hound and Horn*, analyse un discours que Goebbels, alors Ministre du Reich pour la propagande et l'éducation du peuple tient sur le cinéma, prononcé à l'hôtel Kaiserhof de Berlin. Dans « Le Nationalisme et le cinéma allemand », Alfred H. Barr note que Goebbels martèle l'idée de réformer en profondeur le cinéma allemand et que, pour ce faire, il cite des exemples de ce qui pourrait être fait. Il s'agit, notamment, du *Cuirassé Potemkine* de Serguëi Eisenstein⁴⁵ qui, diffusé en 1925, serait capable de convertir n'importe qui au bolchevisme d'après le ministre de la propagande. Et si ce dernier estime que le cinéma italien a mis plus de temps à comprendre le rôle que cet art pouvait jouer pour la propagande fasciste — soit une dizaine d'années après la marche sur Rome — il n'en cite pas moins comme exemplaires *L'Armata azzura*, réalisé par Hermano Righelli en 1932, et surtout *Camicia nera*, réalisé en 1933 par Giovacchino Forzano qui porte sur l'assèchement des marais pontins au sud de Rome⁴⁶. Nous trouvons ici confirmation de notre propos relatif à l'assujettissement du cinéma à la propagande totalitaire.

Il serait tout aussi aisé de poursuivre en nous appuyant sur le texte que Jérôme Glicenstein consacre à la Triennale de Milan, pour montrer le soutien que le design (qui va remplacer la notion d'arts décoratifs) a reçu dans l'Italie fasciste et le rôle que, une fois de plus, la scénographie d'exposition joue dans ce soutien⁴⁷. Le recours au texte que Theodor W. Adorno consacre à l'industrie culturelle permettrait alors de mettre en lumière la raison économique qui motive le cinéma et le design scénographique, qui les aveugle dans le rôle qu'ils jouent dans les régimes totalitaires : on sait bien qu'ils participent du système capitaliste de production et de marché, car ce sont des « industries culturelles » qui ne reculent ni devant le divertissement, ni devant la « mystification⁴⁸ ».

Le constat est accablant tant le moindre doute est hors de propos. Le design scénographique (à l'échelle du film comme de l'exposition) a bien accompagné le nazisme comme le fascisme. Il pourrait être renforcé en se référant au livre de

⁴⁴ Pour les conditions d'écriture, et plus exactement de publication de ces articles — c'est-à-dire de refus concernant ces articles par les revues et la presse américaines — voir la « Préface » que Patrice Cotensin, traducteur, consacre à la réédition des textes dans Alfred H. Barr, *Hitler et les neuf muses*, Paris, L'Échoppe, 2023.

⁴⁵ Alfred H. Barr, *Hitler et les neuf muses*, op. cit., p. 16-17.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁷ Voir l'article dans le dossier thématique consacré au design et aux expositions, <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/la-fondation-de-la-triennale-de-milan-et-la-question-de-lexposition-a-lepoque-du-fascisme>, consulté le 3 mars 2023.

⁴⁸ ADORNO Theodor W., « L'industrie culturelle », dans *Communications*, 3, 1964. p. 12-18.

Michael Tymkiw, maître de conférences à l'université d'Essex (Royaume-Uni), *Nazi Exhibition Design and Modernism*, paru en 2018, dans la mesure où celui-ci montre le rôle joué par les *Schandausstellungen*, ces expositions d'infamie destinées à discréditer ce qu'elles exhibaient – de *Entartete Kunst* (L'Art dégénéré) en 1937, ou les *Fabrikausstellungen*, un programme d'« expositions en usine », produites en série afin de diffuser gravures, œuvres d'art amateur ou objets d'arts appliqués dans les usines du pays⁴⁹... Dans tous les cas de figure, il est bien question d'expositions scénographiées...

La controverse semble tranchée.

1.2.2 Design d'espace (architecture intérieure) et de produits

D'autant plus tranchée que d'autres domaines du design semblent aussi s'être mis au service de ces régimes. En ce point, nous pouvons nous appuyer sur à une exposition pionnière : *Hitler et les Allemands. Le peuple et le crime*, présentée par le Musée de l'histoire allemande à Berlin (Deutsches Historisches Museum) en 2010, et la plus récente exposition *Design du III^{ème} Reich*, qui s'est tenue à Bois-le-Duc (aux Pays-Bas), en 2020 et à l'article critique d'Anne-Lyse Carlo, « Design et nazisme, un rapprochement qui dérange », pour le *Monde*⁵⁰.

Dans cette dernière on voit 275 objets dont des affiches de propagande, nous y reviendrons dans le détail, mais aussi de la vaisselle et des ustensiles ornés d'aigles et de croix gammées, des meubles et des objets militaires. Parmi la quantité d'objets présentés, on découvre notamment une iconique radio de métal, la DAF1011 qui, produite en série, équipe une grande part des foyers allemands permettant d'écouter les discours de propagande. Le micro « bouteille » Neumann, la Volkswagen.

On y retrouve, au-delà d'Alfred Speer, le rôle déterminant qu'a joué la designer et architecte allemande Gerdy Troost (1904-2003) auprès d'Hitler. L'exposition l'évoque à travers un échantillon de tissus destinés à la décoration intérieure du Berghof, résidence secondaire du Führer dans les Alpes bavaroises. Elle fut influente dans l'imagerie qui, développée autour du III^e Reich, faisait apparaître Hitler comme un homme d'intérieur raffiné. Son style sophistiqué a participé à la propagande nazie au-delà des frontières allemandes : en 1937, le *New York Times* s'extasiait devant le Berghof, cette en élégante « demeure moderniste »... Nous y reviendrons.

Là encore, le constat est accablant. Le design d'espace, de textile et plus généralement de produits s'est bien mis au service du nazisme. Pour le dire avec les mots de Johann Chapoutot, historien spécialiste du nazisme et de l'Allemagne : « Il est désormais acquis que le concours et le soutien de la population ont été obtenus

⁴⁹ Michael TYMKIW, *Nazi Exhibition Design and Modernism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018, cf. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctvvnfk2>, consulté le 13 mars 2023.

⁵⁰ L'article a été republié dans l'Anthologie « Critique de presse du design » parue dans *Design in Translation* : <https://dit.dampress.org/readers/critique-du-design/articles-le-monde/design-et-nazisme-un-rapprochement-qui-derange>, consulté le 3 mars 2023.

par la séduction et par la conviction. Pour ce qui est de la séduction, les nazis ont déployé un gigantesque appareil de production esthétique, des cérémonies politiques comme Nuremberg jusqu'aux reconfigurations architecturales et la production d'un art *ad hoc*⁵¹ ». Et nous pourrions ajouter les productions liées au design (reste à savoir si elles sont *ad hoc*).

1.2.3 Le design graphique

Il en est de même du design graphique. À commencer par la célèbre affiche du graphiste berlinois d'origine autrichienne Franz Theodor Würbel (1858-1941) réalisée pour les Jeux olympiques de 1936 : mobilisant la mythologie grecque au profit du culte du corps de l'athlète, elle fait écho au film de Leni Riefenstahl⁵².

Hans Schweitzer (1901-1980), connu sous son nom de « Mjölfnir » (marteau du dieu Thor dans la mythologie nordique), rejoint le NSDAP en 1926 : l'évolution graphique est notable avec un style dont l'efficace vient de la caricature. Actif pour la conception graphique des affiches liées aux élections (1932-33), il devient homme de confiance de Goebbels, ministre de la propagande du Reich grâce auquel il fait carrière.

Felix Albrecht (1900- ?) : arrivé au parti en 1927. En 1933, il devient évaluateur de la Chambre de littérature du Reich au département d'inspection cinématographique et, en 1934, il est devenu consultant en art au bureau principal du NSDAP pour « le bien-être du peuple » et est devenu SS Hauptsturmführer. En 1938, il obtient un poste au bureau principal pour « le bien-être du peuple » au NSDAP. Il s'est distingué en tant que concepteur d'affiches.

Friedrich Krohn. Pas proprement parler d'un graphiste, puisqu'il s'agit d'un dentiste vivant près lac de Starnberg en Bavière. Mais il reste à l'origine de la croix gammée. Pour le concours d'idées pour trouver un logo au NSDAP, il propose le swastika. Hitler retoucha son idée en inversant le sens de rotation du swastika initial pour lui faire adopter le sens des aiguilles d'une montre, et l'incline de 45°. Il insiste également sur l'arrangement : le swastika apparaît sur un disque blanc, lui-même sur fond rouge. Selon Hitler dans *Mein Kampf*, le blanc représente le nationalisme, le rouge le socialisme, et la croix gammée la race aryenne.

L'intervention directe d'Hitler n'était pas rare. En 1934, Hitler, certain de la future hégémonie de l'Allemagne sur l'Europe, met en avant son goût pour la police de caractères « Antiqua », dont découle notre écriture latine moderne. Voulant se faire comprendre du reste de l'Europe, il estime que l'Allemagne devait écrire avec des caractères lisibles de tous. En 1941, Martin Bormann, secrétaire d'Adolf Hitler, émet

⁵¹ Cf. Interview de Johann CHAPOUTOT, dans *Inflexions* 2020/2 (n° 44), p.121-126 : <https://www.cairn.info/revue-inflexions-2020-2-page-121.htm>, consulté le 11 mars 2023.

⁵² Daphné BOLZ, *Les Arènes totalitaires. Fascisme, nazisme et propagande sportive*, Paris, CNRS Éditions, 2007, cf. <https://histoire-image.org/etudes/j-o-font-fuhrer-berlin-1936>

un décret bannissant purement et simplement l'écriture gothique, en prétextant de prétendues origines juïques.

Ludwig Hohlwein (1874-1949) adhère au NSDAP en 1933. La propagande et le design entre partout dans les foyers, grâce à des objets apparemment insignifiants. Par exemple, il réalise, en 1937, une affiche publicitaire pour un calendrier de propagande du magazine nazi *Neues Volk* (« Un nouveau peuple ») publié par l'Office de la politique raciale du parti nazi. L'image montre une famille allemande « saine » comme noyau de la « Volksgemeinschaft » ; une famille « aryenne », avec des types raciaux idéaux nazis (un père, une mère, un jeune enfant blonds), et un aigle en vol à l'arrière-plan.

En fait, ce qu'il faut bien appeler l'identité graphique du régime nazi a été normée dans une publication de 1937, sous la direction de Robert Ley (1890-1945), directeur du Front allemand du travail et organisateur du parti nazi. Il s'agit de l'*Organisationsbuch der NSDAP*. Le livre donne à voir les uniformes par type de fonction, les brassards, les insignes et les logos des différentes sections du NSDAP. À ce propos, rappelons que Ferdinand Hugo Boss (1885-1948) a fourni en chemises brunes, dès 1924, les SA, les SS et les jeunesses hitlériennes. Après la crise de 1929, il a adhéré au parti en 1931 et a employé jusqu'à 140 travailleurs forcés⁵³.

Au demeurant, cette propagande aidée du graphisme s'appuyait sur le genre « magazine illustré » pour franchir les frontières de l'Allemagne. Il en est ainsi de *Signal* (1940-1945) dont Claire ASLANGUL-RALLO a analysé la stratégie éditoriale⁵⁴. Il était diffusé en croate, italien, anglais, espagnol, français, danois, néerlandais, norvégien, hongrois, bulgare, suédois, roumain, arabe, persan, portugais, turc, grec, finnois, serbe, slovaque, russe, polonais, estonien, letton, allemand.

1.2.4 La résistance et les questions subséquentes

À ce point de la réflexion, nous pouvons donc dire que le design, relayé par le cinéma et porté par le domaine du graphisme, a effectivement accompagné les régimes totalitaires. Et le constat est d'autant plus accablant que l'on sait combien le Bauhaus et certains de ses enseignants ont pu être conspués par les nazis. Alfred H. Barr le note dans « La "santé retrouvée" de l'art allemand - 1933 », un des textes écrits après son séjour en Allemagne, notamment à propos du retrait dont a fait les frais l'exposition consacrée à Oskar Schlemmer à la Galerie municipale de Stuttgart. Inaugurée le 1^{er} mars par l'association artistique du Wurtemberg, elle ferme le 12 mars suite à la publication d'une critique dans le *Nationalsozialistischer Kurier* qui donne à lire que ces œuvres sont « inachevées », les couleurs « impossibles », non naturelles, et que « Ce n'est sûrement pas un hasard si Oskar Schlemmer a

⁵³ Roman KOESTER, *Hugo Boss, 1924-1945*, Verlag, CH Beck, 2011. L'ouvrage a été financé par la firme afin de tirer au clair son passé.

⁵⁴ ASLANGUL-RALLO Claire, « *Signal* (1940-1945) : propagande « universelle » ou adaptation à des publics hétérogènes ? L'exemple de la version francophone », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2020/1-2 (N° 135-136), p. 56-67. DOI : 10.3917/mate.135.0058. URL : <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2020-1-page-56.htm>, consulté le 5 mars 2023.

appartenu à ce cimetière qui était le Bauhaus de Dessau et l'École des Beaux-Arts de Breslau⁵⁵ ». Comme le rappelle Alfred H. Barr, il est vrai que « Le Bauhaus était un centre d'expérimentation radicale en architecture, photographie, danse, mobilier, typographie et autres arts⁵⁶ [...] ».

Il y a, toujours dans les textes publiés par Alfred H. Barr, un autre passage d'article qui traite de l'architecture et qui s'intitule : « Intérêt pour l'architecture – 1933⁵⁷ ». Dans ce texte-là, Alfred H. Barr traite du quartier de Wassenhof de Stuttgart qui, en 1927, fut confié par les édiles de la ville au Deutscher Werkbund — Union de l'œuvre allemande menée par Hermann Muthesius. Il s'agissait de bâtir une exposition de bâtiments réellement réalisés, et non pas simplement de plans et de maquettes, pour illustrer l'architecture moderne. Parmi les architectes conviés figure Walter Gropius qui était déjà directeur du Bauhaus. L'accueil par les élites bourgeoise fut mitigé en dépit de l'exposition qui, elle, connu un succès extraordinaire et un impact dans le développement du style international sans précédent. Mais le Kampfbund, organisation officiellement liée au parti nazi, s'en saisit à l'occasion d'une Église plus récemment construite par Alfred Daiber dans le prolongement des mêmes principes architecturaux aux mêmes fins que la critique portée à l'œuvre d'Oskar Schlemmer : le dénigrement. Pour notre propos, ce rappel signifie que le design, le Bauhaus, l'architecture, etc. étaient aussi les victimes des nazis.

D'autant plus accablant est le constat indiquant le rôle du design auprès du totalitarisme que l'on connaît des actes de résistance qui, a contrario, témoignent en faveur de l'intentionnalité de la participation, et dans certains cas, sans doute, de l'adhésion à l'idéologie du parti. Nous pouvons, entre autres exemples, en appeler :

- à Sergueï Stepanovich Tchakhotine (1883-1973), graphiste et auteur de *Trois flèches contre une croix gammée*, publié en 1933, où il avertissait le SPD (Parti Social-Démocrate) des techniques de propagande nazies et donnait les contre-mesures à adopter. Cependant, le SPD ne les utilisa pas. Ce livre, publié en 1939 en France dans une version améliorée sous le titre de *Le Viol des foules par la propagande politique* explique comment on peut contrôler les masses et comment il s'agit de se prémunir⁵⁸.

⁵⁵ Alfred H. Barr, *Hitler et les neuf muses*, op. cit., p. 52-53.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 56. C'est nous qui soulignons.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 69 et suivantes.

⁵⁸ Voilà ce qu'en dit l'éditeur : « Censuré en 1939 par le ministère français des Affaires étrangères, détruit en 1940 par les Allemands, ce livre a été finalement réédité au début des années 1950 dans sa version actuelle augmentée et actualisée. C'est un traité classique de psychologie sociale qui cherche à démontrer comment à comprendre les mécanismes auxquels obéissent les foules, les masses et, plus généralement, la formation de la volonté politique et l'action politique. Quatre impulsions affectives primaires sont mises en œuvre par la manipulation propagandiste et idéologique : l'agressivité, l'intérêt matériel immédiat, l'attirance sexuelle au sens large, la recherche de la sécurité et de la norme. Cette psychologie sociale discute, bien sûr, Freud, mais aussi Jung, Tarde et Pavlov. C'est bien évidemment sur le terrain historique de l'affrontement entre propagande nazie et résistance social-démocrate que l'auteur se situe dans un premier temps pour

Le fondement biologique des réflexes visés par la propagande est naturellement critiquable, comme l'est aussi l'opposition simpliste d'une bonne et d'une mauvaise propagande. Mais cette forme de résistance pose un problème au champ du design : ne peut-on résister à l'idéologie totalitaire que par les mêmes armes que les régimes totalitaires ?

- au photographe de mode, ou connu en tant que tel plutôt, Erwin Blumenfeld (1897-1969). On pense aux photomontages qu'il réalise en réaction à l'arrivée au pouvoir d'Hitler : il s'agit d'un portrait du dictateur sur le visage duquel il peint des larmes de sang, ou d'un autre portrait il appose, en surimpression, un crâne, nous sommes entre 1933 et 1937⁵⁹. On peut encore faire référence au cliché d'une tête de veau surmontant un buste antique : le *Minotaure* ou le *Dictateur* témoigne de la bestialité humaine, c'est-à-dire de la brutalité des dictatures naissantes.

Pour répondre ou résister, le détournement (photographique) semble une bonne arme.

- au dadaïste berlinois John Heartfield (Helmut Herzfeld, 1891-1968) qui, dans la revue *AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung)*, fait du Führer un instrument de la puissance industrielle et capitaliste dans une perspective résolument marxiste. On pense à *Adolf the Übermensch-Swallows gold and spouts junk*, c'est-à-dire *Adolf le surhomme avale de l'or et crache de l'étain*, (*AIZ* 11. no. 29, July 17, 1932). Au détournement de la croix gammée pour *Sang et fer* (1934), à l'affiche interrogeant la paix et de la SDN : *Le Sens de Genève* (1932). soulignons qu'il était proche d'Erwin Piscator, fondateur d'U théâtre prolétarien de Berlin, et de Brecht.

- à Willem Sandberg (1897-1984), conservateur du Stedelijk Museum d'Amsterdam à partir de 1938, directeur à partir de 1945 jusqu'en 1962. On connaît le designer graphique, concepteur des catalogues avec lettres en bas-de-casse, aux tons rouges, bleus et jaunes vifs ; catalogues en papier aux bord déchirés... On connaît aussi l'ouverture de ce musée au design graphique, au cinéma, à la photographie, au mobilier, au textile... Son goût des petites expositions plutôt que des grandes rétrospectives coûteuses.

analyser les raisons du fulgurant succès de Hitler et celles de l'échec de la démocratie. Mais il étend ses investigations au-delà de ces événements et traite aussi de la propagande soviétique, de l'affrontement idéologique de la guerre froide, du pacifisme, bref, des formes générales de la propagande, de sa réussite ou de son échec, ainsi que des moyens d'y résister, ce qui conduit l'auteur, savant biologiste, à parler ici en sociologue et, surtout, en pédagogue », cf.

<https://www.gallimardmontreal.com/catalogue/livre/le-viol-des-foules-par-la-propagande-politique-tchakhotine-serge-9782070727278>, consulté le 5 mars 2023.

On complètera avec la critique qu'en fait Jacques Ellul dans « Tchakhotine (Serge) - Le Viol des foules par la propagande politique », nouvelle édition revue et augmentée, *Revue française de science politique*, 3^e année, n°2, 1953. p. 416-418.

⁵⁹ *Les Tribulations d'Erwin Blumenfeld 1930-1950*, exposition ayant eu lieu au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, à Paris, du 13 octobre 2022 au 5 mars 2023.

Mais on ne devrait pas oublier qu'il fut résistant à l'occupant nazi, qu'il a, avec d'autres, brûlé des archives municipales d'Amsterdam afin d'épargner les juifs de l'expulsion et l'acheminement vers les camps, et qu'il a mis ses talents de graphistes au service de la fabrication de faux papiers d'identité⁶⁰.

Il a aussi imaginé un camouflage pour dissimuler les livres du collectionneur M.B.B. Nijkerk, qui les avait déposés au Stedelijk dans les années 1930 : un ex-libris apposé à l'ensemble des livres de la bibliothèque.

Une fois la paix retrouvée, Sandberg, désormais aux commandes du Stedelijk, consacre l'exposition de réouverture à son ami résistant H.N. Werkman, dont il présente les gravures clandestines réalisées pendant la guerre, notamment une série de planches en couleurs qui a pour thème le bunker de Castricum où les chefs-d'œuvre du musée étaient cachés.

Et nous pourrions sans doute en appeler à bien d'autres acteurs pour montrer l'existence de la résistance en expographie, design graphique, etc.

1.3 Les termes effectifs et le fondement réel de la controverse

1.3.1 Des éléments troublants

La controverse serait donc tranchée ? Pour rappel, une controverse peut être tranchée par la résolution (l'accord est atteint de façon scientifique), le consensus (l'accord est atteint via une majorité d'experts qui s'imposent face à la minorité), par l'abandon (les acteurs s'en désintéressent), la clôture (l'argument d'autorité, voire la contrainte). Dans le cas qui nous occupe, plusieurs éléments demeurent troublants.

Premièrement, nous n'avons pas affaire à une controverse où la science requise, en l'occurrence l'histoire, pourrait trancher la controverse comme cela est le cas dans les sciences dites « dures ». Le fait qu'aucune voix adverse ne s'élève pour dédouaner le design de sa participation aux régimes totalitaires ne signifie pas qu'aucune de ces voix n'existe. Ce qui pose le problème de la façon de « recueillir » ces prises de positions-là et laisse planer un doute sur le caractère tranché de la controverse.

Notons aussi que notre controverse design/totalitarisme n'est pas qu'une affaire d'experts (historiens, scénographes, designers graphistes, etc.), elle déborde ce cadre d'expertise scientifique : nous sommes tous et toutes concernés. On ne peut pas davantage dire qu'elle n'intéresse plus personne : les expositions qui tournent autour de ce thème témoignent en faveur de l'intérêt que l'on porte au thème. Quant à l'autorité ou la contrainte, qui s'exercent sans doute en partie sur ces voix

⁶⁰ Hans Ulrich OBRIST, « Willem Sandberg » dans Hans Ulrich OBRIST, *Les voies du curating*, Manuella éditions, 2015, p. 80-82. Cf. aussi BÉRARD Emmanuel, *Willem Sandberg. Précurseur pragmatique*, Strabic en partenariat avec Nonfiction, 25 novembre 2012, cf. <http://strabic.fr/Willem-Sandberg-precuteur>, consulté le 27 février 2023.

discordantes, elles sont peu scientifiquement légitimes dans la mesure où elles empruntent à ce qu'elles veulent combattre.

Deuxièmement, peut-on dire qu'une controverse est *réellement* tranchée quand on ne peut que noter la porosité entre régimes politiques de surveillance et régimes totalitaires ? La controverse n'est pas tranchée car en quoi le design serait-il désormais à l'abri d'une récidive ?

Troisièmement, peut-on dire qu'une controverse est *réellement* tranchée quand, avec les meilleures intentions du monde, le design semble participer à son insu d'une extinction du débat démocratique ?

Nous pensons à un emploi particulier du *design social* qui pourrait confondre sondage et vote et aller à l'encontre d'un processus démocratique de débat électoral. Pour ce faire, nous nous fondons sur une idée développée par Nynke Tromp, designer enseignante l'Université de technologie d'Amsterdam et auteure d'une thèse intitulée *Design social : comment les produits et les services peuvent nous aider à agir en faveur de la société* (2013). Cette idée est exposée dans un petit film où il s'agit d'expliquer comment on pourrait en finir avec l'abstention en votant pendant 4 ans le jour de son anniversaire⁶¹.

1.3.2 Une controverse « à double fond »

En fait, nous avons affaire à une controverse « à double fond ». La controverse concernant design et totalitarisme ne porte pas seulement sur le périmètre du totalitarisme, et sur un accompagnement effectif ou supposé du totalitarisme par le design. Elle demeure ouverte parce qu'elle n'a pas été fondamentalement posée, c'est notre hypothèse, dans le champ même du design.

Alors qu'il a par exemple été montré que la médecine et la biologie appliquées nazies, fondées sur des conceptions de l'hérédité erronées, ainsi que les expériences menées dans les camps n'ont conduit à aucune découverte (de vaccins) ou autres « progrès », l'équivalent n'a, à ma connaissance, pas été fait pour le design⁶². Et, même s'il ne s'agit pas là d'une « science », la question du caractère innovant du design au service des régimes totalitaires devrait être posée.

La recherche sur le design et le totalitarisme n'a me semble-t-il pas encore dépassé l'établissement de la participation pour s'attaquer à cette question-là. Dans ces termes les plus radicaux, la controverse doit donc porter sur l'innovation dont le design accompagnateur des régimes totalitaires aurait été ou pas à l'origine ou, pour le dire autrement, sur son impact relatif aux valeurs d'échange, d'usage, symbolique. Et tant que l'enquête n'a pas été menée, le doute relatif à une innovation effective est permis et la controverse demeure potentiellement ouverte.

⁶¹ Il peut être visionné sur : <https://www.youtube.com/watch?v=O90nfcziNHA>, consulté le 6 mars 2023.

⁶² Sur ce point, on peut lire la synthèse opérée par Siddhartha MUKHERJEE dans *Il était une fois le gène. Percer le secret de la vie*, Paris, Flammarion, 2017, p. 150-166.

On sait désormais que le design au service du totalitarisme ne s'est pas déployé dans le respect des humains : mais a-t-il augmenté l'habitabilité du monde (pour quelques un)? A-t-il servi la valeur d'usage des productions, au-delà de leur valeur d'échange et de leur valeur symbolique ? A-t-il été novateur d'un point de vue formel?

Ce sont ces questions-là qu'il faut se poser pour tenter de trancher la controverse. L'examen dépasserait le format d'une seule séance de notre séminaire. Et il mérite aussi d'être fait ensemble, dans le cadre du « Forum hybride ».

II. Forum hybride

1. L'innovation par le design dans les régimes totalitaires

Il me semble qu'il faut tout d'abord distinguer entre innovation technique, qui aurait sans doute eu lieu même si les régimes totalitaires n'avaient pas vu le jour, et innovation par le design. Le micro-bouteille Neumann, la Volkswagen et la radio DAF 1011 auraient vraisemblablement été mis au point même si le dessein du IIIème Reich n'était pas advenu.

À supposer qu'ils soient formellement innovants — je pose la question — il me semble que tout ce que nous avons vu dans les expositions dont nous avons fait état est plutôt en rupture avec la créativité des avant-gardes (notamment du Bauhaus), et qu'il y a même régression formelle pour ce qui concerne le mobilier, par exemple. À ce titre, il faut distinguer entre source d'inspiration et copie.

L'ironie en la matière ne réside-t-elle pas en l'utilisation (à son insu) des meubles de Paul László, qui avait dû fuir le nazisme dès 1933, pour meubler le Kehlsteinhaus, plus connu sous le nom du nid d'aigle de Hitler situé au-dessus de Berchtesgaden, à quelques kilomètres du Berghof, une des principales résidences du dictateur ?

À l'image de Leni Riefenstahl s'appropriant le travail de Willy Zielke (1902-1989), il s'agit de vol, de prédation, et pas d'innovation par un design supposé nazi.

Qu'en est-il pour l'expographie et le design graphique ? Il faudrait creuser.

Qu'en est-il pour le design graphique ? Là aussi, il faudrait creuser, mais j'y reviendrai d'une certaine façon à propos de la réification de la langue, lors de la prochaine séance. Mais il me semble que les affiches (celles de Hans Schweitzer dit Mjölfnir, de Felix Albrecht, notamment), se caractérisent par la place importante qu'elle accorde au texte. Or n'est-ce pas là une preuve de faiblesse graphique ?

Il me semble en outre que ce texte, réduit à un slogan d'ordre idéologique, renvoie à l'appauvrissement de la langue allemande nazie dont Victor Klemperer (1881-1960), professeur de philologie romane destitué par les nazis, a consigné de l'intérieur la mise en place (il était resté à Dresde, et tient son journal d'où est extrait *Lingua Tertii Imperii : la langue du Troisième Reich* (1947)⁶³. Mon idée est que tant la place du

⁶³ J'y reviendrai, notamment en m'appuyant sur l'ouvrage que Georges Didi-Huberman consacre à Victor Klemperer et à ce problème ; ouvrage qui s'intitule

texte par rapport à l'image que la pauvreté de ce texte réduit à des impératifs témoigne en faveur du design graphique devenu écho d'une idéologie qui le commande. Et qu'il n'est donc pas réellement innovant au sens où, tout effet, impact indéniable mis à part, il n'apporte peut-être pas grand-chose à la discipline graphique.

Il faut y réfléchir, mais il me semble que cette absence d'innovation est peut-être un trait du design sous les régimes totalitaires, et que cela s'explique parce que l'instrumentalisation idéologique situe la valeur symbolique des objets, des espaces et de toute production de design au-delà de la valeur d'usage, peut-être même de la valeur d'échange. Et que c'est d'ailleurs un des traits qui distinguent entre design sous les régimes totalitaires et design au service de la fétichisation de la marchandise de nos systèmes capitalistes de production et de marché⁶⁴.

2. Les traductions en débat

Il me semble que pour traiter notre controverse, il faut aussi interroger la possibilité de sa traduction.

Dans un Forum dédié à une controverses design totalitarisme, ne faudrait-il pas que des non-humains, à savoir des objets ou des affiches, par exemple, prennent la parole ? On mesure combien c'est délicat. On pourrait alors penser que ce sont les expositions qui sont les porte-parole des objets et affiches devenus expôts. Mais, là encore, d'autres questions se posent : quel format adopter ? Doit-on user des mêmes ressources que celles mises en œuvre par les nazis, à savoir les expositions d'usine, par exemple ? Là encore, c'est délicat. Les expositions dont nous avons fait état ont misé sur la contextualisation historique et, parfois, sur le bannissement des images (d'où la demande de dépôts des smartphones à l'entrée), ou l'absence de catalogue visant ainsi la disparition imagée des expôts.

Une autre solution possible en matière de traduction passerait semble-t-il par le design critique. Nous pouvons penser à *La théière de Goebbels*, de Noam Toran, Onkar Kular et Keith Jones, pour l'exposition *Wouldn't it be Nice...*, à la Somerset House (Londres) en 2008. Il fait partie d'une série de 18 objets insolites intitulée « The Mac Guffin Library », et fait référence à l'univers hitchcockien. Le Mac Guffin, au cinéma, désigne un objet qui sert au déclenchement d'une intrigue. Pour Alexandra Midal, commissaire de l'exposition *Things Uncommon* présentant l'œuvre de Noam Toran au Lieu Unique, ces objets issus du design critique sont avant tout « des catalyseurs d'imaginaires et des [espaces] hypothétiques⁶⁵ ». Est-ce suffisant ?

Témoin jusqu'au bout. Une lecture de Victor Klemperer, Paris, éditions de Minuit, 2022.

⁶⁴ Wolfgang Fritz HAUG, *Kritik der Warenästhetik* (1971), *Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009. Sur ce point, voir Emanuele QUINZ, « Design dans la crise, design de crise. Relire Design pour un monde réel », dans Victor PAPANÉK, *Design pour un monde réel*, op. cit., p. 418.

⁶⁵ Alexandra MIDAL, [interview pour paris-art](#) par Céline Piettre, le 28 juin 2010.

On peut aussi penser au banc en forme de svastika intitulé *Sh(i)t on it*, dessiné en 1994 par le designer hollandais Richard Hutten. L'histoire de cette production est rapportée par Ed van Hite dans un livre qu'il consacre au designer hollandais, en 2002⁶⁶. Richard Hutten est sollicité en 1994 par Vanni Pasca et William Sawaya pour l'exposition *Abitare il Tempo (a journey to Italy)*. Année des élections, 1994 est marquée par un retour en force du néo-fascisme en Italie. Le banc en forme de croix gammée est une référence directe à cette résurgence de l'extrême droite. L'exposition fait le tour du monde et soulève de nombreuses polémiques. Selon Richard Hutten, le principal enseignement de ce travail consiste à reconnaître la puissance graphique et médiatique du design, puisque l'image de ces deux bancs a été exposée et reproduite à de nombreuses reprises, alors même que les objets ne furent jamais produits. Est-ce suffisant ?

Dans les deux cas, l'objet ne parle pas de lui-même, sans connaissance du contexte. Pas de design critique sans contextualisation historique et sans théorisation critique, en ce qui concerne la controverse design totalitarisme ?

3. Les parois poreuses

⁶⁶ Ed van HINTE, *Richard Hutten*, Rotterdam, OIO Publishers, 2002.

Séance 4. Design, pensée identificatrice et concepts réifiants

1. Rappel

1.1 Composition des séances, objectif du séminaire et de la séance du jour

Chaque séance reprend une des thématique/hypothèse énoncée lors du semestre 1, élabore les termes d'une controverse et ouvre un Forum en lien avec cette dernière. Notre propos consiste à éclairer la perte de l'élan émancipateur du design, sur un volet éthique et politique (nous venons d'en faire état lors des deux précédentes séances) et sur un volet plus scientifique (ce sera l'objet à partir de notre séance du jour).

La troisième entrée engage la possibilité même de la critique, d'une théorie critique du design. En effet, la théorisation du design serait à la peine dans la mesure où ses acteurs se méfieraient d'une pensée identificatrice et de concepts réifiants.

1.2 Surgissement de cette double idée

De façon plus précise, nous avons rencontré cette double idée :

- à propos du livre de Hartmut Rosa intitulé *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*⁶⁷. L'auteur pose les conditions préalables à une théorie critique actualisée (p. 67), c'est-à-dire repenser les outils sociologiques d'analyse, le contexte ayant changé, mais surtout partir des acteurs sociaux eux-mêmes et des pathologies telles qu'elles sont ressenties, de l'idée qu'ils se font de la vie bonne, et de la contradiction existant entre cette représentation et les « pratiques et institutions sociales réelles » (p. 69-71).

Quant à nous, nous avons rappelé notre volonté d'enquêter auprès des designers, notamment à propos de l'idéal d'émancipation scientifique, disons plus simplement du désir de connaissance. Et nous avons dit qu'il est peut-être plus difficile de comprendre que pour l'éthique et le politique comment cela advient. Cette perte se joue en effet à la faveur d'un excès de scientisme (modéliser à tout crin le processus de projet, par exemple) ou, à l'inverse, d'une défiance généralisée à l'égard d'un effort de théorisation... ce sont là deux indices que nous avons livrés.

- à propos de *Rendre le monde indisponible*⁶⁸, quand Hartmut Rosa analyse les obstacles à la résonance ; obstacles parmi lesquels on compte « la pensée identificatrice » et « le concept identifiant » (repris à Adorno, dans la *Dialectique négative*) qui réifient parfois le réel, le choséfient, afin de nous le rendre disponible. À l'inverse, la théorie critique s'attache à remettre en mouvement ce que la pensée et le concept ont pu figer.

⁶⁷ Hartmut ROSA, *Alienation and acceleration. Towards a Critical theory of Late Modern Temporality*, Nordic Summer University Press, 2010.

Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2012 ; rééd. *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte/Poche, 2014.

⁶⁸ Hartmut ROSA, *Unverfügbarkeit*, Wien, Residenz Verlag, 2018 ; *Rendre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2020, p. 119-123 (Texte 16).

Nous en avons déduit que, dans le champ du design, il faut tout d'abord noter que le terme même de concept a deux acceptions : le concept comme idée générale, conductrice, d'un projet, le concept inséré dans une théorisation du design (le flat design, par exemple).

Dans le premier cas, faire résonner le concept signifie remettre en mouvement le projet en vue d'atteindre d'autres fins. Par exemple, dans le champ de la scénographie, la reprise et transformation du processus à l'occasion de chaque exposition ou, plus concrètement, la reprise et recyclage d'une partie des décors ; de façon plus transversale à plusieurs domaines du design, une attention portée au caractère « poétique » des espaces ou des productions.

Dans le second pas, le concept peut se réifier (soit l'exemple du design thinking devenu recette), et sa mise en mouvement passe par une théorie critique du design. Nous pouvons aussi rappeler que, fidèle aux prémices de la *Structure absente* d'Umberto Eco, notre « théorie » critique doit être entendue comme une structuration opératoire et sans fin du champ du design, l'objectif étant précisément d'échapper à la pensée identificatrice, la raison qui, sous couvert d'universalité, finit par nier toute altérité possible.

- à propos de « Remède à l'accélération. Impressions d'un voyage en Chine⁶⁹ ». Hartmut Rosa explique que la résonance, c'est ce qui répond à l'aliénation (Marx), le désenchantement (Weber), la réification (Lukács), l'absurde (Camus) (p. 60). Et qu'elle advient quand on vit une expérience qui nous touche, nous affecte et nous fasse nous sentir lié au monde, au point de nous transformer.

- à propos de deux références bibliographiques :

Axel HONNETH, *Die Verdinglichung. Kleine Abhandlung über Kritische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 2005 ; *La Réification. Petit traité de théorie critique*, Paris, Gallimard, 2007. Livre où ce sociologue de l'École de Francfort analyse la réification sociale, de la transformation de tous rapports humains en choses. Frédéric VANDENBERGHE, *Une histoire critique de la sociologie allemande*, t. 2: *Horkheimer, Adorno, Marcuse, Habermas: aliénation et réification*, Paris, La Découverte-Mauss, 1998.

1.3 Reformulation de l'hypothèse

Le développement d'une connaissance du design en tant que champ théorico-pratique est légitime, et d'autant plus légitime qu'elle se fonde sur une investigation sociologique et sur une approche critique. Néanmoins, les designers demeureraient réfractaires à cet effort de théorisation assimilé à une forme de scientisme si, par-là, on entend une confiance quasi aveugle dans le pouvoir de la raison et de la science alors même que le design relève, entre autres, de l'intuition, de l'imagination, de la sensibilité, etc. La controverse porte par conséquent sur la place qu'occupe la pensée identificatrice qui, à vouloir connaître et identifier un champ, ramène tout au même et exclut toute altérité possible, d'une part, et sur le rôle des concepts qui, pour projeter ou pour penser, réifient le processus de projet et tout effort de théorisation, d'autre part. Cette controverse engage la possibilité même d'une théorie qui, critique et proche d'une philosophie sociale, n'en demeure pas moins une théorie.

⁶⁹ Rosa HARTMUT, « Remède à l'accélération. Impressions d'un voyage en Chine », Paris, *Philosophie magazine*, 2018 ; rééd. « Remède à l'accélération. Impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance », Paris, Flammarion, Champs essais, préface d'Alexandre Lacroix, 2021.

Nous élaborons cette controverse en gardant à l'esprit les références que nous venons de mentionner, et en faisant le lien avec notre dernière hypothèse.

2. La controverse

2.1 Lien entre langue, pensée et totalitarisme

Un point fait transition entre la controverse précédente, qui a traité du design en relation avec le totalitarisme, et celle-ci. Ma référence est ici *Le Témoin jusqu'au bout*, de Georges Didi-Huberman, qui s'attache à l'œuvre de Victor Klemperer. Philologue et spécialiste de la littérature française du XVIII^e siècle, on sait qu'il a passé toute la seconde guerre mondiale à Dresde, échappant à la déportation grâce à son union avec une femme dite « aryenne » et au bombardement de la ville, en 1945. L'on sait aussi que, dès 1933 où les nazis arrivent au pouvoir, il a décidé dès 1933 d'analyser dans son *Journal* les événements politiques, notamment à l'aune de ce que les nazis faisaient à la langue allemande : « observe, étudie, grave », se dit-il à lui-même afin de ne pas sombrer⁷⁰.

Tout le début de l'ouvrage de Georges Didi-Huberman porte sur l'idée qu'un régime totalitaire (il dit « tyrannique ») repose sur l'absence de nuances émotionnelles, et de nuances en général. On n'y autorise pas l'ambiguïté de l'émotion, qui est pourtant une caractéristique humaine, et l'on n'y autorise pas davantage l'ambiguïté, l'hétérogénéité de la pensée et de la langue qui exprime cette dernière : dans les camps, comme le rappelle l'épisode du glaçon dont Primo Lévi ne peut se saisir alors même qu'il a soif, il n'y a pas de place pour les pourquoi et les comment⁷¹.

Dans ce livre, Georges Didi-Huberman rappelle qu'il y a une modalité totalitaire de l'utilisation de la langue et il se fonde sur *LTI, la langue du III^e Reich* qui, extrait du *Journal* de Victor Klemperer et publié en 1947, traite très précisément de l'appauvrissement progressif de la langue allemande dans les tournures syntaxiques, les expressions isolées, la répétition de certains verbes ou adjectifs, soit l'usage qu'en font les nazis⁷². De façon très précise Victor Klemperer parle de « réification », dans un sens très proche de Georg Lukács⁷³. Stück (pièce ou élément) pour désigner les personnes à assassiner puis leur cadavre, « liquidiert » pour liquidés, achevés, comme s'il s'agissait de choses matérielles, « Heroismus » (Héroïsme) répété à tout bout de champ en association avec « Strafexpedition » pour expédition punitive. La réification vient d'une pauvreté associée à l'enflure, à la « malédiction du superlatif » écrit Victor Klemperer : tout devient « total » dans un univers où il s'agit d'être « fanatiquement » allemand, où les jours de guerre deviennent de « grands combats »⁷⁴. Elle vient aussi du mensonge : un courrier qui revient avec la mention

⁷⁰ Victor KLEMPERER, *LTI. Notizbuch eines philologen*, 1946 ; rééd. *LTI, la langue du III^e Reich*, Paris, Albin Michel, coll. Agora, 1996. Georges DIDI-HUBERMAN, *Le Témoin jusqu'au bout*, Paris, Minuit, 2022. Voir la page 41 de l'ouvrage pour la triple injonction que Victor Klemperer s'adresse à lui-même. Notons d'entrée de jeu que le *Journal* n'a été publié qu'en 1995, soit 50 ans après son écriture et 30 ans après la mort de son auteur.

⁷¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Le Témoin jusqu'au bout*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁷² LTI signifie « Lingua tertti Imperii » en latin, comme un pied de nez adressé à l'allemand.

⁷³ Georges DIDI-HUBERMAN, *Le Témoin jusqu'au bout*, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 45.

« parti sans laisser d'adresse » sur l'enveloppe signifie en réalité déporté, voire assassiné dans les camps⁷⁵. Il va de soi que, à travers la langue, c'est la pensée qui est réifiée et qui réifie, la possibilité même de l'ouverture critique de la pensée qui est annihilée. Victor Klemperer ne s'y trompe pas lui qui en analysant la réification de la langue allemande se cesse de se poser la question de savoir ce que « pense » réellement le peuple⁷⁶.

= Ce texte de Victor Klemperer nous intéresse à plus d'un titre. Il s'agit en effet d'un ouvrage scientifique — philologique, en l'occurrence — sur la réification de la langue et de la pensée qui prend l'allure d'une entreprise critique, ce qui fait déjà deux motifs de s'intéresser à ce livre dans le cadre de notre séminaire. Il s'agit plus précisément d'une entreprise scientifique et critique que l'auteur entrevoit quand, le 25 avril 1933, il découvre une affiche collée sur la maison des étudiants de Dresde et placardée, comme l'indique Georg Didi-Huberman, dans toutes les universités allemandes. Il peut y lire : « Quand un juif écrit en allemand, il ment⁷⁷ ». La langue nazie réifie et la langue allemande en général est réifiée. On se souvient de la place de la langue dans les affiches nazies et le design graphique, place qui nous avait laissé penser que ce domaine n'était pas forcément très inventif. Ici, dans notre controverse, et à la lumière de cet ouvrage (de son propos et de cet épisode de l'affiche), l'idée devient autre. Et si la méfiance des designers à l'égard de la pensée, du concept et de la langue avait quelque chose à voir avec cette utilisation nazie et des designers graphistes nazis de la langue ? Dire que les designers ont retenu la leçon et que c'est à cet épisode de l'histoire que leur méfiance se nourrit, c'est vraisemblablement sur-interpréter les choses. Supposer qu'ils ont l'intuition de cette possible dérive réifiante de la langue et de son utilisation dans le design graphique, serait peut-être plus juste.

Les designers rejettent toute entreprise scientifique comme étant de l'ordre d'une pensée identificatrice, et sans doute ont-ils tort car science et critique peuvent aller de pair. Mais ils se souviennent peut-être ou tout au moins pressentent, ont l'intuition, que la langue peut être réifiée et réifiante afin de mieux limiter la pensée critique, et qu'elle a été en bonne place dans le design graphique à la solde des régimes totalitaires.

2.2 « Anticapitalisme romantique » et réification (Georg Lukács)

2.2.1 Fétichisme/réification : de la marchandise à l'humain

Cette transition étant opérée, il s'agit à présent de développer la controverse du jour en prenant de front la question de la réification.

Chez Marx, dans le « chapitre 1 » du *Capital*, la « réification » désigne la transformation de l'activité humaine en marchandise qui aboutit, dans l'économie capitaliste, à une fétichisation de l'objet, la valeur d'échange supplantant alors la valeur d'usage. Un pas de plus est franchi quand la réification atteint les êtres

⁷⁵ *Ibidem*, p. 56. C'est ce qui advient à partir de 1943, la « solution finale » ayant été mise en œuvre.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 59-60.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 53. Évidemment, les observations de Victor Klemperer ne s'arrêtent pas à la langue. Elles concernent aussi les objets du quotidien, tel ce ballon d'enfant orné d'une croix gammée (voir page 148 du même ouvrage).

humains qui, n'ayant plus que leur force de travail à vendre, sont eux-aussi devenus marchandises. C'est notamment le cas chez Georg Lukács dans *Histoire et conscience de classe* (1923), mais c'est esquissé dans *La Théorie du roman* parue en 1920⁷⁸. Dans ce livre Georg Lukács fait état du déchirement que les individus ressentent vis-à-vis d'eux-mêmes, et à l'égard du groupe social.

Georg Lukács développe en effet l'idée que, au plan individuel, le capitalisme empêche l'individu de prendre conscience de ses capacités et de les réaliser (les objectiver) dans le travail, ne serait-ce que parce qu'on lui retire le produit de son activité : il ne peut plus se réaliser en exprimant de façon créatrice ses besoins et ses sentiments. Ce n'est donc plus simplement le produit qui, devenu marchandise, est réifié, c'est l'être humain dont la force de travail devaient une marchandise parmi d'autres.

Au-delà de l'individu, le déchirement au plan du groupe social advient parce que le capitalisme empêche la constitution d'une entité collective. Le tissu social est déchiré parce que tout est mis en œuvre afin que l'organisation sociale obéisse à une visée uniquement rationnelle et non plus vécue de façon affective. C'est l'idée d'institutions visant un bien commun (son élaboration et sa préservation) qui est détruite, c'est le rapport à autrui qui est altéré.

Là encore, la réification ne touche plus seulement l'objet, elle touche à l'humain en tant qu'individu lié à d'autres individus.

= Ni la langue ni la pensée ne sont explicitement nommées chez Georg Lukács. Cependant, il trace le cadre de la production et des échanges dans lequel la réification advient. Et l'on comprend bien que si l'homme est coupé de lui-même et d'autrui (du groupe social), tant ses capacités que l'expression créatrice de ces besoins et de ses sentiments sont entravées. Ce n'est pas que la pensée ou la langue soient, en tant qu'elles portent cette expression des besoins et des sentiments, réifiantes, c'est plutôt qu'elles sont réifiées. La méfiance des designers s'attache à la pensée, et sans doute à son expression : sous cette forme, elle ne va pas suffisamment loin pour saisir le véritable objet dont il devrait se méfier, à savoir le système capitaliste de production. Faisons un pas de plus dans la lecture de Georg Lukács.

2.2.2 L'atelier et l'art comme solutions ?

Que le déchirement soit examiné d'un point de vue individuel ou social, la solution émancipatrice envisagée par Georg Lukács est la même. Dans le premier cas, le travail artistique et l'atelier de l'artiste-artisan fournissent les archétypes de toute forme d'activité car ces modes d'organisation permettraient la réalisation créative de soi⁷⁹. Dans le second cas de figure, le remède envisagé par Lukács est un art

⁷⁸ Georg LUKÁCS, *La Théorie du roman*, Berlin, 1920 ; Paris, Gonthier, 1963 ; rééd. Gallimard, coll. Tel quel, 1989. Cette lecture doit beaucoup à Axel Honneth, « Chapitre 3. Un monde de déchirements. L'actualité souterraine de l'œuvre de jeunesse de Lukács », Axel Honneth, *Un monde de déchirements. Théorie critique, psychanalyse, sociologie*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2013, p. 79-90.

⁷⁹ Axel HONNETH, *Un monde de déchirements. Théorie critique, psychanalyse, sociologie*, op. cit., p. 82.

socialement décloisonné, une authentique « culture esthétique » commune par définition : il y aurait alors autoréalisation individuelle et formation d'une identité collective.

= La crainte de la réification, que les designers imputent à la pensée, au concept, voire à la langue, n'est peut-être pas fondée (si l'on s'en tient à Georg Lukács), dans la mesure où elles sont plus réifiées que réifiantes. Et l'on pourrait se demander si ce n'est pas plutôt, en plus de l'origine de la réification, du remède à la réification dont ils devraient plutôt se méfier. Le travail artistique et l'atelier de l'artiste-artisan sont saisis comme paradigmes, pour ne pas dire idéaux, de toute forme d'activité. Ces modèles se trouvent aussi dans les écrits de John Ruskin et de William Morris quand il s'agit de critiquer l'industrialisation, la production en série de biens et, partant, le design⁸⁰. Quant au décloisonnement de l'art prôné Georg Lukács par pour fonder le groupe social, on peut se demander, suivant en cela Axel Honneth, s'il n'implique pas un retour à des communautés culturelles prémodernes et préindustrielles, voire pré-démocratiques. Là encore, ce pré-modernisme de l'art et de la culture ne résonne-t-il pas comme un âge antérieur à l'émergence du design ? Si tel est le cas, la méfiance ne devrait pas porter tant sur la langue ou la pensée qui sont plus réifiées que réifiantes, mais sur le remède artistique qui devrait lui être porté.

= En somme, les designers se tromperaient de cible. Ils se méfient de la langue, de la pensée comme étant réifiantes alors que la réification touche, après les produits, les êtres humains et les médias par lesquels ils sont susceptibles de s'exprimer : langue et pensée sont plus réifiées que réifiantes. Ils devraient plutôt se méfier du système capitaliste de production et des idéaux inhérents aux remèdes préconisés — l'artiste, l'artisan, l'atelier, etc. — qui vont à l'encontre de l'émergence même du design.

Il ne faut cependant pas oublier que Georg Lukács qualifiait lui-même ses deux ouvrages — son *Histoire et conscience de classe* (1923) et sa *Théorie du roman* (1920) — « d'anticapitalisme romantique ». Pour y voir plus clair dans cette affaire de réification et de pensée identificatrice, il faut faire un pas de plus dans la recherche des acteurs de la controverse et nous tourner vers Theodor W. Adorno.

2.3 Une interprétation de l'histoire : ses moyens et ses conséquences (Theodor W. Adorno)

2.3.1 La raison instrumentale et réificatrice à l'œuvre dans l'histoire

Theodor W. Adorno pense que le fascisme constitue « un point culminant du processus universel de réification⁸¹ ». Proche de la compréhension de l'histoire comme catastrophe — « tragédie de la culture » — que développe Georg Simmel, Theodor W. Adorno ne croit plus au progrès historique, la philosophie ayant échoué à transformer le monde. Il relit dès lors Hegel avec un regard désabusé. L'histoire de la conscience relève d'un processus d'affirmation totalitaire de la raison, de la

⁸⁰ *Ibidem*, p. 81.

⁸¹ *Ibid.*, p. 180.

réalisation progressive d'une rationalité instrumentale en quête de domination et, par voie de conséquence, de la réification⁸².

De façon plus précise, il s'est tout d'abord agi de s'affranchir de la nature, puis de la dominer pour l'exploiter : or, cela n'était possible qu'en mettant en œuvre une rationalité instrumentale, purement organisationnelle et calculatrice, qui éteint toute sensibilité et esprit critique. Puis, une fois la réification de la nature en marche, est venue celle des êtres humains exploités, à l'instar des ressources naturelles, comme des choses⁸³. En somme, sous la coupe de la raison instrumentale qui étouffe toute sensibilité et esprit critique, la désocialisation de la nature a entraîné celle des individus et de la société elle-même, elle peut se lire comme une réification généralisée.

= Les designers, en valorisant l'émotion, la sensibilité, à l'œuvre dans leurs réalisations, se méfient de la science et de la théorie qu'ils envisagent sous l'angle d'une réification généralisée, même s'ils ne visent pas avec précision et dans ces termes-là l'œuvre de la raison instrumentale et la lecture de l'histoire dont nous venons de faire état. Nous pourrions retracer une histoire qui montrerait que le design a d'abord participé de cette raison instrumentale et de cette réification avant que d'en faire les frais à son tour : le designer reste un travailleur, un être humain social, dont on ne voit pas pourquoi il échapperait au processus que nous venons de décrire grâce à Theodor W. Adorno.

2.3.2 Le rôle de l'industrie culturelle

Un pas de plus peut être fait avec Theodor W. Adorno. Ce dernier établit en effet que, pour arriver à ses fins, cette raison instrumentale et réifiante s'est en effet appuyée sur le développement de l'industrie culturelle. C'est dans un article de 1936 consacré au Jazz que Theodor W. Adorno critique pour la première fois ce qu'il appelle l'« industrie culturelle », terme qu'il préfère à celui de « culture de masse », qui laisserait entendre que les masses sont à l'origine, productrices de cette culture, alors qu'elles en sont les victimes. Le jazz est présenté par l'industrie culturelle comme une musique « populaire » alors que, en réalité, elle est constituée de produits conçus par des entreprises pour une consommation de masse et un marché capitaliste visant un pur divertissement qui, lui, endort toute émotion esthétique authentique et étouffe tout esprit critique, c'est-à-dire tout ce qui pourrait contrevenir à l'expansion de la raison instrumentale et à la réification subséquente.

Cette notion d'industrie culturelle est en outre développée dans la *Dialectique de la raison*⁸⁴, ouvrage conjointement écrit par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer. Ces derniers montrent que la diffusion massive de la culture (musique, cinéma,

⁸² Axel Honneth, « Chapitre 7. D'Adorno à Habermas. Sur la transformation de la théorie critique de la société », dans Axel Honneth, *Un monde de déchirements. Théorie critique, psychanalyse, sociologie, op. cit.*, p. 178-211.

⁸³ *Ibidem*, p. 186.

⁸⁴ Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *Philosophische Fragmente*, New York, Institute of Social Research, 1944 ; rééd. *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, Querido, 1947; rééd. *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées / 92 », 1974.

radio, presse, télévision) implique que même l'art devient marchandise, produit et objet de consommation, ce qui met en péril la véritable création artistique dans la mesure où cette démocratisation supposée tend moins à une émancipation des individus qu'à l'uniformisation des modes de vie, à la domination d'une logique économique capitaliste et d'un pouvoir autoritaire (y compris dans les sociétés libérales).

Le secret de cette industrie culturelle est de se présenter comme loisir, divertissement, échappatoire au travail tout en promouvant des modèles de vie et de réussite individuels. Dès lors qu'elle détourne les individus de leur condition sociale par l'illusion d'une réussite leur appartenant en propre, elle empêche le développement de l'esprit critique et toute conscientisation relative aux conditions réelles de la vie collective. Plus encore, elle véhicule l'idée que celui qui échoue ne doit s'en prendre qu'à lui-même et, ce faisant, elle marginalise en outre ceux qui, qualifiés de perdants, de « losers », refusent en réalité cette uniformisation et cette perte d'autonomie de la pensée. Selon Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, les individus sont imprégnés jusque dans leur langage, dans leurs gestes, dans leurs émotions les plus intimes par le pouvoir de l'industrie culturelle : ils demeurent ainsi préparés à faire allégeance au pouvoir capitaliste en place. Et cela est d'autant plus efficace que, dans le capitalisme tardif, le paupérisme propice à une prise de conscience politique a reculé (tout au moins dans certaines sociétés).

= Ce point précise les éléments d'analyse : sans qu'elle relève d'une relecture de l'histoire, la méfiance des designers s'inscrit dans l'expansion de la raison instrumentale qui étouffe toute émotion et esprit critique, profite au capitalisme tout en réifiant la nature et les êtres humains. Cette méfiance relève peut-être tout à la fois de l'intuition (non verbale, car pas tout à fait consciente) et de la mauvaise foi (dans la mesure où avant de faire les frais de ce processus le design l'a servi). En effet, quand le design produit des gadgets plutôt que de répondre à des besoins réels, ou quand il frôle l'art en produisant des objets qui demeurent plus à contempler qu'à être utilisés, ne relève-t-il pas de l'industrie culturelle et ne vise-t-il pas le divertissement dans lequel il perd sa finalité première, à savoir servir l'habitabilité du monde ? Mais il y a peut-être un élément à ajouter. Quand le design revendique la singularité de chaque projet, l'unicité d'une solution à un problème particulier en guise de démarche — ce qui peut se traduire, par exemple, contre la modélisation du processus de projet et le rejet de toute théorisation —, ne lutte-t-il pas de façon spécifique contre avec ses outils propres contre l'industrialisation culturelle ?

2.3.3 Les conséquences au plan de la langue, de la pensée et de la science, de la méthode et de la forme d'exposition

Un dernier pas peut être franchi avec Theodor W. Adorno. Fort de cette interprétation de l'histoire comme expansion de la raison instrumentale, réification généralisée, et tenant l'industrie culturelle comme un des moyens par lesquels cette réification s'est réalisée, celui-ci tire les conséquences de ses analyses pour ce qui concerne la langue, la pensée et la science.

Dans ses « Thèses sur le langage du philosophe⁸⁵ », Theodor W. Adorno part du fait que le lien entre les mots et les choses est contingent, orienté vers l'utilitaire. La langue ne fait que négliger la richesse intrinsèque des objets. Il en déduit que le matériau verbal ne fait que prolonger la domination de la pensée réifiante. Les concepts ne font qu'assujettir la réalité en niant la richesse et l'hétérogénéité de cette dernière.

= les designers trouveraient dans le fondement contingent du rapport mots/chose, d'une part, et dans l'orientation utilitaire qui néglige la richesse du réel, d'autre part, matière à justifier leur méfiance à l'égard de la langue.

La question de la pensée identifiante s'élabore dans la *Dialectique négative* de 1966⁸⁶. Theodor W. Adorno reprend la méthode philosophique initialement présentée par Hegel — la dialectique — mais il renverse le principe même de fonctionnement de cette méthode⁸⁷. Pour Hegel le mouvement de la pensée est dialectique, il signifie à la fois « abroger » et « conserver » ce que deux termes opposés ont en commun afin de dépasser leur contradiction et d'aboutir ainsi à un troisième terme qui tient à la fois des deux premiers termes et d'autre chose. Theodor W. Adorno récuse quant à lui l'idée que la part d'altérité des contraires est conservée dans leur dépassement : selon lui, la pensée réduit le différent au même dans le supposé dépassement (il n'y a qu'abrogation sans conservation). La pensée dialectique ne produit que du même, de l'identique, demeure incapable de saisir le différent, et c'est en ce sens qu'elle est réifiante. Et Theodor W. Adorno ajoute que le différent, l'hétérogène, etc., qui demeure extérieur à la pensée dialectique, ne peut au fond se saisir que par l'expérience. La solution lui paraît dès lors tenir dans un mouvement dialectique de la pensée qui serait « négatif » au sens où il tenterait de maintenir ouverte la contradiction entre les termes opposés, et parce qu'il s'agirait de ne pas renoncer à ce qui du réel ne peut se saisir que via l'expérience.

⁸⁵ Theodor W. ADORNO, « Thèses sur le langage du philosophe », dans Theodor W. ADORNO, *Actualité de la philosophie - Et autres essais*, Paris, éditions de la rue d'Ulm, coll. Versions françaises, 2018.

⁸⁶ Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, 1966 ; rééd. Paris, Payot, 1978. La *Dialectique négative* devait constituer un des trois piliers de la pensée du philosophe avec la *Théorie esthétique* et un projet d'œuvre de nature morale et éthique.

⁸⁷ « Par *aufheben* nous entendons d'abord la même chose que par *hinwegräumen* (abroger), *negieren* (nier), et nous disons en conséquence, par exemple, qu'une loi, une disposition, etc., sont *aufgehoben* (abrogées). Mais, en outre, *aufheben* signifie aussi la même chose que *aufbewahren* (conserver), et nous disons en ce sens, que quelque chose est bien *wohl aufgehoben* (bien conservé). Cette ambiguïté dans l'usage de la langue, suivant laquelle le même mot a une signification négative et une signification positive, on ne peut la regarder comme accidentelle et l'on ne peut absolument pas faire à la langue le reproche de prêter à confusion, mais on a à reconnaître ici l'esprit spéculatif de notre langue, qui va au-delà du simple « ou bien-ou bien » propre à l'entendement. »

— Hegel, [Encyclopédie des sciences philosophiques](#), tome I, Vrin, trad. Bernard Bourgeois, 1970, p. 530.

= ce point permet de franchir un pas de plus dans l'éclairage de la méfiance/prudence des designers, et leur bien fondé. Si la langue est en soi réifiante en raison de son fondement contingent et de son caractère arbitraire, nous comprenons, ici, que la pensée est identificatrice dans la mesure où elle s'attache à réduire le différent à l'identique. Les designers semblent fondés à se méfier de la langue, de la pensée et, plus encore, ils semblent fondés à valoriser la singularité des projets qui doivent être à chaque fois différents au point d'échapper à la modélisation ou à une tentative de fonder une discipline scientifique, de même qu'ils semblent fondés à valoriser l'expérience, voire l'expérimentation — la pratique — à l'égard de la théorie en matière de design (apprentissage, exercice du métier, etc.) Et l'on peut se demander si le foisonnement des courants en matière de design ne constitue pas autant de tentatives pour trouver l'équivalent de la dialectique négative, soit un « design négatif », ou un « design en négatif ».

Franchissons un pas supplémentaire. La lecture qu'Adorno fait de l'histoire, de la langue et de la pensée implique dès lors que la science elle-même est identificatrice. C'est ainsi que la science dont il est redevable, à savoir la sociologie, aurait selon lui une propension positiviste. Il défend l'idée que la sociologie renoncerait à toute entreprise critique de la société pour ne s'en remettre qu'aux seuls faits, ou supposés tels. Dès lors, elle ne ferait plus que justifier une supposée réalité sociale existante afin de faciliter son administration sous la férule de la raison instrumentale maniée par l'économie capitaliste, le marché et les institutions politiques qui en sont le reflet. De façon plus précise, on comprend que les techniques de quantification statistique des phénomènes sociaux, calquées sur le modèle des sciences de la nature, témoignent de ce traitement factuel des faits sociaux. Par ces analyses, Theodor W. Adorno vise la sociologie positiviste d'Émile Durkheim qui entend traiter les faits sociaux comme des choses⁸⁸. En voulant échapper à toute forme de spéculation métaphysique, Émile Durkheim prendrait pour faits, pour seule possible, la réalité sociale construite par le système capitaliste. Il faciliterait ainsi son traitement par la raison instrumentale et le système de production capitaliste au lieu de permettre son émancipation. Theodor W. Adorno lui oppose une « spéculation maîtrisée » (p. 154) seule à même de décrypter le social.

= là encore, la méfiance des designers s'éclaire : c'est après le positivisme de la science, y compris de la sociologie qui s'intéresse à eux qu'ils en ont peut-être. La méfiance à l'égard de la science dont nous avons déjà fait état au point précédent, équivalant de la critique adornienne de la science et notamment de la sociologie positiviste, trouve son expression dans les tentatives faites soit pour sortir de la science (le design serait in-disciplinable et in-discipliné), soit pour transformer et tenir la pratique pour scientifique : avec tout le panel qui va de la pratique où l'expérience vaut en elle-même pour science (connaissance vraie) à la pratique théorisant l'expérimentation valant pour science (connaissance vérifiée). Cette seconde serait

⁸⁸ Theodor w. ADORNO, « Einleitung zu Emile Durkheim », *Durkheim, Soziologie und Philosophie*, Suhrkamp, 1976. Voir Theodor W. ADORNO, *Le conflit des sociologies. Théorie critique et sciences sociales*, Paris, Payot, trad. P. Arnoux, J.-O. Bégot, J. Christ, G. Felten et F. Nicodème, 2016.

de l'ordre d'une spéculation maîtrisée, encadrée par le garde-fou de l'expérimental. D'autres revendications telle que la valorisation de l'induction (opposée à la déduction), une démarche de projet identifiée comme itérative (opérant un va et vient entre mise en œuvre, critique et corrections)

Il découle de cette compréhension de l'histoire comme réification progressive qu'accompagne la raison identificatrice et ses conséquences au plan de la langue et des concepts, de la pensée et de la science que Theodor Adorno met au point une sorte de philosophie a-méthodique et s'attache à trouver une forme d'exposé apte à rendre compte de cette dernière. Dans « L'Essai comme forme⁸⁹ », il distingue exposé méthodique d'arguments et construction a-systématique. Il oppose ainsi à René Descartes et à l'exposé méthodique d'arguments, qu'il pense assujéti à l'idéal de démonstration, de justification, de preuve, issus des sciences positivistes visant la maîtrise et la réification de la nature, l'essai a-systématique, c'est-à-dire une réflexion sans réification de la réalité (nature et êtres humains) par la langue, sans identification de l'hétérogénéité, du différent, etc. au même et à l'identique par la pensée et la science positiviste. Pour Theodor W. Adorno, l'essai ainsi compris constitue la « forme critique par excellence⁹⁰ ».

= Ces idées éclairent méfiance/prudence des designers à l'égard du caractère systématique, méthodique, démonstratif, probatoire de la science, et du caractère méthodique et positiviste de l'exposé méthodique. De façon plus précise, l'équivalent de l'essai pourrait résider dans le recours au manifeste, à la tentative pour exprimer une connaissance via des outils non verbaux (c'est par exemple le cas des posters, data-visualisations, etc.) et une justification pragmatique (au sens courant du terme) du vrai : est vrai et doit être tenu comme connaissance juste ce qui fonctionne.

2.3.4 Réconciliation artistique avec la nature reprise

En somme, l'analyse de l'histoire mue par une raison instrumentale et aidée par le développement de l'industrie culturelle pousse Theodor W. Adorno à prendre ses distances à l'égard de la langue, de la pensée, de la science dans son caractère méthodique et systématique dans la mesure où ces dernières conduisent à une forme de réification et d'identification. Au plan de l'action et de la politique, cette même lecture de l'histoire aboutit, de façon comparable avec ce qui se passe chez Georg Lukács, à une solution qui relève de l'art, car la question demeure pour lui, comme telle demeure présente à toute critique, de savoir comment s'émanciper. À la différence de Marx, la lecture critique de l'histoire par Theodor W. Adorno, sa part de théorie critique, ne peut en effet plus viser une émancipation en s'actualisant par la pratique au sens de l'action politique⁹¹. Il ne reste donc plus qu'à développer une rationalité esthétique pour contrer la rationalité instrumentale et la réification qu'elle entraîne, d'une part, et à tenter une réconciliation, notamment esthétique, avec la nature, d'autre part.

⁸⁹ Theodor W. ADORNO, « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, trad. S. Muller, 1984, p. 23 et suivantes.

⁹⁰ Theodor W. ADORNO, « L'essai comme forme », *op. cit.*, p. 23.

⁹¹ Theodor W. ADORNO, « Notes sur la théorie et la pratique », *Modèles critiques*, Paris, Payot, 1984.

Au-delà de l'adoption de l'essai comme forme, les œuvres d'art relèvent en effet pour Theodor W. Adorno d'une forme d'expérience qui échappe au projet capitaliste d'appropriation conceptuelle, langagière, méthodologique, scientifique et d'assujettissement de la réalité. L'œuvre d'art — la musique de Schönberg, *Fin de partie* ou *l'Innommable* de Beckett — doit mimer l'effet de la réification pour mieux la réfléchir et la critiquer sans pour autant l'expliquer, car elle retomberait dans ce dont elle entend s'émanciper. Elle se présente par conséquent sous une forme éclatée, fragmentaire — qui semble renoncer à elle-même — hermétique et demeure ainsi non appropriable, non consommable, c'est-à-dire élitiste et hermétique. Sans défaire la mise à distance qui, instaurée à l'égard de la nature, a permis la réification des êtres vivants, l'œuvre d'art permet à l'artiste d'exprimer sa nature et, à travers cette expression de soi, de défaire ce que le divertissement issu de l'industrie culturelle avait réalisé pour le compte de la raison instrumentale, à savoir la réification des personnes et la réduction identificatrice de leur pensée.

= Là encore, et même si cette réconciliation relève, selon Axel Honneth, d'une impasse politique et esthétique, l'éclairage est doublement intéressant pour ce qui concerne la prudence/méfiance à l'égard de la langue, de la pensée, de la méthode et de la science. Premièrement, le design critique, spéculatif, etc. n'incarnent-ils pas la tentative pour développer l'équivalent d'une rationalité esthétique et des œuvres tout aussi mimétiques que réflexives ? Cette tentative n'en reste-t-elle pas pour autant limitée, circonscrite quant à ses effets⁹² ? Deuxièmement, l'œuvre d'art est censée permettre à l'artiste de renouer avec sa nature, échapper ainsi à la réification des personnes et à la réduction de la pensée à n'être qu'identificatrice. Quand le design se préoccupe d'écologie et de recyclage, quand il cherche plus généralement à économiser les ressources (« design du peu ? »), ne tente-t-il pas de renouer avec la nature au sens du vivant, c'est-à-dire d'aller plus loin que l'art ne peut le faire ?

⁹² Nous pourrions reprendre ici, à titre d'exemples de limites, la thèse de Goebbels.

2.4 Conclusion (intermédiaire)

La séance du jour porte sur ce que nous avons nommé « la perte de l'élan émancipateur » sur son versant scientifique, soit l'idée que la théorisation du design serait à la peine en raison d'une forme de méfiance/prudence des designers à l'égard de la pensée identificatrice, du concept réifiant. De nos lectures, trois éléments ressortent.

Premièrement, nos lectures nous ont permis d'interpréter — de traduire, serait peut-être plus juste ? — ce que dissimule un rejet qui peut paraître aussi massif que simpliste. Derrière ce rejet, sont à l'œuvre l'intuition du rôle de la langue tour à tour réifiée et réifiante, et l'intuition du rôle que joue la raison instrumentale dans la réification. Mais ce rejet s'alimente aussi à une forme de mauvaise foi : les acteurs du design savent bien que leur pratique a accompagné la réification de la nature par l'industrie capitaliste avant que d'être instrumentalisé à son tour et réifié (le rejet équivaut ici, peut-être, à une forme de dissimulation). Mais ce rejet se fait peut-être aussi au nom d'une illusion, plus exactement d'un remède illusoire à cette réification. Pour en finir avec cette réification, il faudrait retourner à un état de la production et un statut antérieur à l'industrialisation, c'est-à-dire en revenir à l'atelier, au designer-artiste ou tout au moins artisan. Et nous avons pu approcher l'idée que ce retour à une époque antérieure au design frôle avec l'idée de société préindustrielles, et potentiellement non démocratiques...

Deuxièmement, nos lectures nous ont permis de donner sens et cohérence à des postures, des attitudes, des revendications que l'on n'aurait pas nécessairement liées avec ce rejet. Il en est ainsi de la singularité du projet en lutte contre l'uniformisation et la marchandisation consécutives à l'essor de l'industrie culturelle. Il en est de même de la revendication d'outils d'expression non verbaux ou de l'usage du manifeste. À l'instar de la dialectique négative et de l'essai tenu pour forme critique par excellence, il s'agit peut-être pour les designers de lutter, non pas contre la science en général, mais contre un usage positiviste de la science ou des faits sociaux présumés sont mesurés de façon quantitative. Il en est aussi de même pour la valorisation de l'empirisme, de l'induction contre la déduction, d'une démarche itérative du projet.

Troisièmement, nos lectures permettent de designer des « courants » du design, de comprendre en quoi le « design en négatif » — qui fait place à l'empirisme, fut-ce de façon maladroite en rejetant la théorie, la science, etc. — et le « design du peu » — qui lutte pour renouer avec la nature et pas simplement la nature humaine — peuvent être rassembleurs.

Enfin, nos lectures nous obligent à une forme de modestie. À la suite d'Umberto Eco, nous produisons, grâce à nos lectures, une structuration d'un champ pratico-théorique tout en sachant que qu'il s'agit bien là de la recherche d'une structure à jamais absente, soit d'un simple effort de compréhension et de mise en cohérence. Réification, pensée identificatrice, raison instrumentale, etc. sont autant de mots savants que nous employons, nous, et qui ne sont pas ceux des designers. Mais ils nous paraissent légitimes dans la mesure où ils permettent de dépasser l'intuition non verbale, de dénoncer une forme de mauvaise foi, de mettre au jour une sorte d'illusion où le design pourrait s'abîmer, tout autant qu'ils esquissent une forme de

cohérence vraisemblable. La théorie critique et son apport en sortent légitimées, à nos yeux.

3. Forum

3.1 Ce qui reste à vérifier

Le dernier point de cette séance prend la suite de cet appel à la modestie de notre conclusion « intermédiaire ». Pour conclure définitivement, il faut en effet recourir à ce que nous disent les designers. Trois points sont à prendre en compte.

Premièrement, les termes de réification, chosification, pensée identificatrice, sont des mots savants, empruntés aux théoriciens de l'École de Francfort. Comment les choses se disent-elles chez les designers ? Notre « traduction » est-elle fidèle ?

Deuxièmement, nous avons parlé d'intuition, de mauvaise foi, d'illusion ? Ces termes sont-ils justes ? Enfin, nous avons oscillé entre les termes de méfiance/prudence, de rejet. Là encore, sommes-nous fondés à les employer ?

Rappelons avant que d'aller plus loin, que l'enquête menée cette année a porté sur le temps, l'accélération du temps dans l'exercice du métier de designer, et pas directement sur la réification la pensée identifiante, etc. Il faudrait donc la prolonger, c'est impératif. Néanmoins, il ressort de cette enquête-là, cette amorce, trois éléments importants.

3.2 La distinction théorie/pratique, Pensée/Empirie, expérimentation

La théorie n'est pas à proprement parler rejetée. Il serait plus juste de parler de mise à distance (de prudence, peut-être). Les designers auprès de qui nous avons enquêté disent plutôt qu'il s'agit de « la base » qu'on apprend au cours de sa formation (Nour Breidy), du fait que les théories ne « servent pas au quotidien » (Flora Ghnassia) : il s'agit plus de designer des limites que de rejeter en bloc. Notons, au passage, que les théoriciens sont parfois assimilés à des « penseurs », et plus exactement à des « historiens » (Christina Touma). C'est la limite d'une pensée historique qui est pointée, et plus exactement distinguée d'une forme d'empirisme, de postures liées à l'expérimentation.

Ce qui est valorisé, c'est le fait de « pousser jusqu'au bout » même les « idées les plus loufoques » (Flora Ghnassia), l'« exploration » (Julie Boudon), et de ne pas « plaquer de la théorie », c'est-à-dire de faire du projet une production plus « instinctive ».

En d'autres termes, nous devons rester modeste à l'égard de ce rejet/méfiance/prudence. Ce qui est juste, c'est une forme de prudence à l'égard de la théorie (pensée historique) du design, et surtout une pensée du champ en termes binaires pensée/expérimentation, où le second terme est valorisé. Même s'il faut aussi noter que la prudence se mue en méfiance ou en rejet en fonction de la longueur de la formation reçue. Plus elle est courte, plus le rejet est radical.

L'idée d'une théorie critique comprise comme un effort de théorisation, de structuration, d'un champ (plus que d'un domaine) théorico-pratique en sort renforcée.

3.3 L'illusion du designer-artiste

Le second point notable porte sur la question de l'illusion, notamment de la confusion entre artiste et designer. Il existe une différence fondamentale entre un artiste et un designer eu égard au temps que l'un pourrait prendre et tandis qu'il échapperait au second (Junyi Shao). Et sur l'identification de cette illusion avec une forme

d'élitisme : seuls certains designers, une élite en fait, jouiraient de la liberté et de la temporalité qui serait celle de l'artiste (Michel Navas).

L'aspect politique (anté-démocratique) de cette illusion n'est pas mentionné, même si la question de l'atelier, la difficulté à en avoir un, est identifiée comme une des clés de l'émancipation des designers (Nicolas Brosseau).

Ce point confirme ce que nous avons avancé, même s'il faudrait enquêter plus avant.

3.4 Raison instrumentale /Aliénation/ Dialogue

Si la « pensée » identificatrice est assimilée à une lecture théorique, historique du design, la raison instrumentale n'est jamais nommée en tant que telle. Néanmoins, les effets de cette action de la raison instrumentale sont identifiés à travers la charge mentale liée au développement des réseaux sociaux, la rapidité d'exécution du projet au mépris de la qualité. De même, la réification de la langue n'est jamais évoquée en tant que telle. Néanmoins, à l'opposé de cette aliénation due à la raison instrumentale, les projets réussis et riches de sens sont ceux qui sont nés d'un réel dialogue, échange verbal, avec le client (Nour Breidy, Sophie Decoux, Hua Rui). Là encore, notre traduction ne semble pas trop infidèle...

Séance 5. Pensée critique ou théorie critique ?

1. Origines

1.1 Souplesse et adéquation de la pensée critique ?

L'idée d'une pensée critique a été énoncée à propos des obstacles à la résonance (Chapitre 7, de *Rendre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2020), et relativement à la pensée identificatrice et à la réification. En effet, il s'est agi d'en appeler à une théorie critique pour remettre en mouvement la pensée, les concepts, en ce qu'ils ont de figés ou en ce qu'ils figent. Mais un doute a surgi, doute que peut alimenter la réserve des designers à l'égard de la théorisation à laquelle ils préfèrent l'empirie, l'expérience et plus largement la pratique. Ne devrions-nous pas chercher à fonder une pensée critique plutôt qu'une théorie critique ?

1.2 Lire les représentants de la pensée critique et de la théorie critique

Pour bâtir la controverse du jour, il faut aller lire les tenants d'une pensée critique, qu'ils en énoncent les fondements ou qu'ils les traduisent de façon plus sensible — c'est à Didier Éribon, Annie Ernaux, Édouard Louis, que j'ai pensé. Et ce sans oublier les tenants d'une théorie critique — à savoir Rose-Marie Lagrave, Chantal Jacquet — avec qui les premiers dialoguent, et qui me semble pouvoir se ranger sous cette bannière. Je savais que ces ouvrages critiques concernent plus les « transfuges de classe » ou les « transclasses » que le design, ou plus les objets et les espaces que le design à proprement parler, mais j'attendais d'eux qu'ils éclairent le choix entre pensée et théorie critique...
Qu'en est-il ?

2. La controverse

2.1 L'(in)-distinction entre théorie et pensée critique

Pour commencer, l'on pourrait partir de l'(in)-distinction entre théorie et pensée critique. Dans *L'Histoire globale des socialismes, XIX-XXI siècle*, codirigée par Jean-Numa Ducange, Razmig Keucheyan et Stéphanie Roza⁹³, on trouve bien une entrée « Pensées critiques ». Rédigée par Razmig Keucheyan, elle commence par traiter de « pensées critiques » ou « théories critiques », comme si ces deux termes étaient équivalents mais, chemin faisant, elle va progressivement distinguer entre ces deux formes de critiques.

La première distinction porte sur la référence au marxisme que les pensées critiques laissent plutôt de côté⁹⁴, là où les théories critiques continuent d'utiliser comme repoussoir ou comme horizon. Les premières surgissent ou se renforcent en effet après la chute du mur de Berlin, en 1989, et avec le développement du capitalisme néo-libéral. Elles commencent par s'incarner dans l'insurrection zapatiste de 1994, au Mexique, les grèves françaises de 1995, les manifestations contre l'OMC à

⁹³ Jean-Numa DUCANGE, Razmig KEUCHEYAN et Stéphanie ROZA, *L'Histoire globale des socialismes, XIX-XXI siècle*, Paris, PUF, 2021, p. 434-444.

⁹⁴ La nuance vient du fait que si le marxisme a perdu de son hégémonie, il n'est pas pour autant moribond. Razmig Keucheyan cite en effet les œuvres anglo-saxonnes d'Ellen Meiksins Wood, Perry Anderson, Anwar Shaikh, David Harvey, Nancy Fraser, Leo Panitch, Mike Davis.

Seattle en 1999, le premier Forum social mondial de Porto Alegre, en 2001⁹⁵... Les pensées critiques adviennent dans un contexte historique et politique en rupture avec ceux qui virent naître et se développer les théories critiques de l'École de Francfort. Le marxisme, son analyse du capitalisme et ses concepts semblent inadéquats. Il s'agit, entre autres exemples, du populisme d'Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, de l'anarchisme de David Graeber, et de l'écologie politique. Mais cette prétendue inadéquation du marxisme dissimule aussi, en dehors du contexte historique et économique, une rivalité entre théories ; rivalité qui repose sur l'identification du pouvoir — de son lieu d'exercice et de ces agents — et sur l'identité du groupe qui portera l'émancipation.

Dès les années 50, la *French theory*, notamment fondée sur le structuralisme, est venue concurrencer les approches marxistes du féminisme, de la littérature, etc. Aujourd'hui, les *cultural studies* (et non pas les *cultural theories*), ou les études post-coloniales doivent beaucoup, de l'aveu même d'Edward Said leur principal fondateur, à Michel Foucault et Jacques Derrida⁹⁶. Contrairement à ce que prônait le marxisme et notamment Lénine, le pouvoir dont il convient de s'émanciper ne se concentre pas uniquement dans le marché capitaliste, son système de production, et l'État qui garantit ces derniers au profit de la bourgeoisie. Il se rencontre dans des « micro-pouvoirs » qu'exercent l'armée, les prisons, l'école, etc. et l'émancipation ne peut pas venir exclusivement de la classe ouvrière en lutte contre la bourgeoisie. Le relai sera peut-être pris par la « multitude » (Toni Negri et Michael Hardt), le « peuple » (Ernesto Laclau et Chantal Mouffe), le « sujet » (Alain Badiou), les « queers » (Judith Butler), les « sans part » (Jacques Rancière), les « subalternes » (des *subaltern studies* indiennes⁹⁷).

Dans les dernières décennies, la théorie critique des médias a pris une large place : elle a, porté sur une critique de la théorie de l'industrie culturelle d'Adorno, l'idée étant que le spectateur n'est pas forcément passif fasse aux images (Stuart Hall), sur la privatisation de l'information (Noam Chomsky), sur la télévision (Pierre Bourdieu), sur le capitalisme de la surveillance via les algorithmes (Shoshana Zuboff⁹⁸).

La seconde distinction entre théories critiques et pensées critiques passe par l'internationalisme. Même si le marxisme a servi de base à la critique péruvienne de José Carlos Mariátegui, par exemple, il s'hybride et se transforme dans cette critique du fait d'une majorité paysane (et non ouvrière) de la population⁹⁹. Autres exemples, la « raison populiste » d'Ernesto Laclau est pétrie du péronisme argentin, Gayatri Spivak, qui s'intéresse aux « subalternes » et notamment au sacrifice des veuves en Inde, reste formé par sa culture d'origine qui infléchit la critique marxiste qui lui sert de toile de fond. L'Europe continue par conséquent de jouer un rôle important, mais « une République mondiale des pensées critiques » serait en cours de

⁹⁵Jean-Numa DUCANGE, « Pensées critiques », Jean-Numa DUCANGE, Razmig KEUCHEYAN et Stéphanie ROZA, *L'Histoire globale des socialismes, XIX-XXI siècle*, op. cit., p. 434.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 435.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 436.

⁹⁸ *Id.*, p. 442.

⁹⁹ *Id.*, p. 437.

constitution¹⁰⁰. Et si les acteurs font parties de universités américaines, leur pensée critique n'est pas pour autant homogène.

La troisième distinction porte sur la « politique à distance », sur le fait que les théories critiques marxistes se sont progressivement éloignées de l'action et du milieu ouvrier. La cause en est la tournure politique prise par le bloc soviétique, le fait que les théoriciens et les penseurs n'ont pas tous fait allégeance. Quoi qu'il en soit, les marxistes occidentaux (mais c'est aussi le cas des penseurs critiques, dans une moindre mesure) sont désormais plutôt philosophes et universitaires, et ont parfois montré un goût plus prononcé pour l'abstraction que pour les sciences empiriques et l'action politique¹⁰¹. Il y néanmoins des exceptions, tel Axel Honneth... Autre exemple, Alvaro Garcia Linera (2006-2019), qui est auteur d'études sociologiques sur la question indigène, d'un ouvrage en philosophie politique et a exercé le mandat vice-président de la Bolivie.

= de prime abord, et pour ce qui concerne les changements affectant le cadre historique, on ne peut que constater le fait. Laisser pour autant de côté la référence au marxisme semble plus discutable. Le pouvoir est diffus, sans doute. Mais dans cet exercice diffus du pouvoir, tous les lieux ne pèsent pas de la même manière (certains semblent plus faciles à réformer que d'autres, et semblent même porteurs de réformes : l'éducation par exemple). Et certaines concepts issus du marxisme (l'aliénation, la réification des concepts et de la pensée, la pensée identificatrice) relus et critiqués sont encore utiles pour élaborer une théorie critique du design. La question de savoir d'où viendra l'émancipation ne se pose pas : elle viendra du champ lui-même, des designers et des usagers, c'est-à-dire aussi des théoriciens-designers et des théoriciens-usagers. En revanche, l'hybridation est intéressante : il s'agit de ne pas se priver de l'internationalisme, sans pour autant renoncer à l'universel en droit inhérent à toute théorie. Sinon, sans cet horizon hybride, on retombe dans un émiettement (nationalisant) des théories que l'on veut précisément éviter. En matière d'hybride, il en est ainsi du rapport théorie/empirie. L'un n'exclut pas l'autre, car tout va dépendre du lieu où l'on parle : un militant peut être professeur d'université, un penseur critique peut se doubler d'un théoricien critique, mais pas au même moment, ni depuis le même lieu et parfois pas devant le même public.

Comment articuler plus finement pour les hybrider pensée critique et théorie critique dans notre théorie critique du design ?

2.2 Les principes d'une pensée critique : déterminisme, immanence, émancipation (Didier Éribon)

Dans *Principes d'une pensée critique*¹⁰², Didier Éribon présente les principes qui, à son sens, fondent la pensée critique. « Le principe du "déterminisme" », tout premier principe, renvoie à l'idée que nos existences individuelles et collectives sont « façonnées » par l'histoire et la société, et par rien d'autre (pas de Dieu, pas de

¹⁰⁰ *Id.*, p. 439.

¹⁰¹ *Id.*, p. 439-440.

¹⁰² Didier ÉRIBON, *Principes d'une pensée critique*, Paris, Fayard, série « à venir », 2016.

« transcendance » liée à l'ordre symbolique de la psychanalyse », à « l'Autorité politique », etc.), d'où l'idée de travailler — deuxième principe — sur un plan « d'immanence¹⁰³ ». Il découle de ces deux principes que toute pensée critique vise « l'émancipation » vis-à-vis de ce déterminisme socio-historique et à l'égard de « l'orthodoxie » scientifique, c'est-à-dire de « toute forme de pensée ou d'impensé liés à l'ordre établi¹⁰⁴ ».

= La théorie critique du design dont nous nous efforçons de poser les jalons ne parle pas de « déterminismes », mais elle vise tout autant que l'entreprise de Didier Éribon à comprendre les facteurs qui, venant du système capitaliste de production et du marché, affaiblissent l'élan émancipateur du design. Elle n'utilise pas la notion d'immanence, mais elle vise à ne pas se laisser prendre dans les filets de ce qu'elle entend dénoncer. En rejetant la réification de la pensée (identificatrice) et du concept, en adoptant l'idée d'un champ plus que d'un domaine, d'une théorisation plus que d'une théorie, elle cherche justement à ne pas constituer un discours (critique) transcendant et positiviste à l'égard du design. Et si elle ne parle pas d'orthodoxie, il est non moins manifeste qu'elle vise à ouvrir des voies nouvelles pour la connaissance du design. Dès lors, la question se repose : pourquoi parlons-nous de théorie critique et non de pensée critique ?

Disons-le sans détour : ce livre n'apporte pas d'arguments susceptibles d'éclairer le choix entre pensée critique et théorie critique¹⁰⁵. Mais s'il est décevant de ce point de vue, il travaille toutefois des concepts que nous pourrions reprendre à notre compte et pose des questions que nous devrions nous poser. Ces éléments sont au nombre de quatre.

2.3 Déterminismes et « cadres sociaux de la mémoire », le sujet de l'énonciation

À propos de ces déterminations sociales qui pèsent sur l'existence collective et individuelle des êtres humains, Didier Éribon emprunte à Maurice Halbwachs le concept de « cadres sociaux de la mémoire¹⁰⁶ » que nous pourrions utiliser pour éclairer comment le champ et la pratique du design peuvent être traversés par leur passé, leur histoire, à l'insu, parfois, des individus. N'est-ce pas ce qui se passe dans la prudence des designers à l'égard de la langue, sachant le rôle qu'elle a pu jouer dans les sociétés totalitaires et jusque dans les affiches commanditées par cette dernière, notamment dans le cas du nazisme ?

Il montre aussi que le « scientifique » n'échappe pas à ces déterminations, qu'il est bon d'analyser « qui parle » ? » quand on essaie de penser ou théoriser quelque chose, et que la réponse à cette question est d'autant plus compliquée que nous sommes à l'intersection de déterminations plurielles et contradictoires¹⁰⁷.

Or, nous n'avons pas réellement procédé à cette analyse, sauf en nous/me présentant, pour éviter la mise en abyme qu'implique cette analyse des conditions de

¹⁰³ Didier ÉRIBON, *Principes d'une pensée critique, op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Dans *La Société comme verdict* (Paris, Fayard, série « à venir », 2013 ; rééd. Flammarion, coll. Champs Essais, 2020, p. 11) Didier Éribon parle de « connaissance critique », mais il ne s'attache pas à définir cette appellation.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 18.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 19-21 et p. 49-51.

possibilité du discours que l'on s'apprête à tenir. Nous sommes allée un peu vite, peut-être, mais cette accélération tient à l'idée que, contrairement à ce que pose Didier Éribon, toute œuvre critique ne nous paraît pas impliquer une autobiographie qui ne dit pas son nom¹⁰⁸. La notion même d'autobiographie n'y survivrait pas...

2.4 Vérité et théories performatives

À propos de ces cadres sociaux qui déterminent notre mémoire et notre existence, et par conséquent la manière dont la science (la théorie sociologique) construit ses objets et son concept de vérité, Didier Éribon avance que la vérité et la théorie finissent par être « performatives » : nous construisons ce que nous voulons voir et finissons par voir, dans le « réel », ce que nous voulions voir¹⁰⁹. Il écrit notamment : « La théorie est performative : elle fait advenir à l'existence ce qu'elle décrit comme étant le réel. Dire ou décrire, c'est en même temps prescrire, comme le rappelle le titre d'une texte célèbre de Bourdieu, devenu en 1982 un chapitre de *Ce que parler veut dire*¹¹⁰ ».

Là encore, l'ouvrage est utile, dans la mesure où il nous met en garde contre les dangers des enquêtes, par exemple : quand nous traduisons en termes de réification, pensée identificatrice, etc. des propos de designers, ne sommes-nous pas acteurs de ce travers d'une « vérité performative » ? Ne vérifions-nous pas dans les réponses à nos questions ce que nos questions induisaient en termes de réponses ?

2.5 Langue et critique radicale

À propos de l'émancipation, Didier Éribon en vient à traiter de la langue de la critique, sujet qui nous interpelle à propos du totalitarisme et à propos de la réification. Il pose la question de savoir si cette émancipation peut se réaliser dans la langue et la culture héritées d'un pouvoir colonial. C'est alors qu'il prend appui sur les textes d'Assia Djebar, femme algérienne qui travaille ces thèmes et traite notamment du voile¹¹¹, d'une part, et sur ceux de Paul Celan, qui entend mener une critique radicale de l'usage de l'allemand par les nazis, et au-delà de la culture moderniste (notamment celle du Bauhaus), et au-delà encore de la « germanité » de Benjamin, pour répondre positivement¹¹². Il fournit ici un contre argument à l'idée qui, tirée de Theodor W. Adorno, signifie que la langue est en soi réifiante à l'égard de l'hétérogénéité du réel, puisque l'on peut la retravailler autrement, notamment en empruntant une voie poétique et non pas celle de l'essai, du fragment, de l'hermétisme...

2.6 Violence symbolique et réception d'une entreprise critique

À propos des ouvrages relevant d'une pensée critique, Didier Éribon souligne la violence symbolique que, sous couvert d'émancipation, de tels livres peuvent infliger à ceux qu'elle étudie. Il donne en exemple son *Retour à Reims*, ou les romans d'Annie Ernaux, notamment *Les Armoires vides*, et les effets que ces productions ont

¹⁰⁸ *Id.*, p. 142 et suivantes.

¹⁰⁹ *Id.*

¹¹⁰ *Id.*, p. 151. La référence de Pierre Bourdieu est, comme le rappelle Didier Éribon : « Décrire et prescrire : les conditions de possibilité et les limites de l'efficacité politique », dans *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 149-161.

¹¹² *Id.*, p. 40-41.

eu sur leur famille respective, notamment leur mère¹¹³. Nous retrouvons ici une des raisons qui motivent la prudence des designers à l'égard des théories du design : que n'inflige-t-on pas, avec les meilleures intentions du monde, à ces acteurs du champ qui nous occupe. Mais, de façon générale, on retrouve ici posée la question de la réception d'une œuvre critique : pour qui écrit-on ces livres ? Il s'agit là d'une question que nous ne nous sommes pas (encore) posée en ces termes, mais à laquelle nous avons partiellement répondu. Par nos enquêtes, par notre séminaire ouvert à tous, nous essayons aussi de travailler pour les premiers concernés en les incluant dans ce travail, en faisant en sorte qu'ils ne demeurent pas des « voix absentes » et, du fait même de cette absence, des êtres à qui l'on fait violence¹¹⁴.

2.7 Récits réflexifs, littérature, pensée critique et théorie (Chantal Jacquet)

Didier Éribon ne permet pas de trancher entre pensée critique et théorie critique et, s'il avance des questions et des concepts qui nous concernent, force est de constater que cette distinction n'est pas réellement son affaire.

Sur l'autre volet des auteurs attendus, cette distinction est-elle l'affaire de Chantal Jacquet ? Peut-être un peu plus. Là encore, dans ces ouvrages portant sur les « transclasses », ces personnes qui ont changé de classe, pour « monter » ou « descendre » dans l'échelle sociale, semblant ainsi faire fi des déterminismes sociaux, nous pouvons sans doute retenir des éléments — la question du mérite supposé, le « trouble » de l'héritage social, la « production d'une non-reproduction » sociale, par exemple — qui doivent bien interférer parfois avec la ou les personnes qui s'attachent à élaborer une théorie critique du design¹¹⁵. Le choix d'un tel sujet, et sa proximité due à la posture critique avec ces penseurs/sociologues de notre temps, n'est sans doute pas fortuite.

Dans l'immédiat, nous intéressent davantage les passages concernant les « récits réflexifs » que *La Fabrique des transclasses mentionne*¹¹⁶. Dans cet ouvrage collectif, il s'agit de mobiliser des récits en première personne de transclasses, à mi-chemin entre témoignages et analyses, qui sont ensuite passés « au crible de la réflexion et de la critique » : ils permettent ainsi de penser que le récit « montre », dit la réalité « du vécu », sans pour autant « démontrer », « la réalité du réel¹¹⁷ ». On trouve ici une distinction entre le récit (singulier), la littérature — dont Chantal Jacquet pense qu'elle universalise le cas singulier¹¹⁸, pratique une sorte de généralisation empirique, participe peut-être de la pensée critique —, et la théorie qui revient sur ces récits, la littérature, pour soutenir des thèses avérées, expliquer le réel.

En d'autres termes, ces passages sont intéressants car ils se distinguent de ce que nous avons posé : selon nous, la littérature n'illustre pas une théorie, ne lui demeure pas inférieure, elle la traduit. Et aussi parce qu'ils laissent entendre que la littérature, qui ressortit peut-être à une forme de pensée critique, se distingue de la théorie en

¹¹³ *Id.*, p. 67-73.

¹¹⁴ *Id.*, p. 156-157.

¹¹⁵ Chantal JACQUET, Gérard BRAS, *La Fabrique des transclasses*, Paris, PUF, 2018, p. 13, 17 et 28.

¹¹⁶ Chantal JACQUET, Gérard BRAS, *La Fabrique des transclasses*, *op. cit.*, p. 29-31.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 31.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 19 et suivantes.

raison de son caractère empirique. Elle est liée à une expérience universalisée ou universalisable, là où la théorie peut être distincte de l'empirie... Or, là encore, nous sommes à la recherche d'une théorie qui s'enracinerait dans l'expérience professionnelle des designers, ce point ne peut nous convenir.

2.8 Un exemple de pensée critique : les pensées décoloniales

Arrivée à ce point, j'en étais à me demander si je n'avais pas inventé cette distinction entre pensée critique et théorie critique. Heureusement, la proposition de Maxime Benvenuto sur les pensées décoloniales arriva, si je puis dire. Ces pensées critiques, qui ne se revendiquent pas d'une théorie critique unifiée et soupçonnée de dogmatisme, mais se veulent autant « d'options » vont permettre de mieux distinguer les deux postures qui nous intéressent.

L'analyse de Maxime Benvenuto est menée depuis des « troubles » de la pratique d'un designer engagé dans le « design social ». Il s'agit d'analyser ces troubles à l'aune des pensées critiques décoloniales afin de mettre au jour des résistances épistémologiques et disciplinaires possibles. L'objectif est bien de « Faire le deuil » d'une certaine façon, colonialiste et moderniste, de faire du design. Pour ma part, je prends cette analyse et les références sur lesquelles elle s'appuie comme autant d'exemple de pensées critiques. Mon objectif est de saisir en quoi il y a pensée critique et non théorie critique. Cela peut être fait en six moments.

- Le premier tient à la citation d'Audre Lorde : « The master's tools will never dismantle the master's house¹¹⁹ », soit : « Les outils du maître ne détruiront jamais la maison du maître ». Transposé, ce passage revient à dire que les concepts issus de la théorie critique de Francfort ne peuvent réformer, prolonger de manière critique la théorie de Francfort. Il semble que cela ne soit pas aussi sûr : les concepts s'enrichissent de contenus chaque fois différents, au fil des générations de penseurs issus de l'École de Francfort. Par exemple, seul Hartmut Rosa origine l'aliénation de nos sociétés de la modernité tardive dans le temps et son accélération. De plus, il n'est pas certain que l'identification de ces théoriciens avec la figure du maître (au sens du dominus, du maître d'esclaves) soit fondée : il suffit de penser au chemin de l'exil que bon nombre d'entre eux ont pris en 1933 pour se convaincre de la vulnérabilité du maître au sens du magister. Les outils conceptuels et théoriques sont loin d'être infailibles, mais on peut parfois les réparer et ils peuvent encore se révéler utiles dès lors qu'on les passe au crible de la critique. Et cela n'exclut pas d'en forger de nouveaux, par ailleurs.

C'est pourquoi, il me semble que les décolonialismes apportent un ferment critique et sans doute des outils conceptuels à la théorie critique dont il serait bien dommage de se passer. Et cela advient du fait que la pratique du design est différente dans les pays qui ont été colonisés. En l'occurrence, la manière de pratiquer le design est différente de la nôtre (à supposer qu'elle soit unique, ce qui reste à démontrer) dans des pays non européens. Même si le Bauhaus y a essaimé de par le monde, il s'y est transformé, hybridé avec l'artisanat, adapté aux ressources locales et à des

¹¹⁹ Audre LODRE, *The master's tools will never dismantle the master's house*, cf. https://collectiveliberation.org/wp-content/uploads/2013/01/Lorde_The_Masters_Tools.pdf, consulté le 31 mai 2022.

savoir-faire autres, etc. comme a pu le montrer l'exposition *Bauhaus Imaginista*¹²⁰, au musée Paul Klee de Berne, en 2019. La modernité — ne faudrait-il pas dire le modernisme ?— y a été de ce seul fait battue en brèche et avec elle le « double déni » de la modernité occidentale, comme le dit Rolando Vázquez¹²¹, à savoir l'universalité des solutions et des projets — que l'on songe à l'architecture moderniste, à la promotion du capitalisme et à l'exploitation effrénée des ressources naturelles), et l'exclusion à laquelle ce dernier conduit. Il y règne de fait un design postcolonial, voire décolonial. Faut-il penser que ce design-là rentre dans ce que nous avons appelé « design négatif » ? Il faudrait peut-être creuser ce qu'Alastair Fuad-Luke a appelé le « design post-normal¹²² ». Le service rendu par les pensées critiques décoloniales tient ici à un concept propre, plus finement nommé que le nôtre. Peut-être même un horizon positif, au sens de positionnel et pas simplement critique, à ce design négatif. Affaire à suivre.

- Le deuxième temps tient à l'exemple d'un concept aux prises de la théorie critique d'un côté, de la pensée critique de l'autre. Je pense à l'aliénation. Chez Hartmut Rosa, l'aliénation est comprise sous l'angle du temps, de l'accélération de la vie des individus et des sociétés qui implique que le monde, que nous exploitons et qui se transforme en un point de friction, devient froid, sourd et ne « résonne plus ». Chez Rolando Vázquez, l'on trouve le double concept de « Precedence and Earthlessness » qui exprime l'inscription des individus et des sociétés dans une temporalité ancestrale, liant le passé à l'avenir, et la privation, la dépossession de la Terre, des ressources naturelles, dont sont victimes certains peuples. En effet, la modernité détruit le temps ancestral au profit de celui strictement individuel et entend exploiter les ressources sans fin.

Ce qui est intéressant, ici, c'est que l'aliénation est bien reconduite au temps, mais que les conceptions du temps diffèrent chez Hartmut Rosa et Rolando Vázquez. D'un côté, avec la théorie critique de Hartmut Rosa et l'idée d'accélération, le temps des horloges est distingué de la durée qui ne peut plus advenir ; d'un autre côté, avec une pensée critique, le temps ancestral et tellurique échappe à la mesure et à la seule subjectivité. D'où la question, qu'est-ce qu'un design dont le temps du projet serait ancestral ? et non pas accéléré ? Ou qui serait analysé à l'aune d'une autre conception du temps ? La limite, c'est que le problème n'est pas en soi la modernité, mais une certaine compréhension du modernisme, et surtout le mode de production

¹²⁰ *Bauhaus Imaginista*, cf. <https://www.zpk.org/fr/expositions/revue/2019/bauhaus-imaginista-1796.html> Voir aussi le catalogue : Grant WATSON, Marion Von OSTEN (ed.), *Bauhaus Imaginista*, New York, WW Norton, 2019.

¹²¹ Rolando Vázquez, "Towards a Decolonial Critique of Modernity: Buen Vivir, Relationality and the Task of Listening", Raúl Fornet-Betancourt (ed.), *Capital, Poverty, Development, Denktraditionen im Dialog: Studien zur Befreiung und interkulturalität, Vol 33, Wissenschaftsverlag Mainz: Aachen 2012, p. 241-252*. Voir du même auteur : "Precedence, Earth and the Anthropocene: Decolonizing Design," *Design Philosophy Papers* 15, n° 1, January 2, 2017, p. 77–91 et *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the end of the Contemporary*, Mondriaan Fonds, 2020.

¹²² Alastair FUAD-LUKE (ed.), *Post-Normal Design: Emergent Approaches towards Plural Worlds*, Matosinhos, Esad-idea, 2022.

économique capitaliste qui a accompagné la modernité. En soi, la modernité n'est pas fautive. Y aurait-il encore place et sens pour un design non moderne ? Il faudrait là encore explorer ce que Alastair Fuad-Luke a appelé le « design post-normal¹²³ ».

- le troisième temps, tient à un deuxième exemple de concept, à savoir la résonance. Chez Hartmut Rosa, la résonance se fonde sur le fait que nous sommes des êtres de relation, d'emblée ouverts au monde. La subjectivité active de María Lugones, traduite au travers d'un terme qui est celui du « I→we », le « je→nous », désigne le moment, l'instant, d'ouverture aux autres¹²⁴. Le premier ne comprend-il pas le second ? Même remarque à propos de « l'écoute » selon Roland Vázquez, qui renvoie « à passer d'un mode de consommation, de destruction de la Terre et des mondes, à un mode de devenir ou d'être à disposition de la Terre, des autres et de leurs mondes ».

Ici, il y a l'idée que la théorie critique peut s'appuyer, s'enrichir de la pensée critique, d'une pensée critique y compris à l'égard de la théorie critique, car ce ne sont pas des postures contradictoires. La focale est différente : sans doute la théorie critique issue de l'École de Francfort pêche-t-elle par européano-centrisme. Une théorie critique qui s'en inspire se doit donc d'être ouverte, d'accueillir d'autres points de vue, c'est tout son intérêt. Du côté de la pensée critique, cela ne doit vouloir dire être au service de, mais accepter aussi d'avoir des lecteurs/penseurs multiples¹²⁵... Une dernière remarque : chez Rolando Vázquez, l'écoute renvoie aussi à l'acceptation d'une non-compréhension, d'une non-représentation, d'autrui ou du monde, qui m'échappent. Cela ne renvoie-t-il pas au danger de la réification via le concept qui nous a monopolisé pendant un moment dans notre tentative de théorisation ? Ici, la pensée critique incarne cette « prudence/méfiance » à l'égard du concept dont nous avons traité antérieurement. Elle montre peut-être aussi une limite : comment faire science, œuvre de connaissance, sans concept ?

- quatrième moment et troisième concept intéressant : la vie bonne. Chez Hartmut Rosa, il y a déjà un acte de courage disciplinaire à se référer, au sein de la sociologie, à un concept tiré de l'éthique. Mais le courage vient aussi du fait qu'il n'entend pas le rabattre, le réduire, à une conception connue (Aristote, les stoïciens, etc.) et travaille à le distinguer du sens qu'il revêt dans nos sociétés de la modernité tardive : posséder de plus en plus de choses, vouloir vivre mille vies faute de transcendance, etc. Il en passe par l'expérience que chacun d'entre nous a pu faire, peut faire, de moment heureux, riches d'expériences partagées, émouvantes, résonantes. Il n'en est pas moins certain que la vie bonne n'équivaut pas au « buen

¹²³ Alastair FUAD-LUKE (ed.), *Post-Normal Design: Emergent Approaches towards Plural Worlds*, Matosinhos, Esad-idea, 2022.

¹²⁴ María LUGONES, *Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalition against Multiple Oppressions*, Feminist Constructions, Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2003.

¹²⁵ Au passage, une remarque sur l'opacité d'Edouard Glissant : l'opacité peut demeurer au sein de la résonance. Être en résonance ne signifie pas englober, mais se sentir relié à quelque chose qui, chez autrui ou dans le monde, nous dépasse. Édouard GLISSANT, *One World in Relation*, K'a Yéléma Productions, 2009.

vivre » de Boaventura de Sousa Santos¹²⁶. Ce concept n'a pas de dimension « cosmique », il reste lié au seul monde humain. Et sans doute qu'il y a là une dimension qui échappe à Hartmut Rosa. Pour ce qui nous concerne, il est certain que le design n'a pas cette dimension cosmique : le design vise l'habitabilité, j'ai rajouté dans le respect des non-humains. Peut-on viser davantage ?

- le cinquième temps tient à la « décadence disciplinaire » selon Lewis R. Gordon. Il y a « décadence » quand une discipline scientifique fait tout pour perdurer, tourner des symptômes de problèmes propres à sa méthode, ses attendus, etc. en problème inhérents aux objets eux-mêmes¹²⁷. Il propose alors « une suspension téléologique de la disciplinarité » par laquelle il entend « la volonté de dépasser les disciplines dans la production de connaissances », dépassement qui aboutit de son propre aveu soit à revivifier une discipline existante, soit à en poser une nouvelle. Je serais assez prête à le suivre, car cela signifie que la pensée critique entend revoir les fondements mêmes des disciplines scientifiques, ce qui est toujours salvateur, mais qui est le fait même de la science quand elle ne se fige pas. À titre d'exemple, souvenons-nous que Hartmut Rosa entend rallumer la flamme de la sociologie. Pour ce qui concerne la recherche qui nous occupe dans ce séminaire, je ne cherche pas à refonder la philosophie, ou la philosophie sociale, mais à seulement bâtir une théorie, livrer une explication, d'un domaine pratico-théorique — le design — en prenant les outils là où ils sont, en en forgeant, d'autres, etc. sans rien s'interdire. L'intérêt que représente la pensée critique vient de son audace...

- le dernier moment tient à la « désobéissance épistémologique » de Walter Mignolo¹²⁸. L'idée est ici de ne pas déconnecter le sujet de son corps, partant de l'idée que « ça » pense à travers le corps de celui qui énonce telle ou telle pensée. C'est un point, là encore, intéressant : il faudrait mener l'enquête sur le corps des designers et l'impact que celui-ci a sur les projets, la manière de faire projet. D'un autre côté, il me semble qu'il y a chez Walter Mignolo une interrogation plus vaste qui porte sur le fondement de la vérité (chez Descartes). Là, je crois qu'il faudrait distinguer entre fondement de la vérité (rigueur du raisonnement, expérimentation et falsifiabilité, etc.) et vérité du corps (sensation, souffrance, bien-être, etc. toujours vrais pour moi, pas si facilement partageables que cela). Enfin, la « désobéissance » épistémologique ne passe-t-elle pas par la critique des savoirs établis, de l'orthodoxie ? Qu'elle émane de la pensée ou de la théorie critique ? Pour faire lien avec le design et sa connaissance, je me garderai du danger de confondre

¹²⁶ Boaventura de SOUSA SANTOS, *Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide*, London-New York, Routledge, 2014.

¹²⁷ Lewis R. GORDON, "Disciplinary Decadence and the Decolonisation of Knowledge," *Africa Development* 39, n° 1, 2014.

¹²⁸ Walter D. MIGNOLO, "Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom," *Theory, Culture & Society* 26, n° 7–8, December 2009, p. 159–81. Voir aussi Walter D. MIGNOLO, Catherine E. WALSH, *On decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Durham, Duke University Press, 2018.

désobéissance épistémologique et fuite hors de la science, de la connaissance. Mais il faudrait creuser davantage...

Pluralité et désaccords : ok.

3. Conclusion

3.1 Articulation et positionnement

Que faut-il retenir de ce cheminement ?

Tout d'abord qu'il règne un flou sémantique entre pensée critique et théorie critique, flou d'autant plus important que l'expression « pensée critique » est parfois utilisée pour désigner « l'esprit critique ». Mais, qu'une fois ces deux termes précisés, je refuse d'avoir à choisir entre les deux dans la mesure où la pensée critique comme la théorie critique visent une forme d'émancipation à l'égard du capitalisme et de ses méfaits, du scientisme... Et je refuse d'autant plus que se priver des apports des pensées critiques serait bien dommage. D'où la tentative d'articuler — d'hybrider — les deux et de mettre aussi en lumière les différences qui incitent à mieux se positionner.

3.2 Marxisme, histoire et internationalisme

Au terme de ce cheminement, je dirais qu'une théorie critique du design conserve une référence au marxisme (analyses et concepts), tout en prenant en compte l'histoire spécifique des peuples, des « déterminismes » ou, mieux, comme l'énonçait Maurice Halbwachs, les « cadres sociaux de la mémoire ». Cette théorie critique du design se veut donc ouverte, par-delà l'Europe, à l'internationalisme. En prenant en compte l'histoire spécifique, l'internationalisme des pensées critiques, cette théorie critique se gardera peut-être mieux de ce que Didier Éribon a nommé « la politique à distance ». En somme, l'articulation réside ici en ce que si la théorie opère une critique à un niveau global, les pensées déploient la critique (et l'action militante) à un niveau local.

3.3 Ressort sceptique, violence symbolique, vraisemblable et abduction

J'ajouterais que les pensées critiques incarnent une forme de « prudence », voire de « défiance » à l'égard d'une certaine façon — scientifique — de pratiquer la science. Ce que j'appellerais le ressort sceptique d'une théorie critique du design. Elles nous rappellent par exemple qu'il ne s'agit pas de construire des outils susceptibles de vérifier ce que nous voulons vérifier, mais bien d'enquêter, de confronter des postures critiques, y compris en déployant une critique critique. Elles éclairent la violence symbolique qui s'exerce à l'égard du domaine étudié (le design) et de ceux qui étudient (les théoriciens), que nous tentons de juguler en travaillant ensemble, c'est-à-dire en restant « à l'écoute », notamment dans les forums hybrides... Elles nous poussent aussi à nous positionner à l'égard de « vérité performatrice », ou d'« option », c'est-à-dire de pensées non assujetties à la distinction du vrai ou du faux. S'il ne s'agit pas de (re)devenir dogmatique, une théorie critique du design doit défendre, avec Umberto Eco, la valeur du vraisemblable et une position abductive.

3.4 Apports et désaccords conceptuels

Je terminerais par les apports conceptuels de la pensée critique, soit l'idée de retravailler le concept de design négatif au regard du « design post-normal », de préciser la notion de vie bonne au regard du bien vivre, de revoir le lien entre aliénation et temporalité est aussi à peser en fonction de conceptions non

européennes du temps, en dehors du temps des horloges ou de la simple durée, par exemple, et au regard du concept de « Precedence and Earthlessness ». Mais aussi d'affirmer nos propres positions, en l'occurrence ambition, face aux idées de « décadence disciplinaire » et de « désobéissance épistémologique », notre ambition étant seulement d'élaborer une théorie critique du design (pas de fonder une discipline) et de demeurer sceptique face à ce qui pourrait être une sortie hors du périmètre scientifique.

3.5 Les deux options : philosophie critique, pensées critiques comme ferment sceptique de la théorie critique

Par rapport à la distinction entre pensée critique et théorie critique, nous avons au fond deux options. La première consisterait à élaborer, dans une veine kantienne, une connaissance dans les limites de la raison et de l'expérience possible, soit une philosophie critique qui engloberait l'une et l'autre. La pente est trop aisée à prendre. La seconde consisterait à penser que les pensées critiques, qui existent pour leur propre compte, peuvent aussi servir de moteur, de ferment sceptique à notre théorie critique du design. J'opte pour la seconde, ne voulant pas renoncer à la tension vers l'unité d'un horizon critique ou à la vérité, versus vraisemblable et abduction, à la raison délibératrice, etc. qui fondent l'idéal théorique qui m'anime.

Séance 6. Théorie critique et éducation dans le champ du design

1. Préalables

1.1 Les pistes

S'interroger sur les « conséquences qu'aurait notre théorie critique sur l'éducation propre au design » implique quelques précisions. a) Cela signifie qu'il n'est pas question, ici, de parler de l'éducation en général, ou même du système éducatif considéré dans son entièreté de l'école primaire jusqu'à l'enseignement supérieur, même si cette question sera abordée, mais principalement de l'éducation dans le domaine du design. b) Par « éducation propre au design », on entend ce qu'on entend un apprentissage du projet et un équilibre théorie/pratique du design, équilibre à gagner (et donc jamais acquis) par le passage, le va et vient entre théorie critique et pratique. c) Car c'est sans doute là qu'un double problème majeur advient. Au-delà de l'affichage de l'équilibre par toutes les formations existantes (écoles d'art et de design, universités), il y a déséquilibre soit d'un côté, soit de l'autre. Au-delà de l'affichage de l'enseignement de la théorie (du design), il s'agit aussi de veiller à ce que la théorie ne soit pas simplement confondue avec l'histoire (factuelle) du design car la dimension critique de la théorie s'y perdrait¹²⁹.

Une idée : la critique n'est-elle pas localisée, ne trouve-t-elle pas son lieu dans la recherche de l'équilibre entre théorie et pratique ? N'est-ce pas le trait d'union qui maintient les deux en tension, sans que l'un ne l'emporte sur l'autre ?

Une fois ces éléments posés, il faut effectuer quelques rappels. Comment les choses sont-elles advenues ? En lisant l'œuvre de Hartmut Rosa, on peut dire que ce thème s'est imposé en trois temps.

1.2 Éducation et accélération : le diagnostic

À travers *Accélérons la résonance ! Pour une éducation en Anthropocène. Entretien avec Nathanaël Wallenhorst*¹³⁰. Un des obstacles à l'émancipation en vue d'une vie bonne, qui est en même temps la solution, c'est l'éducation, selon Rosa. Par transposition, cela signifie-t-il que c'est l'éducation qui est responsable du fait que le design est à la peine d'un point de vue scientifique et perd de vue sa finalité éthique ?

Hartmut Rosa montre la manière dont l'accélération se traduit au plan de l'éducation. Il s'agit désormais d'apprendre pour se constituer « un capital » — le terme est intéressant — économique, culturel, social, physique, etc. sans souci de la vie bonne (p. 17). Nous sommes affairés, obsédés par le fait de nous renouveler sans cesse afin de nous maintenir au courant, à flot, des derniers logiciels, innovations numériques (le métavers, ChatGPT, les exemples sont personnels).

¹²⁹ Ce qui ne veut évidemment pas dire qu'il faille renoncer à enseigner l'histoire du design.

¹³⁰ Hartmut ROSA, *Accélérons la résonance ! Pour une éducation en Anthropocène. Entretien avec Nathanaël Wallenhorst*, Paris, éd. Le Pommier, 2022.

= au plan du design :

Il est possible que, dans le champ du design, la pratique entraîne une sorte de valorisation techniciste, d'affairement, de l'enseignement qui découle d'un certain parti pris en faveur de l'innovation à tout prix, d'une inféodation aux systèmes de production et de marché capitalistes. On pousse trop souvent les étudiants à s'approprier une pratique de projet et pas à assimiler (personnellement) des connaissances/réflexions critiques relatives au projet. Et du coup à produire des connaissances et des réflexions critiques, tout comme des projets réellement innovants. Il est par exemple certain que l'on peine à dépasser l'étude de cas pour ce qui concerne la production critique de connaissances relatives au projet (ex. *Sciences du design*, réunion aux PUF, critique, voire auto-critique, formulée par Alain Findeli).

Il est bien possible que la finalité éthique du design pâtisse de cette façon-là de former. On fait du projet sans se soucier de sa finalité, de la vie bonne que je traduis par « habitabilité du monde » dans ce champ¹³¹.

En effet, cette critique de l'affairement numérique en matière d'outils des designers a notamment été menée par Anthony Masure dans le chapitre 5 de *Design et humanités numériques*, où il plaide pour un design a-centré, ou par Sophie Fétro, dans « Le Design comme lieu possible d'une fabrique poétique », dans David-Olivier Lartigaud (dir.), *Objectiver*, St Étienne, Cité du Design, 2017¹³². Elle se traduit par le souci technique, de « technicité » des étudiants.

De façon plus générale, au-delà de la question des outils, la véritable solution passe par l'éducation, par le fait de repenser l'éducation en distinguant appropriation des connaissances et des compétences (qui visent le contrôle, la performance) et assimilation des connaissances (qui visent à transformer et se transformer) (p. 36). Cette question de l'éducation comme solution à l'accélération est traitée par Hartmut Rosa du point de vue de l'université comme centre de formation des jeunes. Elle tient à l'idée que l'université ne doit pas former pour répondre aux lois du marché, mais pour apprendre à mener une auto-réflexion, une auto-analyse sur le monde et sur soi (p. 47)¹³³.

= la formation de Master en Design, Arts, Médias, n'a pas d'autre objectif : arriver à assimiler des connaissances et amorcer une auto-réflexion, une auto-analyse, via la production d'un Mémoire + projet + mise en espace dans une exposition collective.

¹³¹ En gardant à l'esprit que cette notion, tirée du poète Hölderlin, aurait été utilisée par les radicaux italiens (Branzi, Manzini, Mendini) d'après Alain Findeli. Voir « La recherche-projet et la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », *Sciences du design*, Paris, PUF, 2015, p. 51.

¹³² MASURE Anthony, *Design et humanités numériques*, Paris, Édition B 42, coll. Esthétiques des données, 2017. FÉTRO Sophie, « Le Design comme lieu possible d'une fabrique poétique », dans David-Olivier LARTIGAUD (dir.), *Objectiver*, St Étienne, Cité du Design, 2017.

¹³³ Hartmut ROSA, *Accélérons la résonance ! Pour une éducation en Anthropocène. Entretien avec Nathanaël Wallenhorst*, op. cit., p. 47-52.

1.3 Éducation et résonance : troisième voie et équilibre

L'autre livre important sur ces questions d'éducation, c'est *Résonance*¹³⁴. Hartmut Rosa y traite de l'école comme espace de résonance et de façonnage de notre rapport au monde. Il commence par l'éducation à la musique, savoir si elle nous parle ou pas. Puis il va examiner, à travers notamment de la musique des années 70, ce qu'elle nous dit de l'école (Pink Flyod, Supertramp, etc.) Même chose pour le cinéma. À côté de la formation de soi (*Bildung*) et de la formation professionnelle (*Ausbildung*), il plaide pour une troisième voie : « une formation de la relation au monde » (p. 374). Il ajoute aussi de ce devrait être un bon professeur, soit un enseignant soucieux de résonance qui, on le sait, ne peut se décréter¹³⁵. Et des conditions pour que l'éducation ne se résume pas à un seul âge de la vie : c'est alors qu'il aborde le problème du revenu minimum d'insertion. On ne peut en effet s'instruire que délivré de la peur de manquer, que garantit en ces besoins premiers. Sur le revenu minimum d'insertion¹³⁶.

= la recherche de cette troisième voie, entre formation de soi et formation professionnelle, sonne comme une recherche d'équilibre entre théorie (retour réflexif et critique sur des connaissances) et pratique (mise en œuvre des connaissances) pour ce qui concerne le design. La résonance étant alors comprise comme le fait d'atteindre et d'améliorer l'habitabilité du monde. En tenant l'idée que l'équilibre est toujours à se chercher, et à atteindre, car ce n'est précisément pas la stabilité, la fixité, une sorte de dosage (50 % de l'un, 50 % de l'autre).

1.4 Éducation et indisponibilité du monde : une auto-poétique de l'éducation ?

Le troisième ouvrage est *Rendre le monde indisponible*¹³⁷. L'éducation advient quand il s'agit de montrer que la promesse moderniste non tenue se traduit en indisponibilité du monde. L'éducation scolaire est soumise à l'évaluation des compétences, et il s'ensuit une angoisse des parents livrés aux mains des experts, aux idéologues de la disponibilité et de la compétence¹³⁸ (p. 82-87). Même l'université ne peut se permettre de proposer des formations sans dire à quoi (à quel type de carrière) elles conduisent (p. 109). Et pourtant, la résonance demeure : l'éducation se fait aussi dans les marges des programmes, l'innovation en recherche est disruptive, le débat politique se développe selon une logique non prévisible (p. 110), la société est dotée d'une forme « d'auto-poétique » (le concept est d'Ulrich Beck, p. 111).

¹³⁴ Hartmut ROSA, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, Paris, La découverte, coll. Théorie critique, 2018, p. 369 à 375.

¹³⁵ Hartmut ROSA, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, op. cit., p. 380-381. Sur ce qu'est un bon professeur...

¹³⁶ *Ibidem*, p. 679-680 : sur le revenu minimum d'insertion.

¹³⁷ Hartmut ROSA, *Rendre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2020.

¹³⁸ À l'éna, un Institut pour la formation et la culture s'est détaché de l'Institut pour la science et l'éducation : ce point illustre la distinction entre les idéologues de la résonance et les idéologues de la compétence visant la mise à disposition du monde.

Cette auto-poétique ne nécessite-t-elle pas un ferment critique pour se mettre en œuvre ?

Signalons que nous pourrions développer ce propos en relation avec un livre d'entretiens qui, menés par Wolfgang Endres, visent à préciser une *Pédagogie de la résonance*¹³⁹. Nous allons cependant, pour les besoins de la séance et parce que ces entretiens précisent des points sans apporter d'éléments sensiblement différents de ceux qui ont déjà été formulés, nous en tenir là pour les conceptions de Hartmut Rosa.

1.5 Reformulation de la controverse

Quelles sont les conséquences et, plus largement, le rôle d'une théorie critique sur l'éducation au design, sur l'enseignement du projet (sa temporalité, sa finalité) et sur l'équilibre théorie/pratique ? Étant entendu que le design doit viser la vie bonne, l'habitabilité du monde, ne doit pas renoncer à une connaissance scientifique de lui-même qui relève du vraisemblable. Comment donner consistance à une troisième voie (résonante), entre connaissance (de soi et du monde) et formation professionnelle, à l'équilibre entre théorie et pratique ?

1.6 Les acteurs

Les acteurs sont multiples, et on ne peut les étudier tous dans le cadre de cette séance de séminaire. Je m'arrête à trois « représentants¹⁴⁰ ». Tim Ingold, parce qu'il est beaucoup cité par les designers et parce qu'il a écrit une critique de l'éducation du point de vue de l'anthropologie, et pas seulement de la sociologie. Pour les mêmes raisons, John Dewey : forme de pragmatisme — l' « instrumentalisme », qui

¹³⁹ Hartmut ROSA, *Resonanzpädagogik. Wenn es im Klassenzimmer knistert*, Basel, Beltz Verlag, 2016 ; rééd. *Pédagogie de la résonance. Entretiens avec Wolfgang Endres*, Paris, Le Pommier/Humensis, 2022.

¹⁴⁰ À titre d'exemple, on n'abordera pas la critique de l'institution scolaire formulée par Ivan Illich dans *Une société sans école*, Paris, Seuil, 1971 (pour la traduction française de *Deschooling Society*) . L'idée générale de l'auteur est que l'école rejette et laisse sans espérance beaucoup d'enfants, que les universités sont conformistes, etc. Étant donné que les capacités d'apprentissages de l'enfant se manifestent ailleurs que dans l'institution scolaire (il apprend à parler, jouer, se socialiser...), l'auteur préconise d'élaborer des « réseaux de communication culturelle » où l'on apprendrait mutuellement des choses, chacun étant à la fois enseigné et enseignant. Il y a une postérité active de ces thèses, même si elles ne sont pas citées, dans les manifestes convivialistes (*Manifeste convivialiste : déclaration d'interdépendance*, Paris, Le Bord de l'eau, juin 2013).

Autre exemple, on ne traitera pas davantage de l'ouvrage intitulé *Le maître ignorant* (Paris, Fayard, 1987) de Jacques Rancière, qui part de l'exemple de Joseph Jacotot. ce dernier fit lire à ses étudiants de Louvain le *Télémaque* de Fénelon afin d'apprendre le français, et ce alors même qu'il ne parlait pas le hollandais. L'idée principale est donc qu'une ignorance peut être à l'origine d'un auto-apprentissage. On n'évoquera pas davantage *Libres enfants de Summerhill*, d'Alexander S. Neill, paru en 1921 et 1970 pour la traduction française, disponible aux éditions de la Découverte Poche depuis 2004.

considère que toute théorie doit être un instrument pour l'action — dont s'est inspiré Tim Ingold¹⁴¹, souvent cité par les designers-théoriciens, il demeure en effet un théoricien de l'expérience dans l'éducation en général, qui fait qu'il est souvent utilisé pour penser les réformes de l'éducation au projet. Francisco Ferrer y Guardia, en contre point, parce qu'il vient d'une culture latine (et pas seulement anglo-saxonne), et aussi parce qu'il fait partie des théoriciens anarchistes qui, comme ce fut souvent le cas, ont repensé de façon critique et jusque dans l'éducation la lutte émancipatrice contre les dieux multiples et les maîtres, ces derniers étant non moins nombreux que les premiers. Et pour finir, parce qu'il représente le ferment critique de la théorie lié aux pensées critiques dont on a posé qu'elles constituaient le ferment de la théorie critique, le brésilien Paulo Freire, auteur de la *Pédagogie des opprimés*¹⁴².

2. La controverse

2.1 *L'anthropologie comme éducation d'après Tim Ingold (1948-...)*

Tel est le titre du livre dans lequel Tim Ingold reprend et développe certains thèmes qui lui sont chers¹⁴³. Son ambition est de montrer que l'éducation et l'anthropologie fonctionnent de la même manière. On attend d'elles générosité, ouverture, comparaison, critique ; elles font place à une forme d'observation participante des sociétés ou des communautés scolaires que l'on étudie, le terrain correspond à l'école, l'une et l'autre nous transforment, etc¹⁴⁴. Si cette identité de fonctionnement n'est pas notre finalité dans ce séminaire, l'ouvrage de Tim Ingold fait place à des interrogations et des thèmes qui nous intéressent à plus d'un titre. Disons pour trois raisons majeures.

En premier lieu, notre anthropologue distingue entre deux conceptions de l'éducation selon que l'on donne priorité à transmettre des connaissances, des contenus, des « informations¹⁴⁵ » — ou des « représentations » dit encore notre auteur— ou à l'idée selon laquelle il s'agit de susciter une attention entendue comme une compétence vitale à répondre à des situations problématiques, à collaborer avec notre milieu composé d'humains et de non-humains pour parvenir à trouver une solution aux problèmes que nous rencontrons, etc¹⁴⁶. Éduquer, qui ne peut être synonyme de dresser mais de permettre de se transformer¹⁴⁷, consiste dès lors à

¹⁴¹ Sur la place qu'occupe Dewey dans la pensée de Tim Ingold, voir Tim INGOLD, *L'Anthropologie comme éducation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Paideia, 2018, p. 11.

¹⁴² Paulo FREIRE, *Pédagogie des opprimés*, Paris, Maspéro, 1974.

¹⁴³ Sur la reprise des thèmes, voir la « Postface » qu'Yves Citton consacre à cet ouvrage dans Tim INGOLD, *L'Anthropologie comme éducation*, op. cit., p. 101 et suivantes.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 73-74.

¹⁴⁵ On ne peut penser l'éducation comme transmission que si l'on pense en termes de filiation directe, d'héritage, etc. et de générations distinctes, l'une plus ancienne transmettant à l'autre, plus jeune. Or tout est plus complexe au sein de générations qui se chevauchent.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 14-15.

¹⁴⁷ Sur la distinction chez Dewey et Tim Ingold entre dresser et éduquer au sens de permettre la transformation de soi ou de l'empêcher, voir Tim INGOLD, *L'Anthropologie comme éducation*, op. cit., p. 16-17.

éveiller la curiosité pour développer cette attention. Et cela constitue une critique radicale des sciences dites de l'éducation quand elles prônent le retour au « socle commun de compétences », quand elles brocardent l' « inattention » des élèves, etc. = c'est un peu trop binaire. Tout se passe comme si on dissociait complètement théorie et pratique, et de fait Tim Ingold pose que dans la pédagogie dominante la raison domine le réel et l'expérience, qui ne sont dans ce système de pensée que des marionnettes¹⁴⁸. C'est binaire et un peu caricatural : la raison peut aussi être délibérative, donc critique. Pour notre part, c'est plutôt leur déséquilibre qui fait l'objet de notre quête, en design. Connaissance, attention et curiosité doivent être mobilisées pour faire du projet.

Il faut tout de même ajouter quelque chose à propos de l'attention. Pour Tim Ingold, c'est l'attention qui permet de donner sens à sa vie, et qui distingue cette élaboration du sens de la vie du seul fait de « mener sa vie¹⁴⁹ ». Il repart de ce que dit Dewey dans *L'art comme expérience* et dans *Expérience et éducation* (1938), car les notions empruntées et retravaillées sont nombreuses : agir, subir et l'habitude, habiter, correspondance, volonté... Pour résumer, toute expérience suppose que nous subissons quelque chose (nous pâtissons) et que nous agissons (nous répondons à cette affectation), il y a à la fois agentivité et passivité. Entre les deux, l'habitude est la manière dont nous nous transformons dans cette expérience et dont cette transformation pèse ensuite sur la réponse que nous apportons, et ainsi de suite. Nous élaborons une forme de correspondance entre pâtir et agir et, ce faisant nous nous transformons de l'intérieur, nous habitons cette expérience. Et c'est ainsi que nous donnons sens à notre vie. Évidemment, cela n'advierait jamais sans une forme d'acuité, d'attention portée à l'ensemble de ce processus. Pour expliciter l'ensemble, il prend l'exemple de la marche.

= l'ensemble paraît un peu rapide. Il laisse à penser qu'il faut vraiment (re)lire Dewey sur cette question de l'expérience, et qu'opposer « deux triades », à savoir volonté, agentivité, intentionnalité d'un côté, habitude, agencement, attentionnalité, de l'autre retombe, une fois de plus, sur une manière binaire de penser. Mais la métaphore de la promenade et de la marche employée par l'auteur est éclairante¹⁵⁰. Le projet n'est-il pas aussi un itinéraire, une dé-marche, pour jouer sur les mots, qui rassemble à la fois des éléments que nous subissons (avec lesquels il faut faire : la commande, les matériaux et surtout le temps), d'autres que nous décidons (en commun avec notre client, à partir de suggestions) ? Et, deuxième élément, un « bon » projet, en plus de produire quelque chose, ne nous transforme-t-il pas un peu, nous et notre commanditaire, voire notre client, en plus de transformer les matériaux, l'espace, etc. ? Et qui donc confère du sens à notre travail de designer et à notre vie, aussi. Quant à l'enseignement que nous tirons de cette pratique du projet, ne constitue-t-il pas des habitudes ? C'est peut-être là que notre théorie critique advient : par hypothèse, je dirais qu'elle nous pousse à remettre en jeu nos habitudes... Elle remet du mouvement dans ce qui pourrait se figer, voire se scléroser. Éduquer signifierait pour nous, du point de vue de notre théorie critique, apprendre l'attention à l'ensemble de

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 28.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁰ *Id.*, p. 36-38.

ce processus de projet et à rejouer, remettre en question de temps à autre, si ce n'est à chaque projet, nos habitudes projectuelles.

Le deuxième élément tient au contexte dans lequel se développe l'éducation à l'attention, en distinguant l'attention de la seule écoute, car elle se joue dans l'attention et à la curiosité que l'enseignant prête aux documents qu'il montre aux élèves, à l'attention qu'il accorde aux élèves en question et qu'il reçoit de sa hiérarchie. Loin de la salle de classe où le maître dispense « frontalement » son savoir aux élèves, Tim Ingold montre qu'éduquer c'est encourager à percevoir la complexité de notre environnement — des variations de la vie¹⁵¹ — hors de l'idée que nous sommes des êtres humains entourés d'objets. Il s'agit alors, comme Dewey¹⁵², de mettre en commun, en « correspondance » — des compétences, des savoirs, des ignorances, etc. des « variations » — pour avancer ensemble, quelle que soit notre appartenance générationnelle, par exemple, en s'aidant les uns les autres¹⁵³. On comprend qu'il s'agit de critiquer « l'autorité » du supposé « maître ».

= là encore, la position semble trop exclusive. Dans l'éducation au projet de design cette forme « horizontale » de co-enseignement ne doit-elle pas voisiner, composer, avec une forme de décalage entre des personnes qui savent des choses que nous ignorons, qui disposent de savoir-faire et de savoirs qui nous demeurent étrangers ou peu familiers ? C'est par exemple toute la différence et la nécessaire complémentarité entre un cours ou un atelier, d'une part, où l'on enseigne et transmet ce que l'on sait, et un séminaire théorico-pratique, d'autre part, où l'on forme à la recherche par la recherche, c'est-à-dire à tenter de répondre à des questions. C'est dans le passage de l'une à l'autre de ces formes d'enseignement que le maître — qui enseigne des choses qu'il sait et des savoir-faire qu'il maîtrise — redevient élève, un élève parmi d'autres — se met volontairement en danger de ne pas savoir et de dire cette ignorance pour apprendre avec les autres quelque chose qu'il ne sait pas encore.

Cependant, la question de l'environnement d'enseignement est une considération clé. Nos locaux sont, le plus souvent, que ce soit en théorie ou en pratique, complètement inadaptés à l'enseignement du design et du projet. Et la salle de cours virtuelle n'est pas nécessairement une solution, on s'en doute. Mais, en relation avec ces considérations spatiales, il faudrait formuler des remarques concernant le temps : l'éducation, plus exactement l'école, passe aussi par des contraintes temporelles fortes. Il s'agit de commencer et de finir à telle ou telle heure, de tel âge à tel autre, de finir un programme, etc. Or, comme le rappelle d'ailleurs Tim Ingold, l'école, chez les Grecs, est avant tout conçue comme le lieu qui échappe aux contraintes temporelles que l'enfant rencontrera inévitablement dans sa vie d'être humain, c'est-à-dire du temps libre¹⁵⁴. Autant que les lieux inadéquats de notre en

¹⁵¹ *Id.*, p. 17-18.

¹⁵² *Id.*, p. 16-17. La communication prônée par Dewey signifie, selon Tim Ingold, mettre en commun et justement pas transférer des informations.

¹⁵³ *Id.*, p. 11. Sur le mélange des générations dans l'éducation, voir la page 17 du livre qui nous occupe.

¹⁵⁴ *Id.*, p. 60.

enseignement de design, c'est la temporalité de l'enseignement du projet qui est à revoir. Comme nous l'avons déjà dit dans une séance précédente, en nous appuyant sur les enquêtes réalisées, c'est l'alternance d'un temps rapide et d'un temps long qui est intéressante et formatrice, si l'on en croit les designers. Enfin, la question d'une circulation de l'attention est en effet indiscutable.

Le troisième élément tient à une critique « disciplinaire » de l'enseignement et à la forme que devraient prendre nos universités. L'indiscipline dont il est ici question ne réside ni dans le rejet d'une forme circonscrite du savoir (qui est nécessaire et inévitable), ni dans une interdisciplinarité, où l'on converse poliment sans que rien ne se passe, ni même une transdisciplinarité, qui s'efforce de connaître le réel en-deçà de nos frontières épistémologiques entre disciplines. Il s'agit de penser la correspondance entre les disciplines et la manière dont elles sont conditionnées, hantées par leur dehors, comprendre la façon dont elles ont à prendre soin du monde composé d'humains et de non-humains. Il s'agit de passer de l'uni-versité à la multi-versité.

= dans le champ du design, plusieurs équivalences de ce propos peuvent être élaborées — et plusieurs travers sont ainsi détectables. Soit l'on pense que le design est une pratique qu'il faut éclairer par des disciplines scientifiques (des théories élaborées hors du champ par des chercheurs qui prennent le design comme objet d'étude), soit l'on pense que le design constitue en lui-même, en tant que pratique, sa propre connaissance et l'on pense que l'enseignement du projet devrait se faire en tenant à l'écart toute autre théorie, voire théorisation. Et l'on demeure soit dans une forme de pluridisciplinarité extérieure au design, soit dans une forme d'indisciplinarité mal comprise. Quoi qu'il en soit, ces manières d'appréhender l'enseignement du projet relèvent d'une opposition binaire entre théorie et pratique. Le déséquilibre que nous cherchons à corriger tient, encore une fois, à l'élaboration d'une théorie critique du design qui, en s'alimentant d'une connaissance de et par la pratique, ne rejette aucune science susceptible d'éclairer le projet et ne cherche pas non plus à s'en tenir là. Ni simple pluri ou inter, ni simple trans-disciplinarité ni in-discipline. Une posture infra-disciplinaire, en fait. Simplement une théorisation, mais critique. Une posture ou un positionnement infra-disciplinaire qui, de fait, ne s'enseigne pas qu'à l'université, mais dans une forme de multiversité, car elle compose sans cesse avec le réel. À condition que l'université continue d'être un des lieux possibles.

2.2 John Dewey (1859-1952) et l'éducation

Qu'apporte John Dewey à cette première approche¹⁵⁵ ? Une approche fondée sur une autre science humaine et sociale que la sociologie ou l'anthropologie (la psychologie) et orientée par une vision, voire un projet tout à la fois syndical, politique et plus précisément « démocrate¹⁵⁶ ». Ces points de vue n'annihilent pas l'apport de Tim Ingold à notre réflexion, ils le complètent et le prolongent. Ce recours

¹⁵⁵ John DEWEY, *Democracy and education*, New York, The Macmillan Company, 1916 rééd., *Démocratie et éducation*, Paris, Colin, 2^{ème} édition, 1990. Voir aussi les ouvrages du traducteur de John Dewey en français : Gérard DELALLE, *John Dewey*, Paris, PUF, 1995 et *Philosophie américaine*, Bruxelles, De Boeck Université, 2^{ème} éd., 1987.

¹⁵⁶ N'oublions pas que pour notre auteur, l'enseignant est « un ouvrier » de l'éducation.

tient aussi au fait que John Dewey est souvent requis par les designers soucieux de repenser l'éducation à partir des conditions historiques de l'émergence du design, à savoir l'industrie, sans pour autant se résigner à oublier la vie et le vivant, une continuité possible du design avec l'existence humaine et l'environnement en général, et ce tout en mobilisant l'expérimentation comme moteur d'apprentissage du projet. De fait, « l'instrumentalisme », qui consiste à poser que la pensée s'élabore en interaction avec un problème (vital) à résoudre, naît à la faveur d'une refondation de l'école en milieu industriel, notamment à L'école-laboratoire de l'Université de Chicago, et John Dewey développe une esthétique naturaliste. Enfin, il y a chez John Dewey une critique virulente des dualismes dans laquelle nous ne pouvons que nous reconnaître¹⁵⁷.

- La question de l'intérêt, de l'« activité », de la liberté. Selon John Dewey, il ne s'agit pas d'intéresser les élèves en les divertissant ou en supprimant tout effort, voire de rendre intéressant ce qui ne l'est pas¹⁵⁸. Ce qui est à acquérir, à comprendre, à résoudre est extérieur au moi, l'objectif est alors de faire sentir, comprendre, éprouver au moi l'intérêt de s'attacher à quelque chose ou à résoudre tel ou tel problème pour s'exprimer et se réaliser¹⁵⁹. L'effort et le désir ne sont pas antithétiques, ils composent alors la volonté, la tension qui anime l'expérimentation et l'acquisitions de connaissances. Cela fonctionne dès lors qu'il y a continuité entre la vie (de l'enfant, mais pas seulement) et les apprentissages qu'on lui propose. = la critique de John Dewey porte sur le dualisme qui innerve trop souvent, selon lui, l'éducation. Dans le champ du design, le dualisme à l'œuvre tient dans le couple binaire de théorie (supposée rébarbative et contraignante) et de pratique (supposée intéressante et librement consentie), de volonté et d'effort, d'un côté, de désir et de plaisir, de l'autre. Or, toute activité pratique de design n'est pas plus toujours intéressante que toute théorie n'est systématiquement rébarbative. De fait, John Dewey ne dit pas autre chose quand il explique que toute activité (manuelle) n'est pas, du seul fait de relever d'une activité mobilisant les mains, les outils, etc. intéressante pour le sujet qui apprend et pour l'éducation en général : encore faut-il qu'elle soit décrétée par le sujet dans une situation qu'il maîtrise, et non pas au petit bonheur la chance. S'il s'agit d'apprendre en faisant, en expérimentant et en pratiquant telle ou telle activité, il s'agit bien de faire en vue de réfléchir cette expérience et d'apprendre¹⁶⁰. Il ne dit pas plus autre chose quand, dans *Expérience et éducation*, il distingue « éducation traditionnelle » et « éducation progressive », transmission du dehors /expérimentation par « le dedans », passé en point de mire/ présent et l'avenir comme visée. Il entend établir que l'éducation dite traditionnelle

¹⁵⁷ Voir, par exemple, *Démocratie et éducation*, notamment la cinquième partie où l'auteur expose sa philosophie de l'éducation.

¹⁵⁸ Sur la question de l'intérêt et de l'éducation à la volonté, voir John DEWEY, « L'intérêt et l'effort », John DEWEY, *L'école et l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1913, p. 39-90.

¹⁵⁹ John DEWEY, « L'intérêt et l'effort », *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁰ John DEWEY, *The School and society*, Chicago university press, 1899. L'ouvrage réunit trois conférences, ici il s'agit de « L'École et la vie de l'enfant », p. 36-38 de l'édition française.

n'est qu'un moyen, mais un moyen précieux, que trop de tenants d'une éducation « progressiste » oublie¹⁶¹.

= Traduisons : la théorie du design est un moyen en vue d'une fin qui est la pratique du projet, il faut qu'elle soit mobilisable dans une expérience pratique ; mais cette pratique ne peut être heureuse (enrichissante) et améliorée (non répétitive, réduite à des recettes) que si, comme toute expérience, elle est repensée, critiquée et théorisée pour ensuite être enseignée (ne serait-ce qu'à soi-même), et ainsi de suite. Cela peut fonctionner que si l'on arrive à inscrire l'apprentissage théorico-pratique du design en continuité avec l'intérêt des étudiants, et à faire en sorte que cet intérêt soit stimulé par la critique, voire par l'auto-critique.

- Une éducation sociale. Un des points clés de John Dewey tient à la dimension sociale des apprentissages (l'importance des travaux de groupe) et de ce en vue de quoi ces apprentissages sont proposés (la vie sociale de l'être humain). Ils visent à restaurer une continuité brisée par l'industrialisation entre la famille et le travail, entre l'atelier et le travail... Il ne s'agit évidemment pas d'adapter les personnes aux exigences sociales, et encore moins à un quelconque bassin d'emploi, mais de leur apprendre à collaborer, à s'entre-aider pour résoudre tel ou tel problème (quelle que soit la nature pratique ou théorique d'un problème), et à restaurer ainsi une continuité entre le caractère social de l'être humain, son travail et sa vie.

= La transposition est facile à faire : le travail de groupe ou d'équipe, les workshops, la dimension collective de la recherche via une exposition de projets de diplômes, par exemple, etc. relèvent de cette exigence sociale des savoirs et des savoir-faire propres au projet de design. Ils visent la collaboration, l'entre-aide, etc. et peuvent chercher à lutter contre une continuité brisée entre le caractère social de l'être humain, le travail et la vie. Le plus intéressant ici réside dans le dévoiement économique possible de cette vision « sociale » de l'éducation : loin de restaurer une continuité, ne prédispose-t-elle pas à la compétition individualiste, par exemple ?

- lié au point précédent, l'éducation doit être démocratique pour John Dewey, car la démocratie réside dans la foi en l'éducation. Si l'école est « un centre social », elle se doit d'être démocratique (et inversement). C'est avant tout à elle (à l'institution scolaire) et à ses acteurs (élèves, enseignants, parents, administrateurs, etc.) de se donner à elle-même ses propres règles. Pas de discipline émanant d'une autorité extérieure, d'un maître (dominus). On s'auto-discipline au sein même des expériences que l'on mène.

Mais il y a plus : l'école représente la société en rééducation¹⁶². L'idée n'est pas simplement d'introduire des enseignements nouveaux pour préparer l'enfant à la société et la vie qui changent sans cesse au fil de l'histoire, de former un bon citoyen, c'est de former de telle sorte que la vie et la société en soient modifiées, améliorées, en continuité, et ce en réintroduisant, dans l'école, les musées, les centres d'art, etc. et donc former un être humain libre.

¹⁶¹ John DEWEY, *Experience and education*, New York, MacMilla, 1938 ; rééd. John DEWEY, *Expérience et éducation*, Paris, Bourrelie, 1947.

¹⁶² John DEWEY, *The School and society*, Chicago, Chicago university press, 1899. Voir « L'Éducation au point de vue social », dans *L'Année pédagogique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1913.

= en transposant, on pourrait dire que les apprentissages n'ont pas à être inféodés à une demande sociale, voire une logique de production économique. L'idée n'est pas de professionnaliser à tout crin, mais plutôt de réformer la société à partir d'un apprentissage critique du projet de design ! John Dewey pense en effet, dans *Démocratie et éducation*, que les freins à la réforme de l'école étant politique, il faut réformer le politique à l'image de ce que l'école devrait être¹⁶³ ! Pouvons-nous aller jusque-là ? Aurons-nous cette audace ou cette imprudence ? Il faut peut-être rester plus modestes car la société ne peut pas non plus découler d'une utopie scolaire. C'est peut-être là que la théorie critique du design intervient.

Il y a peut-être un peu plus à tirer des textes de John Dewey. Dans *Démocratie et éducation*, John Dewey va jusqu'à décrire les grands contenus à mettre en œuvre : jeux et travaux, géographie et histoire, sciences (histoire, géographie, physique, chimie, botanique¹⁶⁴...) Évidemment, c'est là que la transposition cesse et dépasse aussi notre présent propos, si ce n'est à signaler l'équilibre à rechercher entre matière théoriques et pratiques (ce qui reste vague). Mais nous pouvons tout de même retenir que, pour ce qui concerne l'enseignement secondaire, notre auteur milite contre la professionnalisation : il est trop tôt à cet âge-là de demander à un jeune de choisir une profession qu'il puisse choisir par lui-même, en connaissance de cause (quant au métier et quant à et de ses potentialités propres), et le risque est grand de former des jeunes à des métiers qui n'existeront plus quand il aura son diplôme. Il plaide pour une non-spécialisation de l'enseignement secondaire.

= transposons. On ne pas former des designers en professionnalisant trop tôt, dès le secondaire¹⁶⁵.

Et pour ce qui concerne l'enseignement supérieur, et notamment universitaire, sa finalité est de former des spécialistes de l'industrie, des affaires, de la littérature, etc. et pas des machines. Retenons que l'art constitue un accomplissement et donc se situe au sommet de tous les autres enseignements qui, eux, recèlent une finalité pratique. On tient ici l'idéal esthétique qui innerve la conception que John Dewey se fait de l'éducation.

= ce qui n'est pas s'en reparler la réconciliation esthétique telle que Adorno l'avait pensée et la critique proposée dans la séance relative à la réification.

- La psychologie. Ce qui intéresse John Dewey est de comprendre comment nous pensons afin, précisément, d'éduquer la pensée. Il pose, dans *How we think*¹⁶⁶, que penser consiste à transformer une situation jugée difficile, discordante, voire hostile en quelque chose d'harmonieux. Les étapes en sont les suivantes : l'esprit saisit une situation suggère une issue possible, on intellectualise cela en formulant le problème à résoudre, on examine les hypothèses les unes après les autres pour examiner le problème et les faits qui posent problème, on réélabore mentalement le tout, on met à l'épreuve l'hypothèse par une action réelle ou imaginaire.

¹⁶³ John DEWEY, *Democracy and education*, New York, The Macmillan Company, 1916 ; rééd. *Démocratie et éducation*, Paris, Armand Colin, 1975.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ John DEWEY, « Industrial education and democracy », *Survey*, 29, p. 870.

¹⁶⁶ John DEWEY, *How we think*, Boston, D.C. Heath and Co., 1910 ; rééd. John DEWEY, *Comment nous pensons*, Paris, Flammarion, 1925.

= penser, n'est-ce pas ici la même chose que projeter ? Passer d'un état jugé peu satisfaisant à un état jugé meilleur grâce à un artefact ? Et favoriser ainsi l'habitabilité du monde. On saisit en outre comment s'équilibrent théorie (moment où l'esprit fonctionne à partir de la situation source de problème) et pratique (mise à l'épreuve de l'artefact, par exemple), par le passage par la critique.

En synthèse : ce qui est intéressant, c'est le statut bien compris de l'expérience comme « expérimentation », c'est-à-dire en même temps comme réflexion. De quoi satisfaire l'appétit d'empirie, tout en dissociant de ce qui viendrait défaire l'équilibre théorie/pratique. C'est sans doute cette mauvaise interprétation de l'expérience comme professionnalisation dans l'éducation qui implique le déséquilibre.

De quoi asseoir la critique que nous adressons à Tim Ingold à propos de la transmission. Transmettre est nécessaire, mais pas suffisant.

Former au design, c'est former à la pratique par la critique de la théorie et de la mise en pratique. C'est l'équilibre toujours instable à rechercher.

Ce qui est frappant, c'est le caractère de bon sens, pourrait-on dire, de ce qui est avancé. Le lien avec les réformes progressivement introduites dans nos institutions à partir de 1968 : la continuité avec la vie, l'auto-organisation et discipline, le rôle des TP, TD, ateliers, workshops, etc. Et aussi les limites de ces réformes : la disponibilité des élus au sein des différentes instances, par exemple. C'est-à-dire le temps, on retrouve Hartmut Rosa.

La dimension politique du projet demeure sans doute l'aspect le plus fort. L'enjeu d'une éducation généralisée au design ? C'est ce point, la dimension politique du projet) qu'il faudrait creuser avec Francisco Ferrer.

2.3 Francisco Ferrer (1859-1909) : de qui et de quoi s'émancipe-t-on ?

Du libre-penseur, franc-maçon et anarchiste hostile à « la propagande par le fait » — la lutte armée —, Francisco Ferrer, on retient souvent son destin tragique, soit le fait que son seul crime est d'avoir tenté de réformer l'éducation et d'avoir été fusillé par les franquistes pour cela¹⁶⁷. Pour notre propos, il constitue un auteur tout à fait intéressant : né la même année que John Dewey, il développe, en Catalogne puis en France où il se trouve en exil de 1901 à 1906, dans deux aires géographiques et culturelles différentes de la sphère anglo-saxonne, une conception de l'éducation dont le but est de réformer la société tout entière. C'est donc un projet éminemment politique qui oriente le projet éducatif. L'« École moderne » constitue une éducation, non guidée par la religion (catholique), qui défend la mixité (car les femmes doivent pouvoir accéder aux mêmes métiers que les hommes), l'égalité sociale (les droits d'inscription à l'école doivent être proportionnels aux revenus des familles), la transmission d'un enseignement rationnel (rien ne doit être enseigné qui n'ait été scientifiquement fondé), l'autonomie (les enfants participent de l'élaboration de leurs travaux) et l'entraide (combattre la compétition en n'accordant ni brimade ni

¹⁶⁷ Pour les textes, voir : Sylvain WAGNON, *Francisco FERRER. Une éducation libertaire en héritage. Suivi de « l'école moderne », de Francisco Ferrer*, Atelier de création libertaire, 2013 et, toujours de Sylvain WAGNON : *Francisco Ferrer : pour une morale rationaliste, fraternelle et laïque. Suivi de « Les principes d'une morale scientifique à l'usage des écoles rationalistes », de Francisco Ferrer*, Atelier de création libertaire, 2018.

récompense) : fondamentalement, ces deux systèmes ne paraissent pas si différents l'un de l'autre. Pourtant, un des éléments crée une différence importante pour notre propos.

Tout d'abord cette conception s'appuie sur toute une tradition issue de l'anarchisme et notamment de l' « École intégrale » de Paul Robin (1837-1912), soit l'idée de développer tant le corps que l'esprit par de activités intellectuelles, manuelles, artistiques (jeux, travaux manuels, excursions, théâtre...) dans le but d'émanciper, ou de préserver, de tout dogmatisme (religieux) et de toute contrainte. L'objectif politique jamais perdu de vue est de réformer la société via l'école.

C'est qu'au lieu de partir de la connaissance de l'enfant, de ce que la psychologie et les sciences peuvent apporter pour prouver que l'école actuelle doit être réformée, au risque de voir l'entreprise être récupérée par le pouvoir qui ne supprimera jamais le caractère contraignant d'une éducation visant l'obéissance, il s'agit de fonder directement de nouvelles écoles pour les enfants et, d'une certaine façon, pour les adultes. De ce fait, l'école voulue par Francisco Ferrer s'accompagne de tout un travail de diffusion des idées mises en œuvre : un *Bulletin de l'école moderne* (des articles de fond voisine avec des textes d'élèves) rend compte des activités et des idées de l'école, des ouvrages scolaires (dont un manuel de lecture) et scientifiques sont édités, des cours du soir et des cycles de conférences sont donnés à destination des adultes (c'est l'ancêtre des universités populaires), la bibliothèque de l'École moderne et ses locaux s'ouvrent le soir aux associations et aux syndicats, etc. car l'éducation doit pouvoir s'effectuer tout au long des âges de la vie.

= traduisons. Il y a quelque chose de plus radical, plus délibérément expérimental, et sans doute plus militant dans ce projet-là que dans celui de John Dewey. Quand ce dernier aborde la question de la religion, c'est avec prudence¹⁶⁸, et pour mettre en avant la question de la vertu. La question que Francisco Ferrer soulève est celle de savoir de qui ou de quoi il s'agit de s'émanciper. Pour John Dewey, il s'agit de former afin que l'on puisse s'émanciper des vues des industriels capitalistes sur l'école et le système de formation. Pour Francisco Ferrer, et les principaux visés ne s'y tromperont pas, il s'agit de s'émanciper du clergé, de la mainmise de l'Église catholique et de la monarchie espagnole sur l'École. Ce qui nous pousse à nous demander : de qui aujourd'hui doit-on s'émanciper ?

2.4 Paulo Freire et la *Pédagogie des opprimés*

La première partie de la réponse semble évidente : de tous ceux qui pèsent sur la prise en compte de l'urgence de la crise écologique et, notamment, de son enseignement. En quoi l'enseignement du design ferait-il exception ? La radicalité

¹⁶⁸ John DEWEY, « Religion and our school », *Hibbert Journal*, Juillet 1908, p. 796-809. La religion est solidaire d'un ordre moral rendu périmé par le progrès scientifique, en ce qu'il est solidaire du surnaturel, par exemple. Il ne convient donc pas de fonder ou d'introduire la religion à l'école. Ce qui intéresse notre auteur, c'est moins l'émergence d'une religion civile qu'une élaboration des vertus liées à la démocratie, la question posée étant celle du rôle de l'école dans la production de ces vertus.

des positions de Francisco Ferrer et son courage nous suggèrent de réformer l'enseignement du projet en ce sens, de chercher l'équilibre théorie/pratique et d'aiguiser notre critique dans cette finalité. À l'heure où l'on parle de réindustrialiser notre production (de biens, d'espaces, etc.), il ne s'agit pas simplement de ralentir, de recycler, en un mot de s'adapter et de préparer une transition écologique. Il faut bien plutôt que le design, au regard de l'urgence et conscients de ce qu'ont été tant l'industrie et le capitalisme dans ses différentes phases, œuvre écologiquement pour l'habitabilité du monde dans le respect des humains et des non-humains.

La seconde partie de la réponse est non moins évidente mais plus générale : il faut s'émanciper des oppressions qui, religieuses, sexistes, économiques, politiques, etc. continuent de peser et ce pour changer nos conditions de vie dans le respect des non-humains. C'est ce que Paulo Freire a tenté de faire avec sa « pédagogie des opprimés », et non pas *pour* les opprimés. Né en 1921, dans une famille brésilienne de la classe moyenne, il est très tôt révolté par la pauvreté et l'analphabétisme qui sévissent dans son pays¹⁶⁹. Tout au long de son existence, il a lutté contre une « pédagogie bancaire », qui voit l'enfant comme un être ignorant, une boîte à remplir par le « dépôt » des connaissances à accumuler telles un capital, une machine à programmer, et pour une « pédagogie dialogique ». Il a lutté pour que des « éducateurs-apprenants » et des « apprenants-éducateurs » travaillent ensemble à conscientiser, à partir de leur expérience, leur oppression et à inventer des savoirs critiques susceptibles de lutter contre les inégalités dont ils sont victimes, et ce afin de transformer la société. Cette co-émancipation conçoit l'être humain (et pas

¹⁶⁹ Il a notamment développé une méthode d'alphabétisation qui devient célèbre dans tout le pays et qui lui vaut d'être chargé d'une campagne d'alphabétisation. Tout s'arrête brutalement en 1964, quand l'armée brésilienne prend le pouvoir. Arrêté, interrogé et contraint à l'exil, il exporte sa méthode et c'est en 1968, au Chili, qu'il rédige sa *Pédagogie des opprimés*. Après ces années d'exil où il parcourt le monde et transmet sa méthode (Guinée-Bissau en 1975), il revient au Brésil, devient un des fondateurs du Parti des travailleurs et reçoit la charge de secrétariat de l'éducation de la ville de São Paulo en 1989. Il va tenter de mettre en œuvre une gestion démocratique des écoles, sa pédagogie dialogique, etc. Il meurt en 1997. La charge révolutionnaire de l'ouvrage est évidente et le livre est de ce fait combattu tant aux USA (interdit dans les écoles publiques d'Arizona, par exemple) et au Brésil où les opposants à Dilma Rousseff scanderont « Basta de Paulo Freire » dans les manifestations de 2015...

La *Pédagogie des opprimés* est traduite en France en 1974, publiée par Maspéro. Son influence décline à partir des années 1980 à l'université, notamment en raison du néolibéralisme et conservatisme, mais l'ouvrage continue d'être connu dans des milieux associatifs et syndicaux militants. Son influence renaît, à partir des années 90, dans la construction d'une pédagogie critique internationaliste, chez les zapatistes au Chiapas du Mexique et chez les sans-terres du Brésil, dans les écoles autogérées d'Argentine, dans les tentatives d'auto-organisation des quartiers pauvres États-Unis. Il influence aussi l'émergence de pédagogies interculturelles, décoloniales, queers, intersectionnelles.

Voir Grégory CHAMBAT, « Paulo Freire, Pédagogie des opprimés », *N'AUTRE école*, n°12, 2006.

seulement l'enfant) comme un être inachevé, perfectible et elle implique de lutter contre le fatalisme, favoriser l'espoir et l'imagination d'autres possibles. Toute sa vie il aura lutté pour que cette pédagogie dialogique ne dissocie jamais réflexion et action, savoirs théoriques et savoirs pratiques issus de l'expérience personnelle de l'oppression...

= il me semble que l'on retrouve ici la sortie du binarisme, théorie/pratique, cours/séminaire. Via le ferment critique. Mais surtout on éclaire la question de l'émancipation et l'on redit la nécessité de l'éducation. La notion clé pour le design est celle d'inachèvement, de perfectibilité : car elle rejoint celle du projet. L'être humain dans une théorie critique est en effet inachevé, perfectible tout au long d'une vie, c'est-à-dire en projet. Mais il est aussi un être de projet critique de lui-même, de la société, et dans le respect des humains et des non-humains. C'est valable pour le design, mais c'est aussi en ce sens que l'enseignement du design pourrait être paradigmatique pour l'éducation tout entière et pour la société.

3. Conclusion

3.1 Rappel

Nous nous sommes demandé :

« Quelles sont les conséquences et, plus largement, le rôle d'une théorie critique sur l'éducation au design, sur l'enseignement du projet (sa temporalité) et sur l'équilibre théorie/pratique ? Étant entendu que le design doit viser la vie bonne, l'habitabilité du monde, ne doit pas renoncer à une connaissance scientifique de lui-même qui relève du vraisemblable. Comment donner consistance à une troisième voie (résonante), entre connaissance (de soi et du monde) et formation professionnelle, à l'équilibre entre théorie et pratique ? »

3.2 Théorie/pratique et rôle de la critique

Nos lectures ont éclairé le couple théorie/pratique, et le rôle que joue la critique dans l'articulation de ces deux termes. L'éducation au design ne peut négliger la transmission (de savoirs et de savoir-faire) et l'expérience, à la fois subie et agie, qui génère l'habitude, doit être comprise comme expérimentation. Si la théorie du design est un moyen en vue d'une fin qui est la pratique du projet, il faut qu'elle soit mobilisable dans une expérience pratique ; mais cette pratique ne peut être heureuse (enrichissante) et améliorée (non répétitive, réduite à des recettes) que si, comme toute expérience, elle est repensée, critiquée et théorisée pour ensuite être enseignée (ne serait-ce qu'à soi-même), et ainsi de suite. C'est la critique qui bouscule les habitudes projectuelles et garantit qu'un projet soit bon, c'est-à-dire transforme le matériau, nous-même et notre client.

3.3 Conditions matérielles

Elles éclairent aussi, nos lectures, les conditions matérielles pour que l'enseignement du design se fasse. Il faut revoir les lieux d'enseignement de la pratique, de la théorie, soustraire le temps de l'enseignement au temps social, c'est-à-dire jouer des temporalités rapides et longues. Elles renvoient aussi, avec l'idée que l'éducation doit durer toute une vie, à l'idée d'un revenu minimum.

3.4 Critique du maître et enseignement dialogique

Elles suggèrent aussi que la critique du maître ne doit pas conduire au rejet de tout maître, mais à faire en sorte que celui-ci soit aussi l'élève des élèves devenus

maîtres. C'est l'enseignement dialogique décrit par Paulo Freire qui doit primer, et l'alternance entre cours et séminaire. C'est du coup l'apprentissage de la collaboration, l'entraide, chers à John Dewey.

3.5 Projet éducatif et politique

Nos lectures rappellent aussi que tout projet éducatif est politique, au sens où il a pour but de réformer/révolutionner la société, au sens où il part de l'idée que l'être humain est un être perfectible, inachevé (Freire), c'est-à-dire un être en projet et de projet, pour qui penser signifie projeter (Dewey), au sens où il s'agit de s'affranchir, de s'émanciper, de toutes les oppressions possibles (Freire), quel que soit le masque que ces oppressions revêtent. De nos jours, c'est aussi des climato-sceptiques qu'il faut s'émanciper et contre lesquels il s'agit d'éduquer.

3.6 Le design comme paradigme ?

Il y donc là quelque chose d'important, qui dépasse le cadre de la controverse que nous avons établie. En tant qu'il repose sur une pratique du projet et sur une théorie critique come moteur, le design et son enseignement pourraient bien être paradigmatiques de tout projet éducatif, c'est-à-dire en dernière instance politique et émancipateur.