



HAL
open science

Vers une théorie critique du design

Catherine Chomarar-Ruiz

► **To cite this version:**

Catherine Chomarar-Ruiz. Vers une théorie critique du design. Doctorat. Ecole des Arts de la Sorbonne, 47 rue des Bergers, 75 015 PARIS, France. 2023, pp.59. hal-04386842

HAL Id: hal-04386842

<https://hal.science/hal-04386842>

Submitted on 11 Jan 2024

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 2023-2024, Semestre 1 — *Vers une théorie critique du design*

Les présentes notes sont relatives au séminaire de recherche qui s'est tenu au premier semestre de 2023-2024, à Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Intitulé *Vers une théorie critique du design*, ce séminaire est destiné aux étudiants du Master 2 *Design, Arts, Médias*, aux doctorants, et demeure ouvert à toute personne intéressée par le sujet. Ces notes témoignent d'un travail en phase d'élaboration et n'ont pas été retouchées.

Séance 1. Introduction (3 h)

Bienvenue à ce séminaire de recherche intitulé « Vers une théorie critique du design ».

1. Quelques précisions en guise de préalable

1.1 Présentation personnelle

PR en théories du design, Philosophie + Landscape design + Hal-Archive ouverte¹.

1.2 Qu'est-ce qu'un séminaire ?

Distinction entre un cours, un cycle de conférences et un séminaire de recherche. Ici, nous sommes dans un format un peu hybride, car ce séminaire implique aussi le Master 2 DAM. Il y aura donc une transmission « classique » de connaissances, un aspect pédagogique important, même s'il s'agit pour moi et pour vous de « risquer » des idées, des questions, des concepts, etc. non encore stabilisés.

1.3 Le point de départ du séminaire

Être utile au design, soit formuler et tenter de répondre aux problèmes que rencontre notre pratique. Il m'est vite apparu que le design rencontre actuellement deux problèmes conjoints. En effet, l'idéal éthique et scientifique du design, qui vise à améliorer l'habitabilité du monde et à se saisir comme champ théorico-pratique, semble perdu pour la modernité tardive. L'innovation factice à laquelle conduit le système capitaliste de production et l'émiettement disciplinaire, voire la méfiance accrue envers toute tentative de théorisation, en sont des indices patents.

Un pas de plus, et une question inquiétante pouvait être formulée : et si ce déficit théorique du design était en fait, tout comme la perte d'un idéal éthique, orchestré par le capitalisme néo-libéral de nos sociétés ? Ou, sans aller jusque cette forme de soupçon, et si cette perte de l'idéal éthique et scientifique du design participaient du développement de ce système capitaliste néo-libéral ?

¹ Mes principales publications sont accessibles sur le site de HAL-Archive ouverte. Et cela concerne aussi les notes relatives à ce séminaire, qui existe depuis 2022. Voir, Catherine Chomarat-Ruiz. *Vers une théorie critique du design* (2022-2023, semestre1). Doctorat. UFR 04 École des Arts de la Sorbonne, 47 rue des Bergers 750015 PARIS, France. 2022, pp.48. (hal-03939065v2) et 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).

Or, s'il est une école de pensée qui s'est efforcée et s'efforce encore d'analyser l'impact du capitalisme de ses origines à nos jours, c'est bien l'École de Francfort et les philo-sociologues de l'Institut de recherche sociale. Mon hypothèse de travail fut dès lors d'ordre méthodologique. Par transposition de leurs analyses, de leurs concepts clés, et en réalisant des enquêtes d'obédience sociologique dont nous avons besoin, ne pourrait-on pas élaborer une théorie critique du design pour éclairer cette perte et imaginer comment revivifier cet élan ?

1.4 Visée programmatique, renversement chronologique et dispositif calendaire, la première AME

J'ai décidé (pour des questions d'accessibilité des textes pour les étudiants de M2, et par goût personnel pour la philosophie contemporaine) d'opérer en remontant la chronologie, c'est-à-dire en partant de la lecture/transposition des penseurs actuels pour remonter progressivement aux origines. En ne m'interdisant pas quelques « excursions », recours à un philosophe/sociologue antérieur.

En 2022-2023, le séminaire s'est focalisé sur les principaux ouvrages traduits en français d'Hartmut Rosa, un des représentants contemporains de l'École de Francfort, et plus précisément sur les concepts d'accélération du temps, d'aliénation, d'indisponibilité du monde, de résonance. C'est l'homme du diagnostic, pourvu d'un immense talent de synthèse et de « traduction », qui se concrétise par les ouvrages de passeur de ses propres concepts et théorie de l'accélération du temps, d'une part, un choix excellent des exemples, d'autre part. Je ne veux pas m'attarder, car l'enrichissement du propos annoncé dans mon petit argumentaire implique qu'on y reviendra chemin faisant, et aussi parce que, pour les plus curieux, toutes mes notes de séminaires de l'an dernier sont disponibles sur la plate-forme HAL-Archive ouverte, à mon nom. En 2023-2024, nous enrichirons le propos en nous fondant sur les ouvrages d'Axel Honneth, actuel directeur de L'Institut de recherche en sciences sociales de Francfort. L'an prochain, et peut-être pour deux ans, il sera question de Jürgen Habermas. Et ainsi de suite. L'objectif étant d'élaborer une « théorie critique du design ».

Au cours des 16 séances du séminaire réparties entre le Semestre 1 (jeudi 10h-13h) et le Semestre 2 (mardi 13h-16h), nous retravaillerons les problèmes éthiques, politiques et scientifiques auxquels le champ du design est confronté, pour déterminer en quoi l'éducation, la théorie et les pensées critiques constituent des réponses possibles à ces difficultés. En un dernier temps, nous montrerons que la traduction constitue le paradigme de cette théorisation critique du design, puis nous esquisserons quelques traductions sensibles de cette théorie critique. Les dates sont les suivantes : 21/09, 28/09, 5/10, 12/10, 19/10, deux semaines d'interruption, 9/11, 16/11, 23/11

À noter que le séminaire du jeudi 23 novembre se tiendra sur la journée, l'après-midi étant consacrée à une prise de parole de la part des participants (sur inscription et ouverte à tous, à condition d'avoir suivi le séminaire), l'idée étant de montrer le lien existant entre cette élaboration d'une théorie critique et leurs propres travaux de recherche. Les inscriptions se prendront le 9 novembre 2023.

Je finirai ces préalables en indiquant le travail propre aux M2. Assister au séminaire et s'y impliquer. Relire, au besoin, les notes relatives aux séances que je signalerai, chemin faisant (cf. HAL-Archive ouverte). Lire un livre, au choix, d'Axel Honneth. Il s'agit ici de former à la recherche par la recherche.

Réaliser une enquête sociologique auprès de deux designers de votre choix, à partir d'un questionnaire commun. L'an dernier, elle a porté sur les questions de temps, et a été publiée dans la rubrique « Paroles d'auteurs », de la revue *Design, Arts, Médias*. Cette année-ci, elle tournera autour de la reconnaissance et sera elle-aussi publiée. Exposer en quoi ce travail sur Axel Honneth éclaire votre propre travail de mémoire et de projet.

2. Intérêt de la lecture des ouvrages d'Axel Honneth

Ces préalables étant posés, je voudrais entrer dans le vif du sujet. Et traiter la question suivante : en quoi la lecture d'Axel Honneth nous est-elle utile ?

2.1 L'apport Hartmut Rosa

La question est légitime. On pourrait en effet procéder au décompte des idées tirées de l'étude de Hartmut Rosa. Ce dernier nous a permis de formuler un diagnostic. Si l'idéal éthique d'une émancipation, d'une amélioration de l'habitabilité de notre monde par le design est remise en question, c'est peut-être parce que notre modernité tardive est soumise à une accélération du temps (accumulation des tâches quotidiennes, rentabilisation accrue de nos connaissances...) qui fait du monde un point d'agression, le rend sourd : il ne résonne plus, ce qui nous rend infiniment malheureux. Nous sommes des êtres de relation, désormais sans relation et, de ce fait, aliénés. Le design, comme tout le reste, est soumis à cette accélération du temps, c'est-à-dire à une minimisation du temps du projet. Mais, et c'est là une de ces spécificités, il a accompagné, depuis le début, l'essor de l'industrie et du système capitaliste de marché et de production. Il est à la fois victime et acteur de ce retrait du monde. Passons sur toute la finesse des analyses que Hartmut Rosa déploie quant à la vie bonne (distinction entre disponibilité et habitabilité du monde), l'accélération temporelle (innovation, insuffisance de la décélération), l'aliénation, la réification (de la nature, des choses, des êtres et de la pensée), la résonance.

Soulignons son habileté à rendre sensible ces concepts par les exemples qu'il prend (la métaphore de l'escalator, par exemple, pour expliquer le surplace de nos sociétés et la fin du progrès), l'examen de leur traduction en musique, en littérature, etc. Il va même jusqu'à préciser que notre relation au monde étant fondamentale, on peut la masquer, mais pas la perdre, de sorte qu'il peut esquisser un remède possible pour que le monde résonne à nouveau et que la finalité éthique de notre existence ne soit pas compromise : plutôt que de ralentir, ce qui ne fait que permettre au système capitaliste de perdurer, il prône une réforme éducative. Hypothèse que nous avons reprise à notre compte... Puisque Hartmut Rosa permet de poser le diagnostic et d'envisager le remède, pourquoi poursuivre avec Axel Honneth ?

2.2 Les limites du marxisme

La question est on ne peut plus légitime. On pourrait douter de l'intérêt de travailler les questions qui nous intéressent en regard de l'École de Francfort, c'est-à-dire dans une filiation marxiste, ou tout au moins marxienne. Et c'est là que la lecture

d'Axel Honneth intervient². Il se pose en effet cette question pour son propre compte. Dès lors, nous pouvons rappeler en effet que l'élévation général du niveau de vie de la population a évité l'épisode révolutionnaire prédit par Marx et transformé ce dernier en penseur du XIX^e siècle. Nous pouvons aussi souligner à notre tour que Marx a développé une critique de la révolution industrielle qui a pour partie inspirée le totalitarisme communiste. Sans aller jusque-là, et trop simplifier la pensée marxienne, des points centraux de la doctrine semblent dépassés, tel le schéma infrastructure/superstructure. Le primat de l'économie et de la production matérielle sur les formes culturelles et sociales d'expression ont fini par occulter que ce sont des convictions normatives et des sentiments moraux qui guident l'action (en finir avec un mépris de classe, réclamer le respect, par exemple). En d'autres termes, lire Axel Honneth permet d'inscrire nos analyses dans une filiation marxiste et critique, y compris critique à l'égard du marxisme.

2.3 La question du travail

Mais cela ne nous dit pas encore ce qu'il apporte à notre propos déjà riche d'une lecture de Hartmut Rosa.

Le premier apport tient précisément à une analyse particulière du travail. Dans « Travail et agir instrumental. Problèmes catégoriels d'une théorie critique de la société », chapitre 2 d'*Un monde de déchirements*, Axel Honneth rappelle que Marx réévalue le travail qui n'est pas le fait de l'esclave là où la liberté désigne l'homme oisif, où bien la marque d'un châtiment divin³. Le travail produit en effet de la valeur, il permet la réalisation de soi, l'extériorisation des capacités humaines et l'objectivation de ces capacités humaines dans une production, et c'est ce dont le capitalisme prive les ouvriers. Chez Marx, rappelle Axel Honneth, le travail est le lieu d'une prise de conscience politique et partant révolutionnaire, parce que dans son organisation capitaliste, il concentre en un même endroit les ouvriers, parce qu'il peut entraîner formation et coopération⁴.

Tout comme Axel Honneth, nous proposons de conserver des analyses marxiennes cette question du travail. Les récents conflits sociaux que nous connaissons en France — la crise des Gilets jaunes, par exemple — montrent que la lutte sociale des salariés ne se réduit pas à la possibilité de posséder de biens matériels, ou de conserver un pouvoir d'achat. Elle vise la possibilité de recouvrer une forme de dignité. La logique du travail recouvre par conséquent une forme de logique de reconnaissance, de respect de soi et de ses capacités qui soit partagée. C'est la lutte

² Axel Honneth, « Chapitre 1. La logique de l'émancipation. L'héritage philosophique du marxisme », *Un monde de déchirements*, Paris, La Découverte, coll. Théories critiques, 2013, p. 23-37.

³ Cette idée est développée par Axel Honneth, dans le « Chapitre 2. Travail et agir instrumental. Problèmes catégoriels d'une théorie critique de la société », dans *Un monde de déchirements*, Paris, La Découverte, coll. Théories critiques, 2013, p. 38-77.

⁴ Marx parle d'une « école de l'usine ». Cette expression est reprise par Axel Honneth, dans le « Chapitre 2. Travail et agir instrumental. Problèmes catégoriels d'une théorie critique de la société », *Un monde de déchirements*, Paris, La Découverte, coll. Théories critiques, 2013, p. 38-77.

pour la reconnaissance qui motive la lutte dans sa finalité et ouvre la voie au progrès moral. Et c'est cela, jusque dans la remise en question de l'espace commun de travail, que dérégule le capitalisme néo-libéral de nos sociétés. Pour nous, dans le champ du design, le travail constitue le cadre au sein et à partir duquel nous allons réfléchir, car les designers partagent cette condition de travailleurs. Le travail reste le lieu de la critique et de sa théorisation possible du design.

En somme, pour penser les questions éthiques, politiques et scientifiques dans le champ du design, nous nous situons dans cet héritage ou cette analyse marxienne du travail.

2.4 Précision sur la notion de travail

2.4.1 *Poiésis* et *praxis*

On peut même préciser, grâce aux analyses menées par Axel Honneth, comment nous entendons le travail⁵. Car il ne s'agit pas de penser que le travail est immuable. En passant de la révolution industrielle au taylorisme, il est devenu difficile pour les travailleurs d'appréhender comme un tout la production, d'avoir la connaissance des techniques requises, d'échapper à la fragmentation de la production et des tâches. Le travail est devenu polarisé, sous-qualifié, etc. Qu'est-ce donc que le travail et plus particulièrement le travail dans le champ du design ?

Les analyses d'Axel Honneth repartent du raisonnement de Hannah Arendt entre plusieurs types d'actions dans *La condition de l'homme moderne*⁶. Il retrace notamment la distinction entre le travail stricto sensu (le labeur par lequel l'être humain assure directement les conditions organiques de sa survie et de sa reproduction) et l'œuvre (action par laquelle l'être humain crée à partir des matériaux un monde artificiel et une infinie variété d'objets). Ces deux sortes d'action forment la *poiésis*, une activité qui trouve sa finalité en dehors d'elle-même. Il rappelle ainsi que, pour Hannah Arendt, seule la *praxis*, une action n'ayant pas de finalité autre qu'elle-même, recouvre la rencontre entre êtres humains qui se parlent. Il s'agit d'une action communicationnelle et transformationnelle de soi. Le monde moderne réduit la part de la *praxis* au profit de la *poiésis*.

Nous pouvons ainsi préciser que dans le champ du design le travail est labeur (car les projets utiles servent notre conservation), et œuvre (dans la mesure où il fabrique à partir de matériaux des artefacts et l'artificialité de notre monde afin d'améliorer l'habitabilité de ce dernier). Dans le champ du design, le travail du projet trouve bien sa finalité hors de lui-même : il relève par conséquent de la *poiésis*. Mais le travail, dans le champ du design, relève aussi de la *praxis*. Cela advient quand le designer pense son travail, ses projets, l'enjeu de ce qu'il fait (l'habitabilité) et de comment il le fait, en discute avec d'autres (ses clients, ses collègues, etc.) À l'occasion de la conception de tel ou tel projet, le design tend à une action communicationnelle (à la *praxis*) dans la mesure où l'échange entre commanditaire ou client et designer est

⁵ Axel Honneth, « Chapitre 2. Travail et agir instrumental. Problèmes catégoriels d'une théorie critique de la société », dans *Un monde de déchirements*, Paris, La Découverte, coll. Théories critiques, 2013, p. 38-77.

⁶ Hannah ARENDT, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958 ; rééd. Hannah ARENDT, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calman-Levy, 2018.

souvent signifiée dans les enquêtes, quand elle advient sous de bons auspices, comme un des plus riches moments du projet⁷.

En somme, nous pouvons préciser, en suivant les analyses d'Axel Honneth et en les simplifiant, que le travail des designers est *poiésis*, car il est projet, et *praxis*, car il recouvre une dimension éminemment politique. L'aliénation induite par le système capitaliste de nos sociétés revient alors à priver les designers d'une de ces deux dimensions : fabriquer pour fabriquer des choses inutiles (des gadgets), ou qui n'ont d'autre intérêt qu'elles-mêmes (des objets de luxe) — ils sont alors hors *poiésis* — ou faire en sorte que l'échange soit difficile, voire impossible (en accélérant le temps de projet) — ils sont alors hors *praxis*, hors transformation de soi.

2.4.2 L'artisanat comme référent

Les analyses d'Axel Honneth permettent en outre de préciser la question du travail, dans le champ du design, sur un autre point⁸.

Nous rappelions précédemment que, dans une perspective marxienne, le travail va de pair avec une forme d'émancipation (du donné naturel, de la finitude individuelle et collective). Or, cette possibilité d'émancipation par le travail a plutôt mauvaise presse : la possibilité d'avoir un travail semble primer sur tout le reste ; la dérèglementation croissante de l'activité salariée, l'inquiétude devant l'intérim, les incertitudes quant au gain retiré du travail à domicile, semblent l'emporter sur tout autre considération. Même la sociologie semble se concentrer sur l'intégration et le respect des droits civiques, les processus de transformation culturelle, et cela de façon indépendante du travail, tant ces difficultés semblent insurmontables.

Il est certain, souligne cependant Axel Honneth, que, depuis le XIX^e siècle, l'analyse critique du travail se fait à l'aune de l'artisanat. L'artisanat, en tant qu'activité holistique, donnerait la possibilité de se réaliser et de se reconnaître dans son travail et plus exactement dans sa créativité au travail. Or, le travail artisanal et cette acmé esthétique ont permis de fixer l'idéal d'une vie bonne qui, malheureusement, est restée sans effet sur l'amélioration des conditions concrètes du travail. Mais pourquoi, souligne Axel Honneth, l'artisanat recouvrirait-il toutes les tâches socialement nécessaires et gratifiantes ? C'est peut-être cette utopie du travail considéré à l'aune de l'artisanat — utopie développée par William Morris et John Ruskin — qu'il faut revoir, y compris dans le champ du design, pour comprendre en quoi il y a réellement aliénation et émancipation possible.

2.4.3 Travail et reconnaissance

Il est un dernier point, toujours tiré des analyses du travail par Axel Honneth, qui retient notre attention. Notre sociologue s'intéresse à l'organisation *normative* du travail, c'est-à-dire à la façon dont le travail produit ou pas de l'intégration, de la reconnaissance par autrui, est éthique. Car même l'organisation capitaliste du travail prône une forme d'intégration sociale. Même s'il s'agit dans ce système d'élever le niveau général de la richesse et recevoir, en échange, de quoi vivre, des valeurs

⁷ Renvoi à l'enquête de 2023-2024, à publier dans la revue *Design, Arts, Médias*.

⁸ Axel Honneth, « Chapitre 11. Travail et reconnaissance. Une tentative de redéfinition », dans Axel Honneth, *Un monde de déchirements*, Paris, La Découverte, coll. Théories critiques, 2013, p. 257-277.

telles que l'honneur citoyen, la justice méritocratique, le travail gratifiant sont des valeurs mises en avant. Et Axel Honneth de rappeler que, pour Émile Durkheim, dans *De la division du travail social*, le nouveau système économique — le capitalisme — doit, pour remplir sa normativité originelle, faire en sorte que tous puissent contribuer à produire pour la société et que le travail de ces personnes soit rémunéré à son juste prix. Il faut que le travail soit compris comme un effort commun et coopératif, et donc que le travailleur ne soit pas englué dans sa seule tâche. Il n'est pas, selon le fondateur français de la sociologie, « une machine qui répète des mouvements », il conçoit la finalité de ce qu'il fait et a le sentiment de « servir à quelque chose ».

La dérégulation actuelle du travail semble faire injure aux préconisations de Durkheim. Mais cela n'empêche pas cette normativité de persister.

Y compris dans le champ du design, la question éthique, la perte d'un idéal éthique ou normatif, se comprend à l'égard d'une souffrance au travail, d'un manque de reconnaissance de soi par soi et par autrui.

En somme, si Harmut Rosa met au point le concept d'accélération permettant de poser un diagnostic que le problème éthique et scientifique que nous pensons être ceux du design, Axel Honneth permet de cerner le travail (la pratique du design) comme constituant le cadre de nos analyses.

De manière générale, il met au point le concept clé de la reconnaissance : et c'est en cela qu'il nous est utile, et c'est de cela qu'il faut à présent dire quelques mots.

2.5 La reconnaissance

La lutte pour la reconnaissance a été publié en 1992, traduit en français en 2000.

« La reconnaissance » désigne la confirmation intersubjective que des individus ou des groupes sociaux s'octroient en matière de capacités et de qualités morales. La lutte renvoie à l'idée que, derrière toute forme de combat social, il y a cet élan vers une forme de reconnaissance. Dans le chapitre 5 de cet ouvrage, Axel Honneth indique qu'il y a trois formes de reconnaissance :

- la reconnaissance inhérente à l'amour et aux relations affectives ;
- la reconnaissance inscrite dans les valeurs de liberté et d'égalité qui se trouvent au cœur de la morale et du droit ;
- la reconnaissance propre à l'estime qui advient dans une société marquée par une division du travail, où chacun est prêt, dans l'esprit d'une coopération rationnelle, à accorder son importance à la contribution des autres à l'ensemble social.

L'envers de la reconnaissance, c'est l'indifférence, le mépris, l'exclusion sociale.

C'est surtout la troisième forme de reconnaissance, celle qui concerne le travail, qui va nous intéresser, pour le travail et le design.

Axel Honneth n'ignore pas l'historicité et le caractère culturel de la reconnaissance. Dans *La Reconnaissance. Histoire européenne d'une idée*, Paris, Gallimard, Coll. NRF Essais, 2020 [2018], il cherche à comprendre en quoi la France, l'Angleterre et l'Allemagne diffèrent quant à cette notion de reconnaissance (reconnaissance, recognition, anerkennung). Par exemple, l'allemand ne contient pas l'idée de reprise de ce qui est déjà connu présent dans le français re-connaître ou dans l'anglais recognition. Mais la tradition allemande, notamment chez Fichte et Hegel, sous-entend que, pour qu'il y ait reconnaissance, il faut préalablement que les êtres humains se soient reconnus comme des êtres susceptibles d'organiser la vie sociale : des êtres libres et égaux (reconnaissance 2). Dans cette perspective, Hegel veut ancrer sa

théorie sur les mécanismes psychiques à l'œuvre dans les individus, c'est pourquoi il voit dans l'amour, l'attachement affectif du couple, une première inclination vers le respect mutuel, même si le statut de la femme est analysé comme un fait de nature (reconnaissance 1). D'un point de vue plus social, Hegel a recouru à l'exemple des corporations qui excluent les individus, les frappent d'ostracisme social, et dénonce ainsi les « égoïsmes de métiers » qui empêchent la reconnaissance des individus et vont pousser ces derniers à la vantardise quant à leurs capacités, soit à une forme de compensation psychique d'un déni social de reconnaissance, donc . (reconnaissance 3).

Il ajoute que la tradition écossaise enrichit la tradition allemande dans la mesure où David Hume et surtout Adam Smith éclairent les motivations qui ont poussé les êtres humains à la normativité de la reconnaissance réciproque. Le concept d'*habitus*, tiré d'Aristote, ne suffit pas pour justifier l'idée d'une seconde nature morale. Il lui paraît moins fondé que le désir d'appartenir au groupe social et de se voir reconnu à l'instar des autres comme un être libre ; désir qui va fonder l'observateur, le juge intérieur de la tradition britannique, dont les individus se dotent librement (reconnaissance 1).

Et il souligne que la tradition française a apporté une dimension psychologique et conflictuelle à cette idée de reconnaissance. Par exemple Jean-Jacques Rousseau distingue l'amour-propre, né de la socialisation, par lequel on s'évalue au regard d'autrui et l'on est poussé à se surpasser jusqu'à la duperie des autres et de soi, de l'amour de soi, au regard duquel on s'évalue soi-même (reconnaissance 1). La dépendance, qui est une perte de liberté (reconnaissance 2), crée la perte de la connaissance de soi (reconnaissance 1) : on devient dupe de soi-même, on ne sait plus qui l'on est réellement.

Corrigeant d'une certaine façon la lecture de Hegel, Althusser montre que des faits de culture (le statut de la femme) posés comme des faits de nature contribuent à la domination de certains individus, ou de certaines classes, ou de certaines cultures, par d'autres individus, classes ou cultures. La tradition française montre que la reconnaissance ne se fait pas sans domination, et partant sans conflit pour s'émanciper et conquérir sa liberté.

Nous y reviendrons, puisque le concept est central. Pour l'heure, arrêtons-nous sur le fait que la liberté humaine est à l'origine et à l'horizon de la reconnaissance. Dans le champ du design, ce lien entre reconnaissance et liberté éclaire un point particulier. Designer est une profession libérale au sens premier du terme. En nous situant dans la lignée des analyses d'Axel Honneth, ne sommes-nous pas incités à prêter aux membres de cette profession le désir, historiquement déployé depuis la Renaissance, de lutter pour échapper, s'émanciper des arts dits mécaniques et accéder aux arts dits libéraux ? Il est cependant vrai que si la question du projet et des architectes se pose dès la Renaissance, celle du projet et du design n'advient qu'avec la révolution industrielle au XIX^e siècle. Corrigeons et reformulons : les designers ne cherchent-ils pas, depuis la révolution industrielle, à être reconnus, à affirmer leur profession comme libérale ? Et si l'on s'attache à l'apport des français à la théorie de la reconnaissance, ne sommes-nous pas poussés à penser que ce caractère libéral de la reconnaissance de la profession apparaît dans son caractère inévitablement conflictuel ? Notamment quand cette profession doit s'émanciper de l'artisan comme horizon utopique du travail émancipateur ? Quand elle doit trouver

sa place aux côtés des architectes, des urbanistes ? Quand une partie des designers sont des femmes qui veulent exister au même titre que leurs collègues masculins ?

2.6 Quel type de sciences humaines et sociales ?

Le dernier apport sur lequel il s'agit d'insister dans cette introduction de séminaire tient à la position qu'Axel Honneth développe au carrefour de plusieurs sciences humaines et sociales. Cet apport converge pour partie avec ce que nous avons dit en partant de Hartmut Rosa.

2.6.1 Historicité et universalité des concepts

On vient de le voir. Dans *La Reconnaissance. Histoire européenne d'une idée*, Axel Honneth demeure très attentif à l'historicité d'un concept ou, si l'on préfère, à l'histoire culturelle de l'idée préexistant au concept car cette dernière contribue et questionne l'universalité de ce dernier. L'historicité n'est pas nécessairement intéressante s'il s'agit de saisir l'influence de tel auteur sur tel autre. Par exemple, le concept de reconnaissance est primordial : il se situe au plan d'une communauté de coopération, de la reconnaissance inconditionnelle d'autrui, de la considération des minorités culturelles, il fonde le caractère démocratique de nos sociétés. S'il n'a pas la même histoire en Grande-Bretagne, en France et en Allemagne, il n'en reste pas moins solidaire du fait que l'histoire européenne des idées repose sur la façon dont la bourgeoisie s'est comprise depuis le XVII^e siècle et sur la manière dont la bourgeoisie française, anglaise et allemande ont été paradigmatiques pour l'Europe tout entière. L'universalité du concept de reconnaissance — et nous ajoutons et vraisemblablement de nombreux concepts — est moins un fait qu'une construction paradigmatique. C'est la leçon de l'historicité que nous partageons avec Axel Honneth.

Car d'un point de vue méthodologique et disciplinaire, nous aurons peu recours à l'histoire dans notre séminaire. D'un point de vue méthodologique, la « Troisième partie » de *La Lutte pour la reconnaissance* indique que, pour dégager la logique à l'œuvre dans les luttes pour la reconnaissance, on ne peut s'en tenir aux travaux historiques, y compris aux travaux historiques corrigés à l'aune de l'anthropologie⁹. Ni les travaux de E. P. Thomson sur la lutte des classes inférieures anglaises, ou sur la lutte des soulèvements révolutionnaires allemands de 1840 et 1920, ni les ouvrages qu'Andrea Griessinger a écrit sur compagnons du XVIII^e siècle ne permettent d'instruire les questions plus générales qui l'intéressent, et qui nous intéressent.

Transposons. L'histoire du design a le mérite de nous fournir une forme d'empirie, un accès à l'autre de la théorie auquel toute théorie critique ambitionne de se mêler, voire d'être confortée ou questionnée. Mais elle ne suffit pas plus en termes d'empirie qu'elle ne suffit pas en termes de théorie : elle rend compte de faits (de projets, par exemple) passés ou présents. Mais pour dégager la logique à l'œuvre

⁹ Axel Honneth, « Partie III. Perspectives de philosophie sociale. La morale et le développement de la société », Axel Honneth, *La Reconnaissance. Histoire européenne d'une idée*, Paris, Gallimard, Coll. NRF Essais, 2020 [2018].

dans ces faits (des invariants, par exemple), il faut travailler voire élaborer des concepts.

2.6.2 Sociologie allemande (philosophie sociale) et/ou française ?

La principale SHS que Axel Honneth convoque est la sociologie qui, pour ce qui concerne l'Allemagne, tient de ce qu'on peut appeler la « philosophie sociale ». Hartmut Rosa s'en est aussi expliqué quand il distingue la sociologie française et allemande. En France, la sociologie émane d'Émile Durkheim (1858-1917) et de Pierre Bourdieu (1930-2002). Elle se fonde sur des données statistiques afin de découvrir les lois qui régissent les comportements humains et les faits sociaux. C'est une science du social et des acteurs sociaux. En Allemagne, la sociologie provient de Georg Simmel (1858-1918) et de Max Weber (1864-1920). Elle est proche de la philosophie sociale qui comprend tout ce qui est social comme étant indissociable d'un certain état des représentations. Pour les sociologues allemands, il faut produire une interprétation de la culture, et de tout ce qui est social, pour expliquer la société. Par exemple, pour Max Weber, le capitalisme est indissociable de l'éthique protestante, pour Georg Simmel les villes vont engendrer des individus blasés car fatigués de l'ensemble des *stimuli* qui leur sont proposés.

En France, Louis Althusser (1918-1990) préconisait de lire le *Capital* de Karl Marx en encourageant à sauter toute la première section dédiée à l'aliénation et à la fétichisation de la marchandise, notions supposées héritées du jeune Marx, idéalistes, et antérieures aux théories supposées scientifiques et de l'exploitation et de la plus-value. La particularité de l'École de Francfort, et de la sociologie qu'elle préconise, c'est en quelque sorte d'inverser le conseil de lecture, voire de ne lire que la section 1 du *Capital* : reprendre le concept d'aliénation, par exemple, pour produire une critique culturelle et sociale du capitalisme.

Hartmut Rosa s'inscrit dans cette filiation allemande. Pour l'interprétation de la culture : il procède, dans ses œuvres, par descriptions, en imageant sa pensée par des fictions, et n'hésite pas à puiser dans son expérience personnelle des choses et des situations. Par exemple, pour la fiction, il part de « la fable du pauvre pêcheur » dans *Accélération. Une critique sociale du temps* (p.7 et 8)¹⁰. Autre exemple, le concept d'accélération peut partir de l'expérience d'après laquelle on ne lit plus les modes d'emploi des objets (robots ménagers) tellement on est pressés. Mais il ne néglige pas pour autant la tradition française. Dans la conclusion d'*Accélération*, il revient sur la mission de la sociologie en citant Pierre Bourdieu. Il reprend ainsi l'idée que cette discipline scientifique n'entend pas, par ses études, s'arrêter à un simple « constat que l'on pourrait qualifier de déterministe, de

¹⁰ ROSA Hartmut, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 2005 ; rééd. *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2010, p. 6 et suivantes. *Dans Résonance. Une sociologie de la vie bonne* ; rééd. *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, Paris, La DécouvertePoche, 2021, p. 7. et suivantes, il développe la fable d'Anna et Hannah, puis de Gustave et Vincent, pour donner à comprendre que la vie bonne n'est pas une question de ressources (ou pas uniquement).

pessimiste ou de démoralisant », car il s'agit pour elle de « s'opposer aux tendances immanentes de l'ordre social » (p. 373).

Notre travail s'inscrit sans doute plus dans la tradition allemande de la philosophie sociale que dans la sociologie française. Nous tenons à l'importance des exemples, de l'expérience personnelle dans la mesure où elle est partageable. Nous défendons le caractère émancipateur des SHS et notamment de la sociologie.

Dans le « Travail et agir instrumental. Problèmes catégoriels d'une théorie critique de la société », Chapitre 2 d'*Un monde de déchirements*, (Paris, La Découverte, coll. Théories critiques, 2013, p. 38-77), Axel Honneth se situe lui aussi par rapport à la sociologie sans revenir sur cette distinction entre sociologie française et allemande. Prenant acte du fait que la sociologie s'est détournée du problème posé par le travail, Axel Honneth explique que la sociologie a éclairé le référent artisanal au regard duquel le travail industriel a été préalablement pensé, et mis en lumière combien se référent n'avait plus aucun rapport avec la situation historique présente du travail. Elle s'est juste attachée à décrire la rationalisation croissante du travail industriel et de son impact possible sur l'organisation sociale. De cette sociologie-là et de ses limites descriptives, nous ne voulons pas davantage que lui.

Mais il met aussi en avant une forme d'enquête qui ne se limite pas à des entretiens, des questionnaires, fussent-elles « semi-directifs » et « ouverts ». Il part du concept de « réappropriation » du travail pensé par Philippe Bernoux dans « La résistance ouvrière à la rationalisation : la réappropriation du travail¹¹ » ; concept qui traduit des formes de résistances à la parcellisation du travail qui non conflictuelles passent en quelque sorte sous les radars de la sociologie ordinaire. Il s'agit, de la part des ouvriers, d'un redécoupage du temps de travail, d'une appropriation individuelle et collective de espaces, d'une réorganisation clandestine et collective de la gestion technique de l'usine... Le travail et sa mise en œuvre composent avec une forme morale d'émancipation. Cette résistance ainsi organisée est si fine, qu'elle se livre plus dans la littérature que dans la sociologie (cf. Robert Linhardt, *L'établi*, Paris, Minuit, 1978).

Pour le design et sa pratique, il faudrait en effet mettre en lumière de tels actes de résistance. Ici, c'est une enquête « observatrice » qui est suggérée en complément des entretiens. Les entretiens fournis par les étudiants de M2 sont une chose, l'observation des pratiques professionnelles de l'intérieur en est une autre... C'est aussi en raison de cette forme de sociologie, de son caractère complémentaire de la théorie, sensible à la traduction littéraire (artistique) des situations, qu'Axel Honneth nous intéresse.

2.6.3 La psychologie

Signalons enfin — nous y reviendrons—, qu'Axel Honneth s'appuie aussi sur des analyses relevant de la psychologie, notamment la psychologie sociale de George Herbert Mead (1863-1921). D'après George Herbert Mead, qui s'inspire ici de Pierce relu par Dewey, le sujet humain développe ses capacités cognitives dans une situation problématique qui ne concerne pas que des objets, une question matérielle

¹¹ Philippe Bernoux, « La résistance ouvrière à la rationalisation : la réappropriation du travail », *Sociologie du travail* n°1, 1979, p. 76 et suivantes.

qu'il est difficile de résoudre, mais des sujets qui interagissent : c'est dans l'intersubjectivité problématique d'une situation elle-même difficile que l'on se découvre dans son psychisme propre. On y apprend en effet à se concevoir du point de vue d'une autre personne, voire d'un groupe social et, par réflexivité, de soi. Et c'est là qu'émerge la question du bien et du mal inhérents à une action — sa recevabilité sociale, sa signification normative ou, si l'on préfère, morale. C'est une science humaine et sociale que nous garderons « pour plus tard », notamment quand il s'agira de relire Erich Fromm, ou Herbert Marcuse. Mais l'on ne s'empêchera pas non plus d'y recourir, avec l'aide d'Axel Honneth. La limite étant que les études et la méthode d'investigation seront ici de l'ordre d'une seconde main.

2.7 Le socialisme « actualisé »

Le dernier apport tient à l'horizon politique qu'Axel Honneth dessine...

Conclusion

J'espère vous avoir convaincus de l'intérêt d'Axel Honneth.

Pour la semaine prochaine, lisez les notes de la séance 1 du semestre 1 (École de Francfort) et de la séance 2 du semestre 2 intitulée « Design et éthique ».

Que lire d'Axel Honneth ? Un bon début : *Un monde de déchirements. Théorie critique, psychanalyse, sociologie*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2013.

Séance 2 et 3. Le problème éthique dans le champ du design

1. Préalables

Point de départ du séminaire : identification d'un problème éthique et scientifique conjoint. Essayer de comprendre pourquoi les designers se retrouvent en position de ne pas pouvoir, ou de difficilement pouvoir, assurer leur mission qui est d'améliorer l'habitabilité du monde (dans le respect des non-humains). Et pourquoi le champ pratique du design semble en proie à une forme d'émiettement théorique, voire de mise à distance d'une unification sous l'angle d'une théorie, ou d'une saisie scientifique de cette pratique, ce qui compromet connaissance et transmission. L'objectif de cette séance et de la séance prochaine est de revenir sur ce problème éthique pour enrichir notre réflexion grâce à l'œuvre d'Axel Honneth.

2. Les acquis en matière d'éthique

Pour ce faire, nous allons repartir de nos acquis.

2.1 Finalité de l'existence humaine et empêchement éthique

La question éthique se pose sur plusieurs plans. Tout d'abord du point de vue de la finalité de l'existence humaine : nous ne voulons pas simplement vivre, voire survivre d'un point de vue biologique, mais bien vivre, mener une vie digne d'être vécue par un être humain, épanouissante, heureuse. Or, dans nos sociétés de la modernité tardive, nous nous sentons parfois empêchés, privés de la possibilité d'atteindre cette finalité par l'accélération qui nous dessaisit du temps pour les relations affectives et amoureuses, ou pour bien effectuer notre travail, par l'accumulation des tâches, la frénésie de la compétition et de l'innovation.

Hartmut Rosa permet ici d'affiner le diagnostic au sens où il met au jour l'origine de cet empêchement éthique¹². La finalité éthique de notre vie est mise hors de portée par un mode capitaliste de production et de marché qui a fait s'échouer la promesse moderniste du progrès. Le progrès technique, de plus en plus rapide, a été découplé du progrès moral : nos sociétés sont animées par la compétition et la concurrence, une simple promesse d'éternité séculaire (mener mille vies en une). Le monde est devenu disponible : si visible, atteignable, maîtrisable, utilisable, qu'il est devenu sourd, ne résonne plus.

= Quant au design, force est de constater qu'il a servi l'innovation à tout crin en accompagnant ce processus de mise à disponibilité du monde (voir l'apport esthétique de la cartographie, des instruments scientifiques, des machines...), cette promesse d'éternité séculaire (voir le fantasme « tout en un » du smartphone). Ici, les designers sont en porte-à-faux : à la fois acteurs et victimes du système qu'ils ont servi depuis la révolution industrielle, dans la confusion entre habitabilité et disponibilité du monde. Force aussi de constater les « issues » discutables à cette accélération qui compromet l'existence éthique des individus : le slow design, le design du peu, les low techs, le fantasme récurrent d'un design artisanal, relèvent d'une décélération dont Hartmut Rosa montre qu'elle cohabitent en réalité avec le

¹² Pour une entrée synthétique dans ces questions, voir : Hartmut ROSA, *Accélérons la résonance ! Pour une éducation en Anthropocène. Entretien avec Nathanaël Wallenhorst*, Paris, éd. Le Pommier, 2022.

système économique néo-libéral. Ici, les designers sont malheureux de leur impuissance.

Hartmut Rosa permet aussi de mieux cerner la manière dont cet empêchement éthique se traduit. Nous, humains en général et designers en particulier, pouvons-nous sentir aliénés au sens où :

- nous travaillons sans posséder ni les matières premières, ni le lieu de production (l'agence, l'atelier), ni le résultat de notre travail (Marx), et ainsi empêchés d'accomplir notre mission qui est d'améliorer l'habitabilité du monde dans le respect des non-humains
- notre être au monde s'est modifié, voire dissolu : à force de concevoir des choses ou des espaces qui mettent plus l'accent sur la valeur d'échange que sur la valeur d'usage, ou qui valorisent plus l'affordance que l'agentivité ; à force de concevoir des choses à l'obsolescence programmée, auxquelles on ne s'attache pas, et qui nous encomrent, voire polluent ; à force de servir la surcharge d'informations, l'accélération de médias par le design d'interface par exemple ; à force de valoriser « des épisodes d'expérience » (*Erlebnissen*) utilisateur plus des « expériences laissant des traces » (*Effarengen*) mémorielles et enrichissantes, liées à des apprentissages, par exemple ; nous n'arrivons plus à nous reconnaître en tant qu'être de relation au monde, être faisant *du* projet car être *de* projet (le jeune Marx)
- nous sommes désormais désenchantés, épuisés par l'alternance d'hyperstimulation concurrentielle et d'indifférence où l'on nous tient (nous ne sommes qu'un rouage de la production en proie à un déficit de reconnaissance) (Weber et Simmel)

2.2 Éthique : définition générale et définition propre au design

Ce diagnostic général étant opéré, nos acquis en matière éthique tiennent aussi à une définition plus précise. Pour nous, de manière générale, 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.

Pour nous, dans le champ du design, en reprenant la définition qu'en donne 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-humains¹³), vivre des expériences enrichissantes et accomplir notre vie humaine.

2.3 Les différents acteurs de l'éthique en design

¹³ Voir la définition d' « habiter » sur <https://www.cnrtl.fr/definition/habiter>, consulté le 14 juillet 2022. 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.

Une objection aurait cependant consisté à dire que d'autres, avant nous, avaient tout de même opéré un constat éthique comparable. Ce qui revient à se demander : en quoi notre théorie critique est-elle différente des critiques qui, visant l'éthique, se sont développées depuis l'origine même de la révolution industrielle et du design ? Nous avons donc distingué, les acteurs esthétisants, les acteurs économistes, les acteurs moralistes et les acteurs éthiciens (ou pragmatistes).

2.3.1 Les acteurs esthétisants

Les acteurs esthétisants — dont William Morris (1834-1896) et John Ruskin (1819-1900) sont des représentants — ont critiqué la mauvaise qualité des productions en série et l'indignité de la condition ouvrière¹⁴, pour le premier, la destruction des campagnes et du mode de vie rural au profit de l'industrie et des manufactures, pour le second¹⁵. Rappelons qu'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.

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). Loin de poser les termes de leur critique en termes d'intérêt économiques propres, ils développent leur argumentation sur un terrain social¹⁶ (dont personne n'est dupe) et d'un point de vue esthétique passéiste : le premier défend un retour à un Moyen-Âge fantasmé, le second plaide en faveur du pittoresque¹⁷... 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 (1892-1979)— participent de cette controverse éthique dans *Lois de l'esthétique industrielle* (paru dans le n°7 de la revue éponyme en 1952¹⁸). 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 »

¹⁴ 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.

¹⁵ RUSKIN John, *The Seven Lamps of Architecture* (1849) ; rééd., *Les Sept lampes de l'architecture*, Paris, Klincksieck, coll. L'esprit des formes, 2008.

¹⁶ William MORRIS fut, pendant un temps seulement, membre de la *Social League*.

¹⁷ 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.

¹⁸ 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.

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 salubre 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 » et l'« esthétique industrielle », contre les arts appliqués et le « design », Jacques Viénot ne pose pas plus que William Morris et John 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). En d'autres termes, lui et ses proches 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 Souriau¹⁹) de l'esthétique. Et pour les mêmes raisons que Morris et Ruskin l'avait perdu avant eux.

= si quelque chose comme une théorie s'attache à la question éthique dans le domaine du design, la critique ne doit pas se développer sur un plan esthétique. Faut-il qu'elle s'élabore sur le terrain de l'économie avec les « acteurs économistes » ? Ou sur le terrain même de l'éthique, pourrait-on dire, avec les « acteurs moralistes » ?

2.3.2 Les acteurs économistes

Au rang des acteurs économistes, nous pourrions compter Tomás Maldonado (1922-2018) en mobilisant, au sein d'une œuvre foisonnante, une conférence prononcée en marge de l'exposition universelle qui s'est tenue à Bruxelles en 1958²⁰ : *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 inspiré du Bauhaus continue de peser. Passons sur les arguments avancés sur ce point²¹, Tomás Maldonado critique ensuite les innovations qui ne servent qu'à enjoliver des produits qui, faussement nouveaux, ne changent pas, ou à rendre attractifs de nouveaux

¹⁹ Étienne SOURIAU, « Passé, présent et futur de l'éthique industrielle », dans Étienne SOURIAU (dir.), *L'Esthétique industrielle*, Paris, PUF, 1952.

²⁰ Tomás MALDONADO, *La Formation du designer*. Consulté le 10 février 2023, sur https://www.academia.edu/45302965/La_formation_du_designer_1958

²¹ 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 (Harvard), Albers (Black Mountain College), Moholy-Nagy (New Bauhaus de Chicago).

produits qui ne répondent à aucun besoin. Le troisième volet se situe sur le plan économique. Il rappelle 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. Peu dénoncent 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.

On pourrait donc penser que, pour retrouver un idéal éthique, il faudrait rééquilibrer valeur d'échange et valeur d'usage, ce que conteste Tomás Maldonado en rappelant, comme s'il s'agissait d'un état de fait indépassable, que cette distinction est difficile à tenir : le consommateur consomme aussi pour des raisons « projectives et compensatoires », et n'est pas bon gardien de cette distinction. Il faut donc, selon Tomás Maldonado, que le designer mette le « consommateur » au centre de la conception et du projet de design et, plus encore, il faut qu'il reste attentif au progrès des sciences et des techniques (à l'émergence des matériaux nouveaux, par exemple) pour innover réellement.

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 que le design en vienne à considérer le « consommateur » — il ne parle même pas d'usager — comme une priorité et l'innovation réelle comme une exigence. Mais il sert ainsi le mythe d'un progrès scientifique et technique entraînant un progrès moral ; il encourage les designers à accompagner l'accélération temporelle et l'aliénation dont notre modernité tardive souffre.

À ce stade du propos, l'idéal éthique paraît perdu : certains acteurs, dont Ettore Sottsass (1917-2007), ont bien commencé par une critique féroce du capitalisme et des faux besoins (d'ordre esthétique) que ce système engendre via une fausse innovation (*Rassegna* n° 22/23, mai-août 1972²²), tout en composant 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). Ce qui relève au mieux d'une tension éthique semble indépassable, au pire d'une contradiction intenable.

2.3.3 Les acteurs moralistes

Avant que de désespérer, et tout en nous distinguant d'une critique menée sur le terrain de l'économie, nous avons alors pointé une troisième forme de critique éthique menée par les « acteurs moralistes » dont Vilém Flusser (1920-1991) et Victor Papanek (1923-1998) sont des représentants.

Dans « Les bases », une des parties de la *Petite philosophie du design*, Vilém Flusser 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 éthique²³ ? », il en vient à l'explication de ce fourvoiement moral. Il rappelle que, jusqu'il y a « peu de temps encore », « le design

²² Ettore SOTTASS, « Le Controdesign », dans Alexandra MIDAL, *Design, l'anthologie*, Genève, Saint-Étienne, éditions Cité du design, p. 294-295.

²³ Vilém FLUSSER, « Le design renferme-t-il une éthique ? », dans Vilém FLUSSER, *Petite philosophie du design*, Belval, Circé, 2002, p. 29-34.

pensait avant tout à fabriquer des objets utiles », mais qu'il 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 argumentative. 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)²⁴.

Pour notre compte, nous avons souligné que cette position d'acteur moraliste pose cependant deux problèmes :

- S'il est 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.
- 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 d'éducation et d'information, ou servir de relais à la pire propagande qui soit²⁵. Partant, il est difficile de distinguer entre morale de conviction et morale de la responsabilité.

Victor Papanek développe une argumentation sensiblement différente, tout en prenant le problème éthique de front. Dans *Design pour un monde réel*, et notamment dans la « Préface » ironique et à finalité éthique, il assène que le design, 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 moquent²⁶ ». On connaît la pensée éthique de Victor Papanek :

²⁴ 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.

²⁵ 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 PAPANEK : itinéraire d'un agent provocateur du design », dans Victor PAPANEK, *Design pour un monde réel*, Dijon, Les Presses du réel, 2022, p. 20).

²⁶ PAPANEK Victor, *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*, New York, Pantheon Books, 1971 ; rééd. *Design pour un monde réel*, Paris, Mercure

- 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 nécessiteux²⁷.
- la volonté de contrecarrer l'effet des brevets en livrant à tous les schémas pour monter tel ou tel meuble, fabriquer des projets à bas coûts avec des matériaux recyclés ou récupérés, signer les projets collectivement avec ses étudiants

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. Surtout, nous pouvons 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 réellement son attention. En d'autres termes, est-ce que son design contribue ou non au bien-être social²⁸ ? ».

Pour notre propre compte, nous pouvons cependant souligner que cet idéal éthique ne s'est cependant pas imposé dans le champ du design, sans doute pour partie parce que l'horizon éthique de Victor Papanek est écologique, et que l'écologie scientifique et l'écologie politique peinent encore à s'imposer. Est-il pour autant perdu ?

2.4 Déontologie, éthique normative, éthique responsive

2.4.1 Une éthique professionnelle

Nous avons alors noté que tous les acteurs de cette controverse éthique 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 supérieures²⁹, ces normes étant de l'ordre d'une transcendance morale perdue pour nos sociétés sécularisées (Flusser), une discipline et un discours politique qui peinent à s'imposer (l'écologie de Papanek), des idéaux esthétiques dissimulant des exigences économiques (Morris, Ruskin, Viénot), un idéal économique et d'éducation (Maldonado)...

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.

²⁷ Sur ce point : Victor PAPANÉK, *Design pour un monde réel*, *op. cit.*, p. 108.

²⁸ *Ibidem*, p. 94. Il s'agit du chapitre 4 de l'ouvrage.

²⁹ Hartmut ROSA, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, *op. cit.*, p. 91.

Du coup, nous avons proposé de cerner cet idéal éthique à l'intérieur même du milieu professionnel du design, c'est-à-dire d'enquêter auprès du milieu professionnel du design — des acteurs qui ne sont pas nécessairement théoriciens — afin de dépasser cette éthique normative pour une éthique professionnelle. Et c'est là que les entretiens menés par les étudiants du M2 *Design, Arts, Médias*, ont été précieux³⁰. Dans le temps imparti, il serait trop long de reprendre ici la contextualisation de l'enquête, ses limites, et le détail des résultats concernant l'accélération du temps et l'aliénation, la nostalgie à l'égard d'un temps suspendu et la résistance, la bonne vie professionnelle et extra-professionnelle, la distinction fondamentale entre affordance et agentivité³¹.

2.4.2 Natures des règles

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 ou tout simplement inutile, 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

³⁰ Sur les conditions, la nature de l'enquête, etc. voir les notes de séminaire de la séance 2 et la publication liée à ces entretiens <https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps>

³¹ 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 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.

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, nous proposons 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-dessous³² :

Acteurs esthétisants	Acteurs économistes	Acteurs moralistes	Acteurs éthiciens (Pragmatistes ³³ ?)
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 1. Typologie : d'une éthique normative à une éthique responsive

3. Conflits éthiques et designers

³² Au premier semestre de 2022-2023, 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, à l'économie circulaire. Voir par exemple BRAUNGART Michael et MCDONOUGH William, *Cradle to Cradle : créer et recycler à l'infini*, Paris, éditions Alternatives, coll. Manifestô, 2011. Cette position fonctionnaliste nous paraît proche de la critique normative de l'acteur moraliste Victor Papanek. Son horizon est l'écologie.

³³ Le terme a émergé à partir de la proposition de Karen Brunel.

Ces acquis étant rappelés, nous pouvons à présent mettre en œuvre notre lecture d'Axel Honneth. Pour annoncer la direction du propos, nous dirons que si Hartmut Rosa permet de poser un diagnostic en matière d'éthique, si nos acquis se traduisent par la typologie des formes d'éthique que nous venons d'établir, la lecture d'Axel Honneth permet d'opérer trois focus. Le premier éclaire les conflits éthiques de designers, le second s'attache aux conflits éthiques inhérents au projet de design, le troisième opère un focus sur « entrelacement » du designer et du projet en cas de conflit éthique, c'est-à-dire sur la reconnaissance.

3.1 Le fonctionnement de la conscience morale : assistant, observateur, tiers ou semblable

La lecture d'Axel Honneth nous permet tout d'abord d'éclairer le fonctionnement de la conscience morale à l'œuvre dans la déontologie professionnelle.

Dans *La Reconnaissance. Histoire européenne d'une idée*, et plus exactement dans le Chapitre 3 intitulé « De Hume à Mill : reconnaissance et autocontrôle³⁴ », Axel Honneth s'attache à la reconnaissance chez les empiristes écossais, et plus précisément à ce que David Hume, Adam Smith et John Stuart Mill font d'un mystérieux observateur, sorte de double de nous-même que nous convoquons dans des situations impliquant l'éthique. Et nous pouvons d'emblée noter que cette école de philosophie morale écossaise, née en réaction à la philosophie de Thomas Hobbes (1588-1677), est quasiment contemporaine de l'émergence du capitalisme industriel en Angleterre : de ce fait, elle précède et demeure contemporaine de l'émergence du design.

Le contexte d'apparition de l'idée de reconnaissance et de conscience morale est très différent en Angleterre et en France. Rentrons dans le détail pour contextualiser un peu mieux les choses. En Angleterre, la préoccupation (critique) des philosophes concerne l'implantation d'un comportement instrumental, c'est-à-dire commercial et plus largement économique, dans la vie publique jusqu'alors protégée par des idéaux moraux. Ils s'intéressent aux terres agraires conquises par l'industrie, et posent la question de savoir si un nouveau type d'homme, mû par le profit et l'appât du gain, est une chance ou un malheur pour la société tout entière. D'un point de vue éthique, la question est de savoir si la morale trouve sa source dans un calcul d'intérêts privés bien compris (en filiation avec Thomas Hobbes), ou dans une disposition sociale à l'égard de notre intérêt pour nos semblables (Hugo Grotius, 1593-1645). Par exemple, Mandeville montre, dans la *Fable des abeilles*, que l'intérêt général est mieux défendu quand il repose sur la défense d'intérêts privés.

Mais un contre-courant, fondé sur les écrits du 3^{ème} comte de Shaftesbury et sur l'idée de *sensus communis/sens moral*, que Francis Hutcheson (1694-1746), entend confirmer par observations empiriques et induction, va naître. Porté par David Hume, Adam Smith et John Stuart Mill cette école écossaise de philosophie morale va défendre la reconnaissance à partir de l'idée positive de « sympathy ». Pour David Hume aux prises avec la « Troisième partie » du *Traité de la nature humaine* (1739-1740), nous évaluons et jugeons les actes d'une personne à l'aune de l'utilité ou du

³⁴ Axel HONNETH, *La Reconnaissance. Histoire européenne d'une idée*, Paris, Gallimard, Coll. NRF Essais, 2020 [2018].

caractère nuisible de ses actions pour la société, c'est-à-dire en fonction du plaisir ou du déplaisir que ces dernières provoquent. La « sympathie » désigne la capacité que l'être humain a d'à d'éprouver, de comprendre et de juger le plaisir/déplaisir issu d'une action. Cette capacité étant mise en œuvre, elle va d'une certaine façon se répandre, dit Hume, comme des cordes qui vibrent à l'unisson. Mais comme la sympathie peut fluctuer en fonction de notre proximité avec autrui, cette capacité est corrigée en convoquant une sorte de « spectateur », double de nous-même, qui porte un regard objectif sur l'action.

À travers l'idée de « sympathie » et l'idée corrective de spectateur, ce passage éclaire les soubassements possibles d'une éthique normative à l'œuvre chaque fois que des designers doivent déterminer (éprouver, comprendre, juger) si un projet est nuisible ou utile, s'il va engendrer du plaisir ou de la peine, comment il convient de se positionner. La décision repose sur la possibilité de convoquer ce spectateur, sorte d'assistant moral à la décision, né du dédoublement de soi, pour corriger l'erreur de jugement faussé par une trop grande proximité ou dépendance à l'égard du commanditaire, du client, du supérieur hiérarchique, du collègue designer, etc. La décision prise, peut alors se répandre dans une équipe et au-delà.

Comme le rappelle Axel Honneth, Adam Smith (1723-1790) est à la fois l'auteur de la *Théorie des sentiments moraux* (1759) et celui des *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations* (1776). Dans un passage supprimé des éditions postérieures de ce dernier texte, Adam Smith s'inscrit en faux à l'égard des *Maximes* (1664) de La Rochefoucauld (1633-1680), d'une approche « matérialiste », pessimiste de la nature humaine et des relations humaines, et repart du concept de « sympathy ». Tout d'abord, Adam Smith prend bien soin de distinguer la sympathie de la pitié ou de la compassion, car elle doit pouvoir fonctionner dans toutes les situations. Puis, là où Hume emploie la métaphore des cordes qui vibrent à l'unisson pour expliciter l'expansion de la décision née de la sympathie, Adam Smith s'appuie sur l'attente largement partagée d'une réciprocité. Il énonce que l'être humain doit s'approprier « projectivement » les états d'âme d'autrui, c'est-à-dire procède par imagination pour comprendre les états affectifs d'autrui et leur appropriation, leur convenance, à telle ou telle situation qu'il a ou va provoquer. Et il ajoute à cette appropriation imaginative repose sur l'approbation par un spectateur étranger que nos actions et sentiments (ou celles d'autrui) recevraient ou pas. Enfin, il en vient à cerner ce « spectateur impartial » : cet arbitre omniscient en vient à se confondre avec la voix intérieure de la conscience, sorte d'autocontrôle normatif, dont la motivation est de rendre l'être humain « digne » d' « éloges » ou d' « inclination » à ses propres yeux et aux yeux d'autrui. Le spectateur impartial est ici une sorte d'observateur neutre.

Dans le cas du design, cette analyse éclaire aussi les motivations de l'éthique normative : la présence de cet « observateur impartial » que nous devenons pour nous-même dès lors que nous nous observons faire ou ne pas faire, laisse penser que nous voulons ne pas déchoir à nos propres yeux, que nous voulons nous rendre digne d'éloges, d'inclination de la part d'autrui (client, usager, supérieur hiérarchique, collègue designer, etc.)

Axel Honneth s'attache enfin à *De la liberté (On Liberty, 1859)* où il John Stuart Mill (1806-1873) entend montrer que l'être humain doit pouvoir réaliser les dispositions dont il est dépositaire à titre individuel. Il faut donc garantir (notamment par l'État) à chacun sa liberté d'opinion, de pensée, etc. À la fin de sa vie, dans *Chapters of*

socialism (1879), John Stuart Mill réfléchit même à l'idée que l'État doit, pour garantir ces libertés et pour offrir à chacun la possibilité de développer ses dispositions, expérimenter de nouvelles formes d'organisations économiques. Pour juguler les conflits potentiels entre aspirations rivales, John Stuart Mill a recours à l'éloge et au blâme, tout en se demandant si cette « police morale » n'étoufferait pas tout essor de la liberté... Et cela fonctionnerait, d'après lui, car chacun a besoin de reconnaissance morale... Le spectateur impartial se dissout, d'une certaine manière, dans une forme d'abstraction, il se fait « tiers ».

La proposition de John Stuart Mille est intéressante : la conscience morale intervient sur fond de liberté dans l'éthique normative. Pour pouvoir se réaliser pleinement à travers leurs projets, les designers doivent être libres (indépendants ?), mais cette aspiration à la liberté de conception se heurte à la mission générale qui est celle de servir l'habitabilité du monde. Ce sont les humains et les non-humains qui forment ce monde qui constituent alors ce spectateur un peu dissous, qui se fait tiers.

Il est à noter que, jusqu'à présent, Axel Honneth permet d'éclairer des conflits relevant d'une éthique normative, où ce qui importe c'est tout de même le regard de l'autre et non celui de soi à soi seul, qui advient dans le cas de conscience et de l'éthique responsive. Dans *La Reconnaissance. Histoire européenne d'une idée*, le Chapitre 4 intitulé « De Kant à Hegel : Reconnaissance et autodétermination » permet de combler ce manque. Notons qu'il opère une sorte de synthèse autour du concept de reconnaissance³⁵. Dans le cadre de notre séminaire, retenons le contexte : à l'époque où en Angleterre et en Écosse, la question de la reconnaissance et de la sympathie advient comme un antidote moral au risque de détérioration des rapports sociaux, l'Allemagne était plutôt morcelée entre principautés, et pas nécessairement en proie au capitalisme. Sa spécificité, et du coup son unité, tenait au fait que la bourgeoisie, dont était issus des savants, des penseurs, etc., était considérée pour cela, sans que ce prestige culturel donne lieu à un quelconque poids politique. C'est dans cette recherche d'égalité que la notion de reconnaissance va émerger à travers Kant (le précurseur), Fichte (l'introduit), Hegel (celui qui l'accomplit). À la sympathie et aux diverses formes de dédoublement (assistant, spectateur impartial, etc.) succède la notion de respect (*achtung*) dû à la personne humaine, à mon semblable.

L'ambition de Kant étant de trouver une troisième voie entre l'empirisme anglais et la métaphysique traditionnelle, il pose que toute connaissance est le produit de l'expérience sensible et de catégories dites « transcendantes » (la première édition de *La Critique de la raison pratique* date de 1781). L'être humain ne peut connaître

³⁵ Dans la tradition française, la question de la reconnaissance est indexée à un autrui qui impute quelque chose, des qualités, à un sujet, cela demeure ou dangereux (Rousseau) ou réifiant (Sartre) ; dans la tradition des Lumières anglaises, la reconnaissance est plutôt appréhendée comme un atout social. En France, la question de la reconnaissance advient dans le contexte d'une monarchie où chacun se méfie de tout le monde ; en Angleterre et en Écosse, la question de la reconnaissance advient comme un antidote moral au risque de détérioration des rapports sociaux. L'amour-propre cède le pas à la sympathie. La réciprocité de la reconnaissance entre sujet égaux est plutôt le fait de la philosophie allemande.

que ce qu'il produit par l'exercice de sa raison, et ce dans tous les domaines, y compris le domaine moral. À Adam Smith il reprend l'idée que seul un spectateur le plus élargi et le plus objectif possible — la raison — peut statuer sur le caractère moral d'une action (c'est l'objet de *La Critique de la raison pratique*, 1788). Reste à établir que c'est le « respect » dû au « semblable », « représentation d'une valeur qui porte préjudice à mon amour-propre », qui motive cette soumission à la raison pratique. Et c'est ce que Kant fait dans *Les Fondements de la métaphysique des mœurs* (1785), le semblable me motivant dans la mesure où, par ses actes et ses efforts, il exemplifie la loi morale, tous les efforts à faire pour se comporter conformément à la loi morale³⁶.

Pour notre propre compte, cela signifie que la conscience morale :

- n'advient pas simplement dans un dédoublement de la conscience qui fait intervenir le regard d'autrui pour corriger la sympathie que pourrait nous inspirer tel ou tel projet émanant de tel ou tel designer dont nous sommes proches.

- ne fait pas seulement appel à un assistant pour nous aider à comprendre si le projet est porteur de plaisir/peine, est utile/nuisible,

- ne recourt pas simplement à l'observateur impartial susceptible de nous venir en aide pour corriger notre projection imaginative, ce que nous pensons être la réaction du client ou de l'utilisateur face au projet, et nous rendre dignes d'éloges

- n'entre pas seulement en scène chaque fois que nos aspirations à nous réaliser librement à travers nos projets heurtent les tiers (humains et non-humains) qui peuplent notre monde

La conscience morale est présente sous forme de cas de conscience quand, de façon la plus rationnelle et en droit universelle possible, nous nous efforçons de ne pas faire du projet pour un client, un consommateur, un usager, considérés comme des moyens (d'entretenir la croissance et le marché capitaliste) mais pour nos semblables que nous respectons en tant que fins. Elle est aussi présente, ce qui n'est pas pris en compte si l'on se fonde sur Kant, quand en plus de nos semblables nous prenons en considération les non-humains.

Sympathie (discernement)			Respect (raison)
Assistant	Observateur impartial	Le tiers	Le semblable
(D. Hume)	(A. Smith)	(J.-S. Mill)	(E. Kant)
Conscience morale et éthique normative			Cas de conscience et éthique responsive

Figure 2. Fonctionnement de la conscience morale et du cas de conscience

3.2 Apprentissage moral et apprentissage du projet : autrui généralisé et persona

³⁶ Axel Honneth ajoute alors que cette manière de concevoir la morale, ce principe de respect dû à toute personne, va se traduire au plan politique par la revendication de l'égalité de toutes et de tous.

À ce stade de notre développement, on pourrait nous objecter que le propos demeure plutôt abstrait, au sens courant du terme. De façon plus précise, la philosophie des Lumières écossaises et même Kant expliquent un phénomène à partir d'une sorte de fiction. Ces philosophes inventent une figure, une sorte de personnage, double de nous-mêmes pour rendre compte de la conscience morale. Dès lors, on pourrait nous objecter que tout ce que nous venons de dire concernant la conscience morale et du cas de conscience des designers n'est fondé que sur une fiction. En attendant l'enquête que réaliseront les M2, nous pouvons toutefois, à l'instar d'Axel Honneth, montrer que cette fiction, ce personnage double de nous-même, se retrouve à l'œuvre dans des processus d'apprentissage moraux qu'atteste la psychologie s'intéressant au développement social de l'enfant³⁷. Dès lors, pour répondre à l'objection, nous allons tout d'abord chercher à soutenir que l'apprentissage et l'exercice du projet de design est profondément moral et conserve en commun, avec l'apprentissage moral de l'enfant, ce recours à la fiction d'un personnage double de nous-même ou d'autrui.

D'après George Herbert Mead (1863-1931), qui s'inspire ici de Pierce relu par Dewey, le sujet humain développe ses capacités cognitives dans une situation problématique qui ne concerne pas que des objets, une question matérielle qu'il est difficile de résoudre, mais des sujets qui interagissent. C'est dans l'intersubjectivité problématique d'une situation elle-même difficile que l'on se découvre dans son psychisme propre. On y apprend en effet à se concevoir du point de vue d'une autre personne, voire d'un groupe social et, par réflexivité, de soi. Et c'est là qu'émerge la question du bien et du mal : la recevabilité sociale d'une action, sa signification normative ou, si l'on préfère, morale.

Étant donné qu'il s'agit de psychologie sociale fondée sur le développement de l'enfant, George Herbert Mead distingue entre le libre jeu (*play*) et le jeu règlementé (*game*) et cela lui sert à expliquer découverte du psychisme et de la morale. Dans le libre jeu, l'enfant imite un partenaire fictif ; dans le jeu règlementé, il a affaire à un partenaire réel et ce partenaire est un collectif que George Herbert Mead désigne sous le terme d' « autrui généralisé ».

Pour notre propre compte, soulignons que :

- faire du projet n'est jamais simple, linéaire et sans obstacle, ne serait-ce que parce que les acteurs sont multiples, le processus interactif, les difficultés plurielles (l'argent, le temps, les intérêts divergents, etc.) La situation du projet ou, mieux, le

³⁷ Deuxième partie de la *Lutte pour la reconnaissance*.

Étant donné que la philosophie de Hegel reste tout de même spéculative et métaphysique, Axel Honneth doit recourir à une psychologie sociale de caractère empirique. C'est donc à l'œuvre de George Herbert Mead (1863-1921) qu'il va s'attacher notamment pour donner consistance aux trois formes de lutte contre le mépris et pour la reconnaissance que sont l'amour, le droit, l'éthique, et pour montrer la logique morale des conflits sociaux.

projet toujours situé a fort à voir avec l'apprentissage moral dans une situation difficile partagée avec d'autres

- l'apprentissage du projet relève du libre jeu (play) et/ou du jeu règlementé (game), quand on passe de l'apprentissage du projet d'abord fictif et ensuite semi-réel, puis réel où demeure une part de fiction (avant que d'être réalisé, le projet demeure un projet, le destinataire ultime, l'utilisateur, étant encore une projection)
 - qu'il s'agit-il aussi, à travers cet apprentissage et de cet exercice du projet, de se découvrir soi par rapport à un client fictif (l'apprentissage), avant que d'interagir avec un client réel sous la responsabilité d'un tiers (le stage et le maître de stage), puis en responsabilité propre (situation professionnelle) vis-à-vis d'un client réel et des usagers fictifs, sorte « d'autrui généralisé », que les designers se représentent via la fiction la plus réaliste possible des « personas »³⁸ »

En somme, nous répondons à l'objection que la fiction de l'assistant, de l'observateur impartial, du tiers de la raison est fondée : les empiristes écossais disent avec leur vocabulaire ce que la psychologie sociale expérimentale confirme. La fiction est omniprésente dans l'apprentissage moral (de l'enfant puis de l'adulte car le processus est coextensif à la durée de la vie) et nous sommes fondés à y recourir dans le domaine du projet pour éclairer le conflit éthique, la conscience morale et le cas de conscience. Au fond, travailler à l'habitabilité du monde n'est possible que parce que nous avons recours à la fiction d'autrui généralisé que nous appelons nos semblables, les humains.

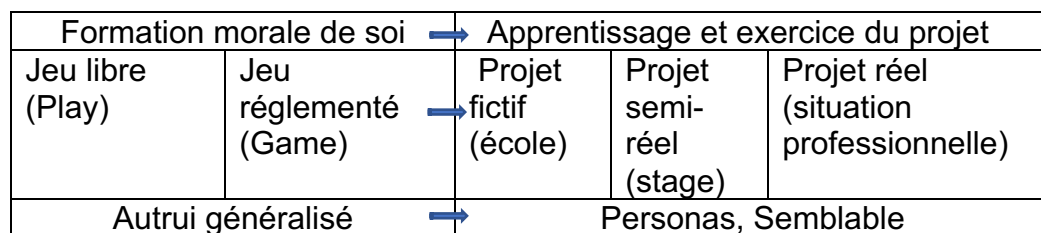


Figure 3. Place de la fiction dans la formation morale, l'apprentissage et l'exercice du projet

3.3 Amour propre et estime de soi du designer

Au-delà de l'objection possible et de la réponse, la lecture d'Axel Honneth éclaire aussi :

- le conflit éthique ou tension qu'il peut y avoir entre l'aspiration à la liberté de concevoir des projets et la mission de servir l'habitabilité du monde (Mill), entre moi et ce tiers,
- le conflit éthique qui peut demeurer entre la propension à bien faire et à se rendre digne d'éloges, voire d'inclinations (Smith)

Cet éclairage se produit notamment grâce à l'analyse et à la distinction entre amour propre et estime de soi.

³⁸ Annie Gentes et Avner Perez, « Le « traduire » comme paradigme de la pratique du design », Appareil [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 22 juillet 2022, consulté le 27 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/4427> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.4427>

L'amour-propre du designer peut être saisi à l'aune des analyses qu'Axel Honneth développe dans *La Reconnaissance. Histoire européenne d'une idée*, et plus précisément dans le Chapitre 2. intitulé « De Rousseau à Sartre. Reconnaissance et perte de soi ». Il rappelle en effet que, en France, notre compréhension du concept de reconnaissance et celui d'amour propre adviennent au fur et à mesure que l'ordre social commence à se fissurer, c'est-à-dire dans la transition du XVII^e siècle au siècle des Lumières. Les individus ne savent plus comment se comporter socialement, se situer entre eux et vis-à-vis d'eux-mêmes. Règne alors une forme de soupçon généralisé concernant qui l'on est et qui est autrui.

Chez La Rochefoucauld (1613-1680), dans les *Sentences et maximes morales* (1665), l'amour-propre désigne le désir de se montrer à son avantage, de s'offrir au regard d'autrui comme « l'image d'une exemplaire excellence ». C'est une passion importante, car elle implique que nous ne sachons pas à qui nous avons affaire et parce que nous finissons par ne plus savoir qui nous sommes. Il y a duperie, parfois réciproque. Si le duc n'élabore pas une théorie intersubjective qui se situerait au fondement de nos rapports sociaux, dans la mesure où il ne vise que les salons, à débusquer les imposteurs, ses analyses se développent au sortir de la Fronde, c'est-à-dire d'un épisode où les nobles se méfient les uns des autres et cherchent à regagner la faveur du roi. Il est question de se re-connaître et d'être re-connu.

Chez Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), l'amour-propre est sans cesse associé à l'idée de duperie et se développe à un moment où c'est la bourgeoisie qui cherche à paraître, où c'est le luxe, l'art dévoyé à des fins de représentation qui dominent. D'où le *Second discours*, 1755, et la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758). Le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) constitue une sorte de théorie négative de la reconnaissance. Jean-Jacques Rousseau y distingue « l'amour-propre », né de la socialisation, par lequel on s'évalue à l'aune du regard d'autrui (nous voulons plaire à quelqu'un dont nous nous demandons ce qu'il pense de nous), et par lequel l'on est poussé à se surpasser jusqu'à la duperie des autres et de soi, de « l'amour de soi », au regard duquel on s'évalue soi-même. Le problème étant, comme chez La Rochefoucauld, la duperie de soi. La dépendance au regard d'autrui crée la perte de la connaissance de soi : on devient dupe de soi-même, on ne sait plus qui l'on est réellement. Sartre, Althusser, Lacan, avec des variantes certes importantes, s'en tiennent aussi à cette approche négative³⁹.

Chez Sartre, l'être pour soi, c'est-à-dire un être tendu par-delà son état actuel vers son avenir, vit un court instant la rencontre avec autrui comme avec un autre en soi, et donc comme reconnaissance, mais, très vite, placé sous le regard de l'autre, il est reconduit à n'être qu'un être en soi, fermé sur lui-même, réifié (dans l'expérience de la honte, par exemple).

Chez Althusser, les êtres humains se rendent conformes aux exigences sociales parce que à tous les niveaux de la société l'État reconnaît et valorise les individus socialement conformes. L'on croit consentir librement alors qu'il n'y a que servitude volontaire. Chez Lacan, la mère projette sur l'enfant des attendus et des besoins auxquels il va s'identifier : la reconnaissance, c'est la mise en œuvre et la reconduction de l'ordre social. En France, l'intersubjectivité est plus un problème qu'une chance.

Pour notre domaine, nous comprenons que :

- le conflit éthique qu'il peut y avoir entre l'aspiration à la liberté de concevoir des projets et la mission de servir l'habitabilité du monde (Mill), est aussi une affaire d'amour propre : nous voulons concevoir sans entrave et montrer notre valeur, et pourtant nous en appelons à ce regard du tiers qui nous limite ; ou bien nous voudrions nous montrer à notre avantage aux yeux de ce tiers que nous convoquons au risque de le duper et d'être dupes de nous-mêmes, etc., c'est-à-dire au risque d'oublier qui nous sommes réellement et ce en quoi nous pouvons remplir notre mission

- le conflit éthique qui peut demeurer entre la propension à bien faire et à se rendre digne d'éloges, voire d'inclinations (Smith) : dans les réseaux sociaux sur lesquels les designers doivent communiquer autour de leurs projets, qui peuvent être de bons projets, des projets utiles, n'est-il pas question du regard que les autres portent sur nous, comme si le nombre « objectif » de likes renvoyait à un observateur impartial ? N'est-il pas aussi question d'amour-propre susceptible d'être flatté ou, au contraire, blessé ?

- seul l'amour de soi où les designers sont face à eux-mêmes, devant décider à l'aune de la valeur qu'ils s'accordent à eux-mêmes, comment trancher leur cas de conscience

4. Conflits éthiques liés au projet de design

Cette dernière réflexion nous introduit directement au point concernant les problèmes éthiques que pose, en lui-même, le projet de design.

4.1 Caractère amoral du projet

Dans la « Première partie » de la *Lutte pour la reconnaissance*, Axel Honneth est aux prises avec Hegel⁴⁰. Selon Hegel, la partie pratique du processus de formation

⁴⁰ Chez Hegel, la formation de l'esprit dans la sphère de la conscience humaine : relation du sujet individuel avec lui-même, rapport institutionnalisé des sujets entre eux, rapport réflexif des sujets institutionnalisés avec le monde dans son ensemble. Formation qui passe, au plan cognitif, par l'intuition, l'imagination, la représentation langagière. Mais aussi, car cette formation doit aussi être pour l'esprit la capacité à transformer le monde en son contenu, formation par l'expérience. « Conscience de son faire », dit Hegel que reprend Axel Honneth. L'esprit, d'abord envisagé comme intelligence, devient volonté, intention et visée. Cette formation de l'esprit correspondrait plutôt bien à ce que recouvre originellement les capacités humaines mobilisées par le projet, l'apprentissage et l'exercice du projet en design, la place et l'importance de l'expérience dans et pour le projet, à savoir la formation de la conscience de soi. Elle éclaire peut-être aussi le conflit potentiel entre projets possibles au sein d'un même projet (validations successives entre designer et client) et entre projets possibles et rivaux (dans les concours). En deçà de ce que mobilise le projet, ce passage donne à penser que le projet repose sur la formation de la conscience de soi. Nous sommes initialement des êtres de projet, c'est ce que confirme ici notre lecture d'Axel Honneth.

individuelle concerne l'acte de travailler, l'outil et le produit. À la différence de l'animal, l'homme n'en reste pas à la satisfaction de ses besoins immédiats, de ses appétits. Il en diffère la satisfaction ou anticipe tant le besoin à venir que sa satisfaction future. Et il met dès lors en œuvre cela grâce à son travail et aux outils qui le libère de l'anéantissement immédiat de son énergie.

Ce qui est intéressant c'est que le travail est bien décrit comme force d'humanisation, de différentiation avec l'animal et d'abord d'action sur soi — sur sa nature — avant que d'être exploitation de la nature. L'intelligence acquiert la conscience de sa capacité de faire, de fabriquer des objets et de modifier le monde. Le design est un travail car tout projet s'éloigne du présent et de la satisfaction immédiate des besoins, il vise une satisfaction différée et meilleure (une amélioration de l'habitabilité du monde). Il met en jeu une intelligence qui se reconnaît dans sa capacité de faire, de transformer et d'améliorer le monde.

Mais l'analyse est d'autant plus intéressante, qu'en passant de l'outil à la machine, qui utilise une source d'énergie extérieure au corps humain, l'être humain devient rusé. On retrouve ici quelques idées trop rapidement esquissées par Vilém Flusser : le design est une ruse, dit ce dernier dans sa *Petite philosophie design*, car il procède comme un outil (un levier, par exemple) qui utilise les forces de la nature pour être plus fort qu'elle.

En étant plus rigoureux, nous pouvons dire que le projet n'est pas un simple outil, car il constitue quelque chose comme une machine : il n'utilise pas forcément la simple énergie de celui qui le manie — ce n'est pas forcément le design concepteur qui réalisera concrètement le projet. Et quand il se fait détournement de matériau, récupération, par exemple, ne fait-il pas preuve de ruse à l'égard, non pas de la nature, mais de la technique et de l'industrie ? Ce que nous retirons de ce passage, c'est une suggestion éthique quant à la nature du projet de design : le projet, compris comme machine, peut être ruse (tromperie, perfidie ou astuce salutaire) immoral et/ou moral, soit en soi amoral.

Et quand le projet devient immoral, il entre en contradiction avec la mission des designers, c'est-à-dire avec l'habitabilité du monde. Un exemple d'immoralisme.

4.2 Exemple d'immoralisme du projet. Amour et objet transitionnel dévoyé

L'exemple est fondé sur les analyses qu'Axel Honneth développe dans la « Partie 2 » de *La lutte pour la reconnaissance*, et plus exactement dans le chapitre 5 intitulé « Modèle de reconnaissance intersubjective. Amour, droit, solidarité ». Il s'y intéresse à ce que, dans le champ de la psychologie et de la psychanalyse, on appelle la « théorie de la relation d'objet ».

L'amour est une catégorie large de relations : il englobe les relations parents enfants, les relations entre partenaires sexuels, etc. Le trait d'union réside dans le rôle que joue la sollicitude mutuelle dans la satisfaction de besoins. Entre autonomie et dépendance. Axel Honneth en passe alors par W. Winnicott (1896-1971) et Jessica Benjamin (1946-...) L'idée est que le nourrisson et sa mère sont dans une relation symbiotique, où les personnes sont indifférenciées, dans une dépendance absolue. La question est alors de savoir comment ils vont de différencier pour passer à une relation intersubjective structurée par une reconnaissance réciproque entre personnes indépendantes.

Axel Honneth reprend alors toutes les phases qui vont d'une dépendance absolue à une dépendances relatives et qui passent par une phase de destruction, d'agressivité de l'enfant à l'égard de sa mère : il lutte pour sa reconnaissance. Axel Honneth reprend aussi le rôle que les « objets transitionnels » jouent dans le développement de l'enfant.

Quel lien entre l'objet transitionnel et l'objet de design ?

Sans doute y a-t-il des objets de design qui fonctionnent comme des objets transitionnels, c'est-à-dire qui enseignent l'autonomie. Ceux qui soignent réellement l'affordance et l'agentivité.

Mais il y a aussi des exemples de dévoiement de l'objet de design, ceux que définit Victor Papanek quand, dans sa « Préface » à *Design pour un monde réel*, il écrit que les designers exercent une profession pernicieuse dans la mesure où ils persuadent des gens d'acheter des objets dont ils n'ont que faire avec de l'argent qu'ils n'ont pas pour épater des amis qui, eux, s'en moquent éperdument.

Dans cette idée d'épater des proches, n'y a-t-il pas l'investissement affectif de quelqu'un qui a renoncé à apprendre l'autonomie d'une personne adulte ? Si l'on passe de l'amour à l'estime sociale, ne cherche-t-il pas à se situer socialement, face à cet « autrui généralisé » dont Axel Honneth nous entretient ? Certains objets de design — les gadgets les plus excentriques et sans doute certains objets de luxe, certains objets de marque ou coûteux (les voitures), aussi, que l'on peut à juste titre appeler des marqueurs sociaux — sont vraisemblablement des objets transitionnels dévoyés pour adultes (et parfois pour adolescents, voire pour enfants).

Ces projets visent l'addiction et la dépendance — qui, soit dit en passant, sont renforcées par les réseaux sociaux et le nombre de likes — ils sont immoraux.

5. Éthique, reconnaissance et design

Jusqu'à présent, nous avons distingué pour les besoins de l'analyse les conflits éthiques inhérents aux designers du caractère éthique (ou pas) du projet. Or, dans le domaine du design, dans la pratique du design, les deux sont évidemment mêlés. C'est donc cet entremêlement qu'il faut éclairer. Et nous pouvons le faire grâce au concept de reconnaissance développé par Axel Honneth.

5.1 La « lutte à mort » en design

Nous sommes dans la deuxième partie de *La Lutte pour la reconnaissance*. La lecture que Axel Honneth produit de Hegel porte sur la lutte pour la reconnaissance qui est une « lutte à mort », une lutte où les sujets engagés ne luttent pas tant pour leur intégrité physique (qu'ils sont prêts à sacrifier) que pour la finalité de l'existence (la vie bonne), la reconnaissance dont ils estiment être lésés (respect, dignité, droits, justice...)

Afin d'étayer l'idée que cette lutte pour la reconnaissance est « à mort », c'est-à-dire située son enjeu au-delà de la vie que nous sommes prêts à perdre pour atteindre la reconnaissance, Axel Honneth relisant Hegel avance qu'il y a « crime » quand un sujet veut s'accomplir en portant atteinte à autrui, ou au groupe social, dans la mesure où il ne s'estime pas reconnu à sa juste valeur. Et Hegel de prendre l'exemple d'Érostrate (365 avant J.-C.) qui, cherchant à devenir célèbre, incendie le temple d'Artémis à Éphèse considéré comme l'une des sept merveilles du monde. Il

entend gagner la reconnaissance (la postérité) coûte que coûte, en commettant un acte réprimé par le supplice et la mort.

Il semble que le projet a quelque chose à voir avec cette lutte à mort qu'est la reconnaissance :

- à travers la lutte pour un projet dans un concours, ou plus immédiatement dans la relation designer/client, se joue une question de reconnaissance réciproque où ce n'est pas simplement de tel ou tel projet dont il est question mais de l'opposition et/ou du dialogue entre deux êtres de projet qui luttent pour leur reconnaissance non pas simplement matérielle mais spirituelle
- dans la conscience de notre finitude qui discrimine entre les projets, ceux qui sont sans grand impact ou sens pour l'habitabilité de notre monde, la possibilité de léguer une planète habitable aux générations futures, et les autres, ceux qui nous tiennent à cœur
- chaque fois que des designers sont prêts à sacrifier ou à minimiser leur survie économique (la valeur d'échange des projets) au profit du sens (de la valeur d'usage de projets), à valoriser la personne, au-delà du client, du son consommateur, voire de l'usager. C'est-à-dire chaque fois qu'il tranche le cas de conscience dans le sens de l'habitabilité du monde dans le respect des humains et des non-humains

Que se passe-t-il dans le champ du design quand quelqu'un ne s'estime pas reconnu à sa juste valeur ? Quel est l'équivalent du « crime » ? Deux interprétations possibles parmi d'autres :

- soit l'exemple de la *Gun Lamp*, la lampe mitraillette, ou du *Presse agrumes* de Starck, sans cesse repris comme type de projets qu'il ne faut pas faire ? Ici, il s'agit d'objet provocateur, ou du gadget ;
- soit le fauteuil *Smoke* de Maarten Bass, ou l'objet irrévérencieux

5.2 Trois formes de reconnaissance et trois exemples de design réparateur

Dans *La lutte pour la reconnaissance*, « La reconnaissance » désigne la confirmation intersubjective que des individus ou des groupes sociaux s'octroient en matière de capacités et de qualités morales. La lutte renvoie à l'idée que, derrière toute forme de conflit, il y a cet élan vers une forme de reconnaissance.

Dans le chapitre 5 de cet ouvrage, Axel Honneth indique qu'il y a trois formes de reconnaissance :

- la reconnaissance inhérente à l'amour et aux relations affectives qui concerne la famille, les amis ; n'est-ce pas ce qu'essaie de réparer le design dit « du care » ?
- la reconnaissance inscrite dans les valeurs de liberté et d'égalité qui se trouvent dans la sphère de la morale et du droit, de l'État. Par exemple, dans la lutte pour la reconnaissance de leurs droits civiques, telle qu'elle fut engagée dans les années 50 et 60, se dit la honte sociale (absence de respect de soi) découlant du déni des droits et du mépris des personnes noires américaines ; n'est-ce pas ce qu'essaie de réparer le design dit « inclusif » ?
- la reconnaissance propre à l'estime qui advient dans une société marquée par une division du travail, où chacun est prêt, dans l'esprit d'une coopération rationnelle, à accorder son importance à la contribution des autres à l'ensemble social ; n'est-ce pas ce qu'essaie de réparer ou de mettre en œuvre « le design thinking » ?

(Rq : De façon plus globale, la théorie critique du design se déploie, à travers les questions éthique, l'idéal éthique perdu, pour valoriser ces initiatives-là)

Il ajoute que cette lutte « est à mort », et que l'envers de la reconnaissance, c'est l'indifférence, le mépris, l'exclusion sociale⁴¹.

5.3 Dénis de reconnaissance et design

Dans la Deuxième partie de *La Lutte pour la reconnaissance*, Axel Honneth explique aussi ce qu'il en est du déni de ces trois formes de reconnaissances. Et là encore,

⁴¹ Dans la Troisième partie de *La Lutte pour la reconnaissance*, Axel Honneth va montrer que trois auteurs ont repris et tenté de développer chacune de ces trois formes de lutte pour la reconnaissance et trois formes de mépris. Il s'agit de Karl Marx, de Georges Sorel et de Jean-Paul Sartre. Au plan de l'organisation du travail, Marx met en avant l'aliénation à laquelle conduit le capitalisme et la recherche d'émancipation dans la lutte sociale. Mais, de façon utilitariste, il réduit ce faisant la question de la lutte pour la reconnaissance au seul travail et de la production, à une forme matérielle de reconnaissance alors que l'antagonisme n'est pas qu'économique. En réalité, la réduction est progressive dans l'évolution des idées inhérentes à l'œuvre de Marx. C'est ce que montre Axel Honneth dans le chapitre 7 de son livre. Georges Sorel, en dépit de son éclectisme, entend dépasser l'utilitarisme marxiste (Sur les revirements de Georges Sorel, voir le chapitre 7 de *La Lutte pour la reconnaissance*). En lecteur de Vico, il soutient que la lutte des classes s'exerce pour la reconnaissance de capacités créatives et par le biais de luttes pour le pouvoir ou pour des droits car seul le droit est suffisamment englobant. La morale, pour Georges Sorel, ne permet d'appréhender que les réactions émotionnelles négatives face au mépris alors que le droit permet d'ériger des normes positives au service d'une domination, d'une conquête du pouvoir. Il méconnaît l'universalisme du droit et s'y réduit. Quant à Sartre, il commence, dans *L'Être et le Néant*, par énoncer que tout sujet humain, en tant qu'être pour soi, commence par voir en autrui une négation de ses projets d'action et que, pour échapper à cette réification, il retourne contre autrui cette négation. Toute forme d'interaction sociale est alors analysée comme source de conflit et toute source de réconciliation est analysée comme impossible. La « question juive » et plus largement les écrits politiques changent cette approche existentialiste pour une approche historique : la lutte pour la reconnaissance n'apparaît plus comme une structure ontologique indépassable. Elle est historique située et peut être dépassée quand elle prend les traits de la lutte des noirs américains, l'anticolonialisme... Il y simultanément, chez le colon et le colonisé, reconnaissance et mépris. La relation interactive est altérée de façon « névrotique ». La limite est qu'il s'en tient là car, s'il évoque la question du droit, plus exactement des droits de l'homme, comme fondement de la reconnaissance, Sartre dénie toute valeur positive à ces derniers assimilés à une « idéologie menteuse », à « l'exquise justification du pillage ». Conclusion : il faut tenir compte des trois formes de luttes pour la reconnaissance.

c'est l'entrelacement du designer et de ses projets que cela éclaire. Le déni de reconnaissance se traduit par :

A) une atteinte à l'intégrité physique de la personne (violence physique tels que viol, torture, etc.) qui provoque effondrement de la confiance en soi et honte sociale
Sans aller jusqu'au viol et à la torture, le design agit néanmoins sur le corps des individus chaque fois qu'il lutte contre l'arrêt possible (le repos), par exemple, au moyen de dispositifs tels que piques, grilles, galets, etc. en milieu urbain ; chaque fois qu'il ne prend pas en compte l'accessibilité de tous.

B) une atteinte à l'intégrité psychique dans l'humiliation qui prive le sujet de certains droits et de responsabilité morale, et qui engendre une perte du respect que la personne se porte à elle-même ou la colère (exclusion juridique telle que l'esclavage, l'apartheid, etc.),

Le design graphique et de produit a accompagné cette exclusion juridique : nous pensons à la complicité de certains designers avec le IIIème Reich. Nous pouvons aussi prendre d'autres exemples : la signalétique à l'œuvre dans les régimes d'apartheid.

C) une atteinte à la possibilité d'autoréalisation quand on dénigre les valeurs sociales inhérentes à certains groupes sociaux (dégradation sociale ou atteinte à la dignité humaine), ce qui provoque l'indignation.

Le caractère genré du design (de jouet, de mode, d'éducation...) n'entre-t-il pas dans cette catégorie ?

Concluons sur ce point que le concept de reconnaissance et de son déni permettent d'établir une typologie qui, relative à la lutte jusqu'à la mort pour la reconnaissance, fait se correspondre les formes de reconnaissance et les champs de spécialité de design, les formes de déni de reconnaissance, les sentiments que cela provoque et les types de projets qui peuvent en découler... Dans le champ du design, nous ne prenons que quelques exemples et, pour ce qui concerne le type de design réparateur, ils peuvent se retrouver dans plusieurs cases...

Lutte à mort pour la reconnaissance				
Formes et lieux de reconnaissance	Types de design réparateur	Formes de déni de reconnaissance	Sentiments et actions	Types de projets complices
Amour/famille, amis	Design du care	Atteinte à l'intégrité physique	Effondrement de la confiance en soi et honte sociale	Cf. les projets de produits et de design graphique étudiés dans le cadre de la séance « Design et IIIème Reich » (2022-2023)
Morale, Droit, État	Design inclusif	Atteinte à l'intégrité psychique - liberté, égalité	Perte de respect de soi ou colère	
Groupe social, travail	Design thinking	Atteinte à la possibilité de s'autoréaliser	Indignation et envie de « crime »	

Figure 4. Lutte pour la reconnaissance

6. Conclusion

6.1 Un idéal vivace

Nous avons posé le problème d'une perte de l'idéal éthique du design. À l'issue de notre parcours, il ressort que cet idéal est loin d'être perdu. Cet idéal éthique est en effet vivace au sein même de la pratique professionnelle et dès l'apprentissage du projet : on le voit à l'œuvre dans la déontologie, dans les éthiques responsives et, notamment, dans le cas de conscience. L'enjeu de la profession reste la pratique du projet afin d'améliorer l'habitabilité du monde et assurer ainsi une vie aussi bonne que possible, dans le respect des humains (les semblables) et les non-humains.

6.2 Les raisons du sentiment de perte : l'échec des éthiques normatives, la place de la fiction, caractère amoral du projet, reconnaissance et déni

Ce sentiment de perte provient du fait que les éthiques normatives (qui reposent sur l'esthétique, l'économique, la morale) ne fonctionnent pas très bien, échouent à s'imposer. Mais plus fondamentalement, peut-être, ce sentiment de perte de l'idéal éthique tient-il à trois éléments clés :

- l'apprentissage psychologique de la morale et l'apprentissage du projet de design reposent, pour partie, sur une forme de jeu (*play, game*), de même que le conflit éthique se laisse analyser à travers la fiction d'un assistant, d'un observateur impartial, d'un tiers, là où la pratique du projet peut mobiliser une persona, un autrui généralisé : ce sont ces dimensions de jeu et de fiction qui traversent de part en part l'éthique et le projet de design qui engendre une forme de scepticisme à l'égard de l'idéal éthique
- en lui-même, le projet de design est amoral, donc potentiellement moral comme immoral. En dernière instance, ce n'est pas cette machine rusée qui décide, mais le designer, face à lui-même (l'amour propre entrant en conflit avec l'estime de soi) et à son cas de conscience
- la pratique de design et l'éthique reposent sur une forme de lutte à mort pour la reconnaissance qui se joue à plusieurs niveaux et implique plusieurs formes de déni. Si le design se veut réparateur, il peut aussi se faire complice de déni.

6.3 Un horizon politique

Il n'en reste pas moins que pour Axel Honneth, qui tient lieu de fil conducteur dans notre propos, toute société s'élabore sur fond de « valeurs ultimes », de normes éthiques ou, si l'on préfère, des idéaux dignes d'être poursuivis. Et il pose la question du lien avec la justice, soit avec l'idée de traiter chacun selon son dû. On voit que la question de la morale ou de l'éthique n'est pas seulement celle de la vie bonne pour l'individu, mais d'une vie vécue dans une société juste pour tous⁴².

⁴² Dans la « Troisième partie » de *La lutte pour la reconnaissance*, Axel Honneth précise en quoi consiste une conception élargie de la morale. Il explique en effet que, depuis Kant, on comprend la morale comme le fait de témoigner du même respect à toute personne considérée comme fin en soi : l'éthicité va de pair avec l'universalité et l'autonomie de la personne. Mais la question de la reconnaissance (juridique et sociale) oblige à modifier ce cadre. Dans une approche communautariste, la vie éthique ou éthicité désigne l'*éthos*, la vie éthique d'un monde particulier dans lequel on porte des jugements normatifs spécifiques et dans laquelle les individus peuvent se réaliser. Axel Honneth se situe à mi-chemin entre les deux. L'éthicité, historiquement variable, renvoie plutôt à l'horizon au regard duquel on évaluera les morales particulières, les formes de lutte et de reconnaissance possibles, le degré de liberté et de démocratie atteint par les sociétés. Le contenu de l'éthicité renvoie aux

Pour notre propre enquête, cette entrée en matière interroge le lien entre l'éthique professionnelle que nous avons nommée « responsive » et ces valeurs ultimes, ces normes éthiques ou idéaux dignes d'être poursuivis. Elle interroge aussi le lien existant ou pas entre une éthique responsive et le caractère juste, ou pas, de la société dans laquelle les designers vivent. La critique que les designers élaborent de leur domaine professionnel ne dit-elle pas quelque chose du regard qu'ils portent sur notre société ?

En somme, Axel Honneth invite à comprendre la question de l'éthique responsive sous un angle plus politique et social que si l'on ne considère que les questions de vie bonne. Et, du coup, n'incite-t-il pas à penser que c'est au nom d'une « éthicité » de la société que les designers conçoivent leurs projets afin de corriger, d'améliorer l'habitabilité, l'accessibilité aux biens, etc. ?

C'est à l'aune d'une forme de justice sociale (d'un idéal de justice sociale tel que l'habitabilité du monde pour les humains comme pour les non-humains, l'accessibilité des biens possible pour tous, et même l'affordance et l'agentivité) que les critiques éthiques du design par les designers se développent.

C'est cet horizon politique du design qu'il faudra dès lors penser. Pour ce faire et afin de préparer la prochaine séance il faut aller voir les analyses développées, au semestre 2 de 2022-2023, à propos de « Design et totalitarisme », mais aussi le ppt qui comporte les images afférentes à ces séances que vous trouverez dans le Drive dédié au séminaire.

valeurs sur lesquelles on veut fonder nos sociétés (dont dit-il, un républicanisme politique, un ascétisme à fondement écologique, un existentialisme collectif).

Séances 4 et 5. Design et politique

1. Rappels

1.1 L'origine de la question, sa traduction dans le champ du design

Notre développement sur le lien design/totalitarisme se greffe sur le « Chapitre 9 » d'Aliénation et accélération, qui s'intitule « L'Accélération comme nouvelle forme du totalitarisme⁴³ ». Hartmut Rosa y 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.

Cette approche du totalitarisme conduit Hartmut Rosa 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, ce que nous ne partageons pas. Mais cette approche touche à l'esthétisation du politique, c'est-à-dire au rôle que l'art, et plus précisément la musique, ont pu jouer dans l'avènement des régimes totalitaires, notamment du nazisme : et ce point nous intéresse davantage.

Pour notre part, nous nous sommes interrogée sur le lien vraisemblablement existant entre perte de l'idéal éthique et compromission du design avec ce type de régime. En d'autres termes, la question est de savoir si, en plus des raisons déjà signalées, l'idéal éthique du design ne s'est pas abîmé du fait d'une compromission avec les régimes de types totalitaires.

1.2 Un constat accablant

Nous avons travaillé, de façon critique, à partir des mises en scènes nazies via le cinéma, l'architecture et l'urbanisme⁴⁴, pour établir un constat accablant :
- l'architecture construit des lieux du tournage potentiels, 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

⁴³ Le passage important à lire sur ce point se situe p. 84-86.

⁴⁴ Sans reprendre tout ce qui a été fait et publié dans HAL-Archive ouverte, notons que nous avons travaillé à partir de deux films de Leni Riefenstahl : *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 tiré de la biographie critique de la cinéaste écrite par Nina Gladitz, *Leni Riefenstahl. Karriere einer Täterin*, Zurich, Orell Füssli Verlag, 2020. Voir à ce propos : https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/11/18/leni-riefenstahl-la-fin-d-un-mythe-les-denis-de-la-cineaste-officielle-du-iii-e-reich_6060260_3246.html, article publié dans le *Monde* par Renaud Machart.

servant l'idéologie que l'on sait⁴⁵. Voir les analyses concernant le cinéma de Leni Riefenstahl (1902-2003).

- ce lien entre cinéma, scénographie, design et totalitarisme se trouve aussi en Italie, et sans doute dans les autres régimes totalitaires⁴⁶. Voir les textes d'Alfred H. Barr sur le rôle que Goebbels voulait voir jouer au cinéma et à l'art dans la propagande nazi, les exemples soviétiques et italiens requis

- les arts et le design participent, comme Walter Benjamin l'avait pressenti à propos du futurisme italien, d'une esthétisation du politique qui étouffe toute considération éthique et critique en général. Voir sur ce point les analyses que Theodor W. Adorno

⁴⁵Nous avons travaillé à partir d'Arnaud Sompairac dans *L'exposition comme expérience critique et sensible. Espaces scénographiques*, Genève, MétisPresses, 2020. Mais aussi d'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.

Nous avons aussi travaillé à partir d'Alfred H. Barr, jeune directeur du tout récent MoMA créé en 1930-31, qui 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-yorkais. En 1933, c'est depuis Stuttgart qu'il découvre 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 Eisenstein 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 Rome. 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.

⁴⁶ Voir l'article de Jérôme Glicenstein 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.

consacre aux « industries culturelles » qui ne reculent ni devant le divertissement, ni devant la « mystification⁴⁷ ».

- le design graphique a joué un rôle important dans ce qu'il fait bien appeler une identité graphique nazie et, sans doute, dans tous les régimes totalitaires. Cf. certaines expositions : *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 IIIème 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*⁴⁸.

Le constat est d'autant plus accablant que des actes de résistance, de la part de designers existent. Voir le rôle joué par Sergueï Stepanovich Tchakhotine (1883-1973), Erwin Blumenfeld (1897-1969), John Heartfield (1891-1968), Willem Sandberg (1897-1984)...

1.3 Quelle innovation par le design totalitaire ?

Mais nos analyses nous ont menés à constater que cette question du lien entre design et totalitarisme demeure ouverte, parce qu'elle n'a pas (ou peu) été posée. Alors qu'il a 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 pas été fait pour le design⁴⁹. 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. Tant que l'enquête n'a pas été menée, le doute relatif à une innovation effective est permis.

Nous avons alors distingué 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.

Nous avons alors constaté, en nous appuyant sur des expositions dédiées à ce type de design :

- que les productions sont 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. Le plus innovant relève en réalité de pillage, comme dans le cas de l'utilisation des meubles de Paul László pour meubler le Kehlsteinhaus, plus connu sous le nom de « nid d'aigle » de Hitler situé au-dessus

⁴⁷ ADORNO Theodor W., « L'industrie culturelle », dans *Communications* n° 3, 1964, p. 12-18.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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.

de Berchtesgaden, à quelques kilomètres du Berghof, une des principales résidences du dictateur⁵⁰. 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.

- que le design graphique suit la même pente. Les affiches (celles de Hans Schweitzer dit Mjöltnir, de Felix Albrecht, notamment), se caractérisent par la place importante qu'elles accordent au texte ; texte réduit à des slogans d'ordre idéologique. Ce qui 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 place⁵¹. 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.

Nous avons conclu 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.

2. L'horizon politique

À ce point de notre enquête, nous pouvons donc penser que l'idéal éthique du design s'est sans doute abîmé dans cette compromission avec le totalitarisme. Et, si la mémoire de cette compromission n'est pas nécessairement présente à l'esprit de tous les designers, le pressentiment de ce que cette compromission est possible hante le champ du design. Sans doute y a-t-il là une des raisons qui poussent à penser que l'idéal éthique est perdu, alors que ce n'est pas le cas.

Quoi qu'il en soit, Axel Honneth invite à comprendre la question de l'éthique responsive sous un angle plus politique et social que si l'on ne considère que les questions de vie bonne. En d'autres termes, nous faisons l'hypothèse que c'est à l'aune d'une forme de justice sociale (d'un idéal de justice sociale tel que l'habitabilité du monde pour les humains comme pour les non-humains, l'accessibilité des biens et des espaces possible pour tous) que les critiques éthiques du design par les designers se développent.

Et c'est cet horizon politique du design que nous allons penser en mettant nos pas dans ceux d'Axel Honneth. Deux éléments sont à noter.

2.1 L'Europe comme horizon du design : conditions préalables (en finir avec le déni) et manière de penser l'histoire

Le premier trait de cet horizon politique est tiré d'un texte qui, publié à la fin de *La Reconnaissance. Histoire européenne d'une idée*, s'intitule « Abolir les injustices, l'emporter sur le crime : retour sur les sources de la solidarité européenne⁵² ».

⁵⁰ Rappelons que Paul László avait fui le nazisme dès 1933.

⁵¹ Victor Klemperer *Lingua Tertii Imperii : la langue du Troisième Reich* (1947).

⁵² Axel Honneth, « Abolir les injustices, l'emporter sur le crime : retour sur les sources de la solidarité européenne », dans *La Reconnaissance. Histoire européenne d'une idée*, op. cit., p. 160-187.

Axel Honneth part de la remise en question de l'existence même de l'Europe. Il analyse le rôle du passage « précipité » à la monnaie unique, l'afflux de capitaux, le déséquilibre entre Europe du Nord, dont certains pays ont profité des échanges économiques, et pays du Sud, moins bien placés. Il mentionne également le fait de craindre « l'hypertrophie » de l'Europe et sa « centralisation bureaucratique ».

Pour ne pas renoncer au projet d'une Europe démocratique, à la visée d'un bien commun, notamment parce que nous savons de quels conflits et de quelles atrocités les États-nations se sont rendus coupables, il s'agit de faire adhérer à un projet social, politique et à la signification morale d'un tel projet européen. Pour y parvenir, l'objectif est de mobiliser des « motifs subjectifs » et des « impératifs objectifs ». Il met en avant le concept de reconnaissance sociale pour réfléchir à la solidarité européenne.

Pour notre part, cela signifie que l'horizon éthique et politique d'un designer devrait se situer au plan européen. Pour parvenir à esquisser cet horizon éthique et politique, il y a des conditions préalables, dont l'une attire toute notre attention. De manière générale, il faut selon Axel Honneth se défaire du préjugé selon lequel seuls les épisodes positifs soudent et motivent la solidarité. Et, d'un même geste, il faut plutôt dénoncer le mensonge consistant à nier les croisades, les guerres de religion, la traite des Noirs, le passé colonialiste des pays européens, l'exploitation de la classe ouvrière, le génocide des juifs par l'Allemagne nazie... Les valeurs européennes sont fondées sur la volonté de lutter contre un tel déni des crimes commis.

Pour un designer européen, il s'agit :

- de ne pas renoncer et croire que cet idéal éthique est perdu,
- de penser que les avancées normatives du design ne résultent pas d'une mission idéale originelle et sublimée (l'habitabilité du monde), d'écoles mythiques (l'histoire du Bauhaus en version expurgée), de bons projets (composant un catalogue d'articles illustrant un *good design*), d'une histoire dont on se narrerait les hauts faits. Il s'agit plutôt de ne pas nier la participation aux régimes totalitaires et de l'affronter. Ce qui oriente la pratique du design tout comme l'enseignement de son histoire.

2.2 Un *New Deal* du design

Cet horizon politique est alors esquissé. Il s'agit, nous dit Axel Honneth, d'une démocratie transnationale et morale pour des débats transnationaux qui doit aussi se fonder sur un ordre économique juste. Et il rappelle que, dans les années 34-38, aux USA, le *New Deal* de Franklin D. Roosevelt a consisté à réguler l'industrie en introduisant un salaire minimum, à renforcer les syndicats, à empêcher la formation des monopoles, à réformer le secteur bancaire... Et qu'il consistait aussi en un engagement moral : « more equitable opportunity to share in the distribution of national wealth ». Telle pourrait être la voie.

Ce qui implique un *New Deal* pour un design européen et transnational, moral et économiquement engagé.

À ce stade de la réflexion, il manque des précisions sur l'identité politique de ce « *New Deal* » ; précisions qu'Axel Honneth fournit autour de l'idée du socialisme et que nous allons examiner pour comprendre dans quelle mesure se dessinerait ici

un horizon politique pour le design. Nous allons nous appuyer sur *L'idée du socialisme. Un essai d'actualisation*⁵³.

3. Une réactualisation du socialisme

3.1 Le point de départ d'Axel Honneth et le nôtre : une contradiction

Dans la « Préface », Axel Honneth relève la contradiction qui traverse notre époque. Une majorité de personnes critiquent l'extension du système capitaliste à l'heure de la mondialisation : mais cette critique demeure close sur elle-même, comme si l'on peinait à imaginer un au-delà du capitalisme. Il semble y avoir indignation sans tentative normative ou visée politique.

Certes, la chute du mur et l'effondrement de l'URSS, la postmodernité et la fin d'une croyance au progrès, la complexité des processus socio-économiques, la réification aurait gagné tous les rapports sociaux sont souvent évoquées au titre d'explications, mais elles ne sont pas entièrement convaincantes. Elles incitent à se demander :

- pourquoi le capitalisme et ses méfaits sont dénoncés tout en étant conçus comme un état de fait indépassable.
- pourquoi le socialisme a-t-il perdu de sa force de conviction sur ce terrain-là ?

Il va en chercher les raisons et se demander quelles sont les transformations conceptuelles qui pourraient redonner de la vigueur aux approches socialistes du monde. Car le socialisme « contient encore une étincelle vivante » dès lors qu'on en ressaisit l'idée directrice ancrée dans l'industrialisation pour l'inscrire dans une théorie sociale critique actuelle.

Le même constat pourrait être fait dans le champ du design : la critique n'a jamais été aussi virulente alors même qu'une forme de fatalité semble parfois l'emporter. Pourquoi renoncer — renonce-t-on réellement d'ailleurs — et peut-on, dans ce champ-là, esquisser, à nouveau frais, un horizon socialiste ?

3.2 Une notion plurivoque

Pour répondre à la question de savoir s'il faut adopter comme horizon le socialisme, il faut commencer par savoir de quoi l'on parle, car la notion de « socialisme » n'est pas univoque. C'est ce à quoi Axel Honneth s'emploie dans le « Chapitre 1 » qui, dans *L'idée du socialisme*, s'intitule « L'idée première du socialisme : un dépassement de la révolution dans la liberté sociale⁵⁴ ».

Le terme de « socialisme » est né de la volonté de fonder le droit naturel sur un « instinct de sociabilité » et non plus sur une révélation divine⁵⁵. À partir des années 1820-1830, le thème acquiert en Angleterre, chez Robert Owen (1771-1858), et en France, chez Charles Fourier (1772-1837) et chez les saint-simoniens, une nouvelle acception. Le socialisme renvoie désormais à un projet de société. Selon Émile Durkheim (1858-1917), dans les *Leçons sur le socialisme*, le dénominateur commun

⁵³ Axel Honneth, *L'idée du socialisme. Un essai d'actualisation*, Paris, Gallimard, Coll. NRF Essais, 2017.

⁵⁴ Axel Honneth, *L'idée du socialisme. Un essai d'actualisation*, op. cit., p. 23-46.

⁵⁵ Ce changement renvoie à Grotius et à Pufendorf.

aux socialismes est de réguler l'économie, en faveur du social, par le biais de l'État. Il néglige cependant le lien avec les idéaux moraux d'égalité, de liberté et de fraternité issus de la révolution française. Il en est de même chez John Stuart Mill (1806-1873) et Joseph Schumpeter (1883-1950) qui réduisent le socialisme à une répartition plus équitable des ressources.

Telle est la lecture immédiate, pourrait-on dire, avec Axel Honneth. Pourtant, Robert Owen propose la création de coopératives ouvrières pour inciter les masses ouvrières à la bienveillance. Claude-Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon, entend remédier aux inégalités en planifiant l'ordre social et les activités économiques — visant ainsi une association universelle — de telle sorte que chacun soit rémunéré en fonction de ses capacités. Charles Fourier imagine les « phalanstères » comme des coopératives de producteurs qui, normatives, ne seraient pas contraintes pour autant. Chez tous, la collectivisation des moyens de production est comprise comme un moyen pour satisfaire, en dernière instance, un ordre moral. Ils travaillent à élargir le concept juridique et individualiste de liberté hérité de la Révolution française pour le rendre compatible avec celui de fraternité. Louis Blanc (1811-1882) et Joseph Proudhon (1809-1865) en feront leur cheval de bataille : la fraternité ne peut advenir sur la base de la liberté réduite à l'individualisme égoïste, sur la seule liberté de réaliser au mieux ses intérêts privés. De ce point de vue, c'est le fondement moral et liberticide du capitalisme qui est contesté.

Il n'en reste pas moins que, même chez Joseph Proudhon, le concept de liberté n'est pas suffisamment travaillé : il hésite encore entre l'idée de liberté comme condition ou comme conséquence des associations ou communautés qu'il prône. Chez Karl Marx, le système capitalisme fait en sorte que les personnes ne se rencontrent que pour et par des échanges marchands où chacun est libre d'escroquer et libre de piller l'autre⁵⁶ : un tel système ne peut fonder une communauté authentique. Il en serait autrement, selon Karl Marx, si on considérait la liberté à l'aune des besoins (la faim, le logement) qui ne peuvent être assouvis que de façon collective et dans la complémentarité. Une association de « libres producteurs » : telle est la liberté sociale qu'il vise, une liberté sociale garantie par le groupe que viseront, à leur tour, les socialistes.

En résumé, le socialisme passe du domaine du droit naturel à la sphère sociale, puis de ce projet de société fondé sur une régulation économique à des considérations morales. La limite étant la négligence tenant à la liberté.

Pour le design, rappelons que les analyses de William Morris placent la critique sociale et le socialisme du côté de l'artisanat contre le design des manufactures. Dès lors, deux idées pointent :

- n'est-ce pas une des raisons pour lesquelles l'idée même d'un design socialiste semble paradoxe et l'idée même de socialisme rétrograde ? Les designers ne visaient-ils pas à s'émanciper, via les manufactures et l'industrie, du carcan des corporations liées à l'organisation du travail artisanal ? Et n'est-ce pas une des

⁵⁶ Les termes sont d'Axel Honneth.

raisons pour lesquelles le design s'est dès lors retrouvé partie prenante de l'industrie et du capitalisme ? La clé de l'histoire du design, c'est la liberté.

- en revendiquant l'idée de travailler à l'habitabilité du monde, en cherchant des alternatives du côté des *low techs*, du *slow*, d'autres cultures non-européennes, les designers actuels ne visent-ils pas ainsi à fonder une communauté humaine et non-humaine sur autre chose que la seule subsistance économique (la leur et celle de leurs semblables), à savoir un idéal moral ? Et cet idéal éthique ne pourrait-il pas se ressourcer dans le socialisme tel que Axel Honneth le décrit ? La clé de l'histoire du design tiendrait à l'éthique et à un socialisme qui n'est pas celui des origines, mais un socialisme actualisé.

3.3 Les fardeaux du socialisme

Et pour réactualiser le socialisme, il faut en déterminer les « fardeaux », exhiber les raisons — les fautes originelles ? — qui ont pu conduire à son déclin actuel. Dans le « Chapitre 2 » de *L'idée du socialisme. Un essai d'actualisation*, qui s'intitule « Un cadre de pensée obsolète lié à l'esprit et à la culture de l'industrialisme », Axel Honneth va mettre au jour trois fardeaux du socialisme⁵⁷.

3.3.1 La liberté

Le premier fardeau du socialisme tient à la négligence de la liberté, nous l'avons déjà dit et nous pouvons approfondir ce point.

Le premier problème lié au socialisme tient à une compréhension économique de la liberté sociale qui laisse de côté la question de la souveraineté populaire démocratique. Selon Saint-Simon, le mode industriel de production et les progrès techniques qui l'ont engendré permettraient de fonder un nouvel ordre social où tous planifieraient ensemble la manière de satisfaire les besoins de chacun. L'ensemble serait financé par une banque centrale, gérée par les représentants des forces industrielles, qui rendrait superflue toute instance politique.

Selon Proudhon, toutes les fonctions gouvernementales pourraient être remplacées par la coopération de petites unités de production. Les droits libéraux égalitaires devraient être supprimés car ils n'ont servi qu'à fonder la propriété privée.

Chez Marx, les droits libéraux auront perdu toute raison d'être en dehors d'une sphère économique dès lors que le système capitaliste aura disparu et, avec lui, la distinction entre politique et production économique. C'est ce qu'il pose dans « Sur la question juive » (1844). Il ne reste plus de place ni pour l'autonomie de l'individu, ni pour « l'exploration intersubjective d'une volonté commune ».

Pour notre part, nous pouvons nous demander si les designers ne seraient pas légitimement trop jaloux de leur liberté pour être socialistes...

3.3.2 L'homogénéité d'un prolétariat spontanément révolutionnaire

Le second problème du socialisme, déjà présent chez Saint-Simon, tient à l'idée que tous les acteurs de l'industrie sont prêts à échanger un régime de propriété féodal-

⁵⁷ Axel Honneth, *L'idée du socialisme. Un essai d'actualisation*, « Chapitre 2 » de *L'idée du socialisme. Un essai d'actualisation*, qui s'intitule « Un cadre de pensée obsolète lié à l'esprit et à la culture de l'industrialisme », *op. cit.*, p. 47-74.

bourgeois contre une association libre et sans contrainte ayant pour but d'augmenter la productivité au profit de tous.

Chez Robert Owen, Louis Blanc et Pierre-Joseph Proudhon, cette idée est aussi présente, la communauté des acteurs étant cependant réduite à la masse des salariés de l'industrie.

Marx échappe à ce travers dans ces écrits historico-politiques, où il comprend que tous les salariés n'ont pas les mêmes aspirations. Mais quand il passe à l'analyse du capitalisme, il oublie cela et voit dans le prolétariat une classe spontanément tournée vers la révolution.

Comme le souligne Axel Honneth, la théorie du socialisme pêche d'un point de vue épistémologique. Elle introduit dans le réel ce qu'elle entend démontrer, c'est « la méthode de l'imputation rationnelle ». C'est Horkheimer, avec ses enquêtes sur l'« autoritarisme » chez les ouvriers, qui a le premier montré l'hétérogénéité de la classe ouvrière, remettant ainsi en question l'idée d'acteurs tournés vers la révolution. L'idée d'une société post-industrielle n'aura fait, après-guerre, que renforcer ce point.

Pour notre propre compte, cela ne revient-il pas à penser que les designers, qui ne s'assimilent pas à des prolétaires, sont de fait peu soucieux de révolution ?

3.3.3 L'effondrement supposé du capitalisme

Le troisième « fardeau héréditaire » tient à l'effondrement du capitalisme. Les saint-simoniens pensent que le progrès historique inhérent aux techniques et à l'industrie est freiné par la propriété privée et les propriétaires (formant une couche sociale oisive) qui empêchent toute avancée sociale, mais n'en demeure pas moins réels. Même si d'autres courants socialistes ne se risquent pas à une telle philosophie de l'histoire, ils envisagent le socialisme comme une prise de conscience nécessaire, comme une étape vers le dépassement de la concurrence d'une économie de marché et l'avènement d'une communauté économique solidaire. C'est notamment le cas de Louis Blanc.

Proudhon fondait plutôt cet avènement sur la réconciliation progressive des classes opposées. Marx avance, successivement, deux approches du même problème : la première, proche de Proudhon (lutte des classes et réconciliation graduelle), la seconde proche de Saint-Simon (avancée des connaissances techniques et maîtrise de la nature).

Comme le note Axel Honneth :

- dans tous les cas évoqués le rôle et la contribution des individus est subordonnée à une loi de l'histoire qui, en elle-même, n'est pas très claire en tant que synonyme déterministe du progrès. Dewey critique ce point en montrant que le socialisme s'est ainsi coupé de toute empirie possible, de l'idée qu'il faudrait en quelque sorte tester le socialisme...

- c'est l'essor inouï de l'industrie qui laisse à penser que la planification peut tenir lieu de liberté et que l'organisation de la production peut remplacer le politique, c'est l'essor du prolétariat lié à cette industrie qui autorise l'idée que cette classe va porter la révolution, c'est l'héritage des lumières qui explique l'idée de connaissances techniques positives. C'est ce cadre industriel d'analyse qui semble aujourd'hui obsolète.

Pour notre part, cela ne signifie-t-il pas que les designers trop méfiants à l'égard de ces lois historiques et déterministes du progrès, et trop attachés à l'empirie, pour être socialistes ? Ou qu'ils sont trop post-industriels pour être socialistes ?

3.4 Déterminisme historique et socialisme à vocation expérimentale

En attendant l'enquête qui viendra confirmer ou pas ces interprétations pour le design, nous pouvons penser, avec Axel Honneth, que pour revivifier l'idée du socialisme, il faut se délester de ces trois fardeaux en prenant soin de la liberté, en arrêtant de croire qu'une classe sociale est prête à se lancer dans une aventure révolutionnaire inévitable, et que le capitalisme va ainsi s'effondrer. Or, tous les trois reposent sur l'idée d'un déterminisme historique. Et c'est sans doute en ce point qu'il faut ancrer notre critique.

3.4.1 Libérer des possibilités latentes et documenter les expériences socialistes

Dans le « Chapitre 3 » intitulé « Les voies du renouveau (1) : le socialisme comme expérimentalisme historique⁵⁸ », Axel Honneth entend refonder le socialisme en élaborant une théorie de l'histoire plus conforme à notre temps et en lien avec la liberté sociale. Et il lui faut dès lors corriger l'idée que cette dernière naîtrait de l'abolition du système capitaliste, c'est-à-dire d'un changement introduit dans la sphère économique. Si la question est bien de réguler le marché sans compromettre ou annihiler la liberté sociale, il faudrait s'attacher à vérifier empiriquement comment on pourrait le faire, à savoir par le marché, la société civile ou l'État démocratique de droit. Mais cela suppose, comme John Dewey l'avait montré, que l'on abandonne l'idée d'un déterminisme historique qui conduirait à la révolution, la dissolution du capitalisme, etc. Mais quel est dès lors le moteur de l'histoire ?

Le moteur de l'histoire réside plutôt dans la capacité humaine à libérer des possibilités latentes par le biais d'interactions libres, d'une part, et dans le souhait d'intégrer ces interactions par intérêt bien compris, de communiquer librement cette revendication, d'autre part. En intégrant les provisoirement exclus dans ces interactions, la société croît en stabilité et s'enrichit en possibilités. Il faut donc commencer par documenter les expériences socialistes qui ont déjà été réalisées et en cours (histoire des associations de producteurs, des syndicats visant à humaniser le travail, des politiques publiques de la ville, des fonds de solidarité, des coopératives de la ville basque de Mondragón, du salaire minimum et de la socialisation du marché du travail, etc.)

Il faudrait accepter d'un même geste que cette intégration de nouveaux possibles n'est précisément possible que si les groupes sociaux visent l'intégration, c'est-à-dire une voie institutionnelle plus qu'insurrectionnelle : car il s'agit de communiquer à tous et avec tous afin de convaincre que ces revendications serviront à tous.

3.4.2 Les questions dans le champ du design

⁵⁸ Axel Honneth, *L'idée du socialisme. essai de réactualisation*, « Chapitre 3 » intitulé « Les voies du renouveau (1) : le socialisme comme expérimentalisme historique », *op. cit.*, 75-102.

À ce stade, les questions à nous poser sont les suivantes :

N'y aurait-il pas, dans ce caractère empirique du socialisme, de quoi convaincre les designers de se reconnaître comme socialistes ? Nous avons bien dit « se reconnaître », et pas « devenir ». En effet, n'est-ce pas le caractère empirique du socialisme qui explique leur intérêt pour les ZAD, par exemple ? Ou pour l'ethnologie décrivant d'autres formes de vie en commun et de produire susceptibles d'inspirer des sociétés moins traditionnelles ? Ou pour ce qui constitue la recherche d'alternatives, d'autres façons de faire du projet et de remplir la mission qui reste celle du design ?

3.5 Destinataires et périmètre du socialisme: de l'Europe à l'interconnexion planétaire

Avant que de répondre et de conclure ce chapitre politique, un dernier pas. Dans le « Chapitre 4 » de *L'idée du socialisme*, qui s'intitule « Les voies du renouveau (2) : l'idée d'une forme de vie démocratique⁵⁹ », Axel Honneth repart de l'oubli par les socialismes de la liberté sociale issue de la révolution française au profit des seules considérations économiques. Oubli qui conduit à n'envisager la liberté que dans la possibilité de s'enrichir, et à manquer le féminisme et le républicanisme qui luttaient pour une reconnaissance de la liberté comme condition préalable à l'égalité économique.

Dans une démocratie, la liberté doit régner, de façon organique, dans les sphères individuelle, économique et politique. Cela suppose que le socialisme s'adresse aux partenaires dans le couple, aux membres d'une famille, aux acteurs d'une communauté, etc., c'est-à-dire investisse l'espace public démocratique des citoyens (et pas seulement du prolétariat, de telle ou telle classe défavorisée, ou dans tel ou tel mouvement social) et de façon internationaliste. Ce qui implique l'interconnexion planétaire d'expériences locales (plan éthique) au sein d'un réseau non gouvernemental (plan politique), et l'articulation de ces deux branches du socialisme par intégration des revendications des exclus.

Avec ce dernier pas, il faudrait donc penser :

- que le design socialiste se doit d'être libre, c'est-à-dire solidaire des démocraties, et que la liberté est un préalable à l'économique.
- que le design socialiste a un rôle à jouer dans cette « l'interconnexion planétaire d'expériences locales (plan éthique) au sein d'un réseau non gouvernemental (plan politique), et l'articulation de ces deux branches du socialisme par intégration des revendications des exclus ». N'est-ce pas, en effet, une autre manière, plus politique, de parler de l'habitabilité du monde qu'il s'agit de servir dans le respect des humains (des semblables) et des non-humains ?

4. Conclusion

On sort de l'accablement inhérent à l'idée que l'idéal éthique est perdu (ce qui est faux) et qu'il l'est d'autant plus que le design a collaboré au pire — les régimes totalitaires —, et pourrait sans doute le refaire notamment parce que l'histoire du

⁵⁹ Axel Honneth, *L'idée du socialisme. essai de réactualisation*, « Chapitre 4 » de *L'idée du socialisme*, qui s'intitule « Les voies du renouveau (2) : l'idée d'une forme de vie démocratique », *op. cit.*, p. 103-142.

design n'a pas réglé le problème de sa supposée innovation sous des régimes totalitaires. C'est-à-dire chaque fois que l'on place la valeur symbolique des projets au-dessus de la valeur d'usage et même de la valeur d'échange.

Un horizon politique au problème éthique peut en effet se dégager : si le crime est collectif, la solution ne peut être durablement trouvée à un niveau individuel et éthique (le cas de conscience). Cet horizon politique peut prendre les traits d'un socialisme réactualisé. Pour l'esquisser, il faut en ce pendant nous confronter à nos démons et à l'histoire réelle (parfois peu glorieuse) du design, se détourner du socialisme des origines, de sa négligence de la liberté comme préalable non négociable, de la croyance au déterminisme historique, d'un périmètre restreint à une classe spontanément révolutionnaire. Ce socialisme des origines ne pouvait convenir et n'a pas convenu à des designers soucieux de liberté, peu enclins au dogmatisme d'une théorie fondée sur un déterminisme historique.

En tant que praticiens, c'est vers un socialisme expérimental que les designers devraient se tourner : ce qui implique qu'une théorie critique du design s'intéresse, et enquête auprès des expériences socialistes actuelles et locales, s'attache à d'autres façons de faire projet et de vivre ensemble.

Un *New deal* du design est donc possible, à condition d'être européen et transnational, de s'adresser à toutes et à tous en investissant le domaine public et démocratique de débats, en jouant son rôle dans « l'interconnexion planétaire d'expériences locales (plan éthique) au sein d'un réseau non gouvernemental (plan politique), et l'articulation de ces deux branches du socialisme par intégration des revendications des exclus ».

Il est temps, ce qui signifie qu'il n'est pas trop tard. Bien au contraire !

Séances 6 et 7. Le problème scientifique du design

1. Faire le point sur le propos

1.1 Le double objectif du séminaire

Dans notre séminaire, il s'agit, d'une part, d'analyser un idéal éthique défaillant. Ce que nous avons fait pour montrer que cet idéal n'est pas perdu du tout et que ce sentiment de perte se fonde :

- sur l'échec des éthiques normatives (qui mobilisent le regard d'autrui)
- sur la non-prise en compte de l'éthique responsive et d'une déontologie immanente à la profession
- sur si ce n'est la mémoire, tout au moins l'intuition que la compromission avec les régimes totalitaires demeure possible dans la mesure où l'innovation du design totalitaire reste insuffisamment traitée

D'autre part, il s'agit d'investiguer « le problème scientifique du design », soit une sorte d'insuffisance due :

- à l'idée que la pratique serait en elle-même une science (confusion entre réflexion critique inhérente au processus de projet et connaissance scientifique)
- à l'idée d'une indiscipline revendiquée qui bloque toute investigation scientifique, mal distinguée d'une indisciplinarité (liée à la sérendipité, cette dernière montre le caractère heuristique de la critique et du « pas de côté »)
- au fait que le domaine est investi, en tant qu'objet, depuis un champ disciplinaire donné (l'histoire, la philosophie, etc.) sans que les analyses produites ne soient « testées » auprès des acteurs
- à un émiettement des théorisations qui, intéressantes en elles-mêmes, ne cherchent pas à produire une unité critique du domaine
- à une sorte de défiance, ou de crainte, qui pousse les designers (y compris, parfois, les étudiants) à se méfier, voire à rejeter, une investigation scientifique, ou ne serait-ce que théorique, concernant leur pratique
- à l'hypothèse selon laquelle le capitalisme néo-libéral trouve son intérêt à ce déficit scientifique

Le problème scientifique du design	
Les symptômes de l'insuffisance sc.	Les causes de l'insuffisance sc.
La pratique vaut pour connaissance sc.	Confusion entre réflexion, théorisation et connaissance
La revendication d'une indiscipline	Confusion entre indiscipline et indisciplinarité
Une investigation extra-disciplinaire	Absence d'enquête relative à la réception des analyses
L'émiettement disciplinaire	Renoncement à l'unité critique des théories
La défiance des designers	Rejet d'une investigation sc.et/ou théorique de la pratique du design
L'intérêt du capitalisme néo-libéral	Déficit scientifique

Figure 5. Le problème scientifique du design

1.2 La voie empruntée

Plutôt que de traiter « le problème scientifique du design » en ajoutant un chapitre supplémentaire à la question disciplinaire, nous avons suivi notre fil et nous nous sommes concentrés sur ces deux derniers points. Nous avons « collé » au design en

tant que pratique et nous nous sommes attachée à ce rejet, à cette méfiance, à cette peur de la théorie — peur qui devrait aussi affecter notre théorie dite critique —, en les analysant à partir des concepts produits par l'École de Francfort.

En somme, nous avons cherché à comprendre ce qui, dans l'investigation scientifique du design, motive la peur ou le rejet, une forme de défiance, de la part des designers.

1.3 Hartmut Rosa, pensée identificatrice et concepts identifiants

Cette attitude nous l'avons en effet cernée en partant de Hartmut Rosa. Dans *Rendre le monde indisponible*⁶⁰, notre sociologue montre que, sous l'impulsion du système capitaliste de production et de marché, les sciences ont cherché à rendre le monde disponible. Afin d'assurer la maîtrise du monde, à commencer par la maîtrise des ressources naturelles, « la pensée » et « le concept », qui sont comme l'expression et l'outil de la science, ont parfois conduit à choséfier (réifier) le réel en niant l'hétérogénéité de ce dernier, la diversité des possibles dont il demeure riche.

Par transposition, cela signifierait que les designers sont réfractaires à l'investigation scientifique de leur domaine :

- parce que s'ils accompagnent l'essor des sciences, des techniques et de l'industrie, soit la mise à disposition du monde, ils demeurent néanmoins sensibles aux possibilités latentes que recèle ce même monde (dont ils ont vocation à servir l'habitabilité)

- parce que, pour ce qui concerne leur propre domaine, les designers soupçonnent toujours la science de nourrir une confiance quasi aveugle dans le pouvoir de la raison et de ses outils alors même que le design relève, entre autres, de l'intuition, de l'imagination, de la sensibilité, etc. qu'ils opposent à ce pouvoir

Notons que la modélisation à l'excès du projet, ou la transformation d'une méthode de projet en recette (le *design thinking* transformé en « design des post-it ») ne peut que les conforter.

C'était un début. Pour mieux cerner la défiance des designers à l'égard de la science et aussi de la théorie, il fallait, en-deçà et au-delà, de Hartmut Rosa, retourner aux auteurs qui ont forgé le concept de « réification », de chosification généralisée (des êtres, de la langue, de la pensée, des concepts...), à savoir Victor Klemperer, Georg Lukács, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, et leur lecteur, en l'occurrence Axel Honneth⁶¹.

2. Les acquis théoriques

Nous avons alors établi 3 éléments susceptibles d'éclairer le « problème scientifique du design ». Pourquoi les designers éprouvent-ils une forme de défiance à l'égard de la théorie ou de la science aux prises avec leur domaine ?

2.1 Langue réifiée et réifiante

⁶⁰ Hartmut ROSA, *Unverfügbarkeit*, Wien, Residenz Verlag, 2018 ; *Rendre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2020, p. 119-123.

⁶¹ Le détail de ces analyses se trouvent dans HAL-Archive ouverte, S2.

Le premier élément ancre cette défiance dans l'usage que les nazis ont fait de la langue allemande, et peut-être plus généralement l'appauvrissement que subit une langue asservie à l'idéologie la propagande politique des régimes totalitaires. La lecture de Victor Klemperer et le commentaire qu'en fait George Didi-Huberman confirment l'appauvrissement de l'allemand que nous avons pu voir à l'œuvre dans le design graphique de cette période⁶².

Or, les sciences qui s'attachent au design s'expriment avec des mots : dès lors, la défiance des designers se fonde peut-être sur l'intuition que si la langue est réifiée elle peut aussi réifier le réel.

2.2 Un « anticapitalisme romantique »

Le second élément tient au remède illusoire que George Lukács oppose à la réification. En relisant Karl Marx, George Lukács montre que le capitalisme conduit à la fétichisation de la marchandise, à l'aliénation des personnes dont il entrave la satisfaction des besoins, les capacités et les moyens d'expression. Il ajoute que le capitalisme porte par conséquent la responsabilité d'un tissu social déchiré, à l'oubli du bien commun comme finalités des institutions (État, justice, etc.) À tout cela, il oppose, ce qu'il appellera lui-même un « anticapitalisme romantique », c'est-à-dire un retour à des sociétés préindustrielles, prémodernes, et un redevenir artiste-artisan du prolétariat au sein d'ateliers⁶³.

Le problème de la réification se pose de façon politique et ne concerne pas que les seuls outils de la science. Même s'ils ne vont pas jusqu'à identifier le périmètre du problème de la réification généralisée, les designers se défient peut-être autant de la réification qu'ils subissent dans leur pratique que de la solution préconisée : ce retour à ce que George Lukács qualifie d' « anticapitalisme romantique » — pré-démocratiques dit Axel Honneth — sert l'art, l'artisanat, mais pas le design.

2.3 Dialectique négative, spéculation maîtrisée, essai et réconciliation esthétique avec la nature.

Le troisième élément est plus complexe⁶⁴.

Selon Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, qui relisent Georg Simmel et G.F. Hegel, la réification tient au fait que la culture subit un sort tragique dans l'histoire, et plus particulièrement au XX^e siècle. La raison instrumentale domine en effet la nature qu'elle exploite sans scrupule, puis la société et enfin les individus. L'industrie culturelle et le divertissement uniformisent les arts, la langue, les attitudes, etc.

Ni la langue, ni la science ne sont épargnées par la réification. Le rapport contingent mots/choses permet l'émergence de concepts et la pensée dialectique reconduit

⁶² Voir toutes les notes de la séance 4 du semestre 2022-2023 intitulée : *Design, pensée identifiatrice et concepts réifiants* et notamment le 2.1 Lien entre langue, pensée et totalitarisme.

⁶³ Dans les notes de séminaire, voir le point 2.2

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.

⁶⁴ Voir 2.3 dans les notes de séminaire.

quant à elle l'hétérogénéité du réel à de l'identique, alors même que cette richesse du réel s'appréhende de manière empirique.

En relisant de façon critique Émile Durkheim et René Descartes, Theodor W. Adorno et Max Horkheimer établissent que la science (notamment la sociologie), son attachement aux faits, sa méthode, son idéal démonstratif et son régime de vérité (la preuve), ainsi que son mode d'exposition (le traité) ressortissent à une forme de positivisme scientifique.

Pour surseoir à cette emprise de la réification, Theodor W. Adorno propose d'élaborer une dialectique négative, prône une spéculation maîtrisée, préfère l'essai comme forme critique au traité et prône une réconciliation esthétique avec la nature. L'ensemble le conduit à la production d'œuvres d'arts fragmentées, réflexives, mimétiques et élitistes soit, comme le dit Axel Honneth, à une impasse esthétique de la théorie critique qui renonce au terrain politique.

Il est dès lors intéressant de remarquer que le design a accompagné la raison instrumentale au service de l'industrie, et partant la réification de la nature à l'homme, avant que d'être instrumentalisé et réifié à son tour, notamment par l'industrie culturelle (par le cinéma, par exemple). Et qu'il semble parfois habité par un mélange d'intuition juste et de mauvaise foi. En effet, on peut se demander :

- si la défense de la singularité du projet, qui se traduit parfois par un rejet de la théorisation, de la science, etc. et de l'universel auxquelles celles-ci tendent, ne constitue pas une tentative de réponse à l'uniformisation à laquelle l'industrie culturelle aboutit
- si tel un pendant de la dialectique négative, le « design en négatif », le garde-fou du faire et de l'expérimenter, la supériorité répétée de la pratique par rapport à la théorie, etc. ne cherchent pas à répondre à la réification de l'hétérogénéité du réel par les concepts et la pensée dialectique
- si la tentation de sortir de la science par la pratique (l'empirisme, l'induction, une démarche itérative) ne cherche pas à opposer une forme de spéculation maîtrisée à un positivisme scientifique
- si l'attachement des designers au manifeste, à l'exposé non verbal, voire à une approche pragmatique du vrai, dans laquelle on serait tenté de voir une défiance à l'égard de la science, ne constitue pas le pendant de l'essai comme format critique
- si le design critique ou spéculatif ne relèvent pas d'une forme de mimétisme et d'élitisme, si le design du peu (pour ne prendre qu'un exemple d'alternatives visant une autre façon de projeter et de produire) ne cherche pas, à sa façon, à dépasser l'impasse esthétique et artistique de réconciliation avec la nature

3. Les acquis théoriques rejoués par l'enquête (de 2022-2023)

Ces relectures sont intéressantes, dans la mesure où elles permettent de donner sens, voire d'éclairer cette défiance des designers à l'égard de la science, de la théorie de la pensée, des concepts, etc. et d'identifier comment ils tentent, à leur tour, d'y répondre (le design n'est pas étranger à l'histoire des idées).

Fidèle à notre posture critique et théorique, nous avons testé ces interprétations via l'enquête menée sur l'accélération du temps. Il faudra parfaire les résultats cette année-ci, mais d'ores et déjà nous avons pu dire :

- les designers éprouvent une forme de prudence à l'égard de la théorie (pensée historique) du design, et surtout pensent leur domaine en termes binaires

pensée/expérimentation, où le second terme est valorisé. Mais il faut aussi noter que la prudence se mue en méfiance ou en rejet en fonction de la longueur de la formation reçue par les designers. Plus cette dernière est courte, plus le rejet est radical

- les designers n'ont pas de mots assez durs pour d'énoncer l'illusion qui ferait d'eux des artistes et l'élitisme à l'œuvre quand cette illusion s'actualise
- la « pensée » identificatrice est assimilée à une lecture théorique, plus exactement 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 la charge mentale qu'imposent les réseaux sociaux, la rapidité d'exécution du projet au mépris de la qualité
- la réification de la langue n'est bien évidemment jamais évoquée en tant que telle. Néanmoins, les projets estimés réussis et riches de sens sont ceux qui sont nés d'un réel dialogue avec le client, c'est-à-dire ceux qui découlent de la raison délibérative et de la communication.

4. Au-delà des symptômes et des causes du « problème scientifique » du design, quels sont les remèdes ?

Après avoir cerné les symptômes de l'insuffisance scientifique et les causes (voir Figure 5), nous pouvons répondre que de façon générale que cette insuffisance découle de la réification sur lequel le système capitaliste de production et de marché se fonde et se développe. Mais quels sont les remèdes ? Certains sont préconisés par le design, comme nous l'avons vu, d'autres sont préconisés par la théorie critique. Nous pourrions dès lors tout synthétiser dans le tableau suivant.

Les raisons de la prudence des designers à l'égard de la science		Les remèdes	
D'après Hartmut Rosa	D'après Victor Klemperer et Georges Didi-Huberman, puis Axel Honneth relisant Georg Lukács, Theodor W. Adorno et Max Horkheimer	Préconisés par le design	Préconisés par la théorie critique
<p>La science, au service de l'industrie, met à disposition le monde (ce qui s'oppose à l'habitabilité)</p> <p>La science s'appuie sur la raison (là où le design relève de l'intuition, de l'imagination, etc.)</p>	<p>La science s'exprime avec des mots : intuition (mémoire) que la langue réifiée réifie le réel</p> <p>Le système capitaliste conduit à une réification généralisée : méfiance à l'égard de la réification et d'un retour à l'art, l'artisanat, etc.</p> <p>L'histoire est tragique : la raison instrumentale, au service du capitalisme, domine tandis que l'industrie culturelle uniformise la culture</p> <p>La langue et la science sont réifiées (scientisme positiviste)</p>	<p>L'exposé non verbal (recherche sur des outils non verbaux)</p> <p>La singularité du projet</p> <p>Le format « manifeste » Le « design en négatif » (l'expérimentation) L'empirisme, l'induction, l'itération Les formes « alternatives » de design</p>	<p>Pour les scientifiques : -prendre le problème de la « prudence » au sérieux - ne pas penser le problème scientifique en termes de discipline - se défier du scientisme (mêler théorie et enquêtes) et adopter une posture scientifique modeste (théorisation plutôt fondation épistémologique d'une discipline scientifique)</p> <p>Pour les designers : - accepter le mélange intuition juste/mauvaise foi fondatrice de la pratique - sortir de la confusion entre théorie et histoire - sortir du binarisme pensée ou théorie (réduite à l'histoire) /expérimentation</p>

Figure 6. Remèdes à l'insuffisance scientifique

5. La réification

Nous en étions là du « problème du design » quand est advenue la lecture du livre d'Axel Honneth intitulé *La Réification. Petit traité de théorie critique*, Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 2007 [2005]. Elle a apporté 5 éléments en cernant encore de plus près le concept de réification.

5.1 Les aléas du concept : une légitimation historique du problème scientifique du design

Le premier élément tient à l'histoire du concept de réification. Dans l'« Introduction » à *La Réification. Petit traité de théorie critique*, Axel Honneth rappelle que le concept de réification est né dans l'Allemagne des années 20, au moment de la république de Weimar, sous la plume de Georg Lukács, dans *Histoire et conscience de classe* [1923]. L'objectif était de saisir la crise qui semblait sévir dans tous les domaines, y compris dans la « conscience » du prolétariat.

Il souligne aussi que, au lendemain de la guerre, la question de l'holocauste emporte tout, le concept semble trop faible pour saisir l'horreur. Il ressurgit pourtant dans les écrits d'Adorno et dans les mouvements étudiants de années 70.

Aujourd'hui, note Axel Honneth, ce concept renaît dans les romans (Raymond Carver, Harold Brodkey, Elfriede Jelinek, etc.), dans la sociologie de la culture ou la psychologie sociale ou, nous y reviendrons, la réification est comprise comme une auto-manipulation. En philosophie éthique et morale, le concept est de nos jours utilisé en tant que tel par Martha Nussbaum pour désigner l'instrumentalisation des personnes, le traitement de marchandise qui leur est réservé (mères porteuses, industrie du sexe, etc.) ou dans les sciences neurologiques, si ces dernières traitent le cerveau comme une machine.

Il n'est donc pas illégitime d'utiliser le concept hors de son champ premier pour comprendre le problème scientifique du design.

Dans l'ouvrage considéré, trois autres éléments reviennent sur les causes de la réification et, de notre point de vue, précisent tant les analyses que les remèdes déjà repérés.

5.2 Habitus et distorsion d'un engagement originel : « accepter le mélange intuition juste/mauvaise foi » et rechercher des « pratiques alternatives » du design

Dans le « Chapitre 1 » du *La Réification. Petit traité de théorie critique*, qui s'intitule « La réification chez Lukács », Axel Honneth montre que la réification intervient dans un processus de reconnaissance distordu, où l'une des personnes en envisagent d'autres comme s'il s'agissait de choses. Avec le développement du capitalisme, la fonction marchande, qui concerne d'abord l'objet échangé, envahit la sphère des relations humaines en général : les êtres humains se saisissent les uns les autres de façon instrumentale, sans empathie, à l'aune de leurs intérêts égoïstes et de ce qui est économiquement profitable. La réification est devenue le mode dominant de l'activité intersubjective, une seconde nature, ce qu'on appelle en sociologie un « habitus ».

Puis Axel Honneth reformule le propos de Georg Lukács. Le capitalisme fait en sorte que le sujet tente à s'extraire émotionnellement de la situation vécue afin de mieux la rationaliser, devienne une sorte de spectateur au regard calculateur qui se détache du monde pour mieux l'instrumentaliser. La réification repose par conséquent sur la distorsion d'une attitude originelle par laquelle l'être humain entretient une relation engagée vis-à-vis de lui-même, de ses semblables et du monde.

Dans le domaine du design, l'analyse fonctionne. La réification incline à faire du projet pour faire du projet (produire des gadgets) ou à faire du projet avec cynisme (créer des objets qui ne servent qu'à attirer l'attention sur soi), ou à faire du projet pour créer un attachement sans objet réel (le design émotionnel au service de l'industrie du luxe ou des marques) et repose sur le fait de ne plus servir l'habitabilité du monde, de ne plus faire de projet pour son semblable, dans le respect des non-humains... La réification a fait en sorte que le design participe de l'habitus dont Axel Honneth fait état. Du coup, s'en trouvent légitimés les remèdes qui visent, pour le design, à ne pas être dans la mauvaise foi, dans le déni de cet habitus, à sortir de cette pratique réifiante en cherchant des formes alternatives de projet de design.

5.3 La dualité sujet-objet : engagement, souci et primat d'un fondement émotionnel et expérientiel de la connaissance

Un pas de plus pour donner corps à cet « engagement originel ». Dans le « Chapitre 2. De Lukács à Heidegger et à Dewey », *Petit traité de théorie critique*, Axel Honneth va rapprocher *Histoire et conscience de classe* [1923] de Georg Lukács, d'une part, *Être et temps* [1927], ou le cours sur Aristote [1924] de Heidegger, d'autre part, puis en passer par John Dewey.

À travers la lecture de ces trois auteurs, il montre que la distorsion de notre engagement dans le monde repose sur une manière duale d'appréhender notre rapport au monde : tout se joue comme si nous considérions cette relation en termes d'un sujet distinct d'un objet. Selon Georg Lukács, c'est parce que l'être humain s'extrait du monde, et notamment d'un partage d'un ordre social — le réifie — qu'il peut instrumentaliser ce monde et les êtres qui le peuplent. Le remède consiste à réactiver cet engagement originel, notamment par l'art, ce que nous avons déjà vu.

Selon Heidegger, qui ne s'intéresse pas à l'inscription sociale de la réification, saisir la réalité de façon neutre par la connaissance a conduit l'être humain à une sorte de cécité ontologique à l'égard d'une existence proprement humaine. Originellement, le *dasein* ne se tient pas face au monde (dans un rapport de connaissance), mais dans le monde (dans un rapport lié à la pratique), pris dans un « souci » pratique. Il s'agit donc de défaire ce rapport sujet/objet en retrouvant ce « souci » originel. Le remède préconisé semble très proche de ce que le design care, le design du souci de l'autre, pourrait-on dire tente de mettre en œuvre.

Selon John Dewey, qui a la faveur d'Axel Honneth (car il se distingue à la fois d'une analyse esthétisante et n'oublie pas le lien être humain/social), toute connaissance rationnelle, qui implique analyse et mise à distance du monde, est précédée par l'expérience holistique (indifférenciée) et interactive, ayant valeur existentielle, d'un monde environnant. Dans le vocabulaire d'Axel Honneth, il s'agit de « reconnaissance », que l'on pourrait écrire re-connaissance. L'idée est donc que la distorsion de l'engagement du sujet dans le monde, le fait de penser un sujet humain à distance du monde objectivé, vient d'un oubli du fondement émotionnel et expérientiel de notre situation dans le monde. Dans le vocabulaire d'Axel Honneth, il y a réification dans la connaissance quand on oublie la reconnaissance⁶⁵. Le remède est intéressant : il y est bien question de la connaissance rationnelle (scientifique, donc) et d'une réforme de cette dernière pour saisir autrement ce par quoi et comment nous connaissons.

5.4 Primat de la reconnaissance sur la connaissance rationnelle : le dévoiement par le design émotionnel

Le quatrième élément Dans le « Chapitre 3 » du même ouvrage, Axel Honneth examine « Le primat de la reconnaissance ». Pour fonder que la réification repose

⁶⁵ Et c'est ce qu'il développe dans le « Chapitre 4. La réification comme oubli de la reconnaissance », dans *La réification. Petit traité de théorie critique*, Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 2007 [2005].

sur un processus de reconnaissance distordu, une manière duale de saisir notre relation au monde, Axel Honneth a recours à la psychologie du développement aux prises avec la socialisation précoce de l'enfant. Ce dernier apprend à se comporter socialement face à un monde jugé stable dans la mesure où il arrive à adopter la perspective d'une autre personne comme étant autre. En d'autres termes, il y a décentrement progressif de l'enfant à partir d'une attitude égocentrique, et c'est sur cette base que se fonde une appréhension objective du monde. Cette aptitude émergerait à l'âge de 9 mois, par l'intermédiaire de l'identification émotionnelle à une personne privilégiée en termes d'attachement. Si cette relation d'attachement vient à manquer, le décentrement progressif est entravé et le développement cognitif est défaillant, comme dans certaines formes d'autisme. Nous connaissons émotionnellement avant que de connaître rationnellement.

Cet élément fait écho à ce que nous avons posé dans le chapitre consacré à l'éthique. Le « design émotionnel » vise parfois à créer de l'émotion sans visée objective (connaissance) du monde. L'objet de marque, le produit de luxe, etc. provoquent un attachement à un signe relatif à une chose (objet, vêtement, etc.), attachement qui rejoue peut-être une relation d'attachement manquée et, du coup, un décentrement progressif entravé, un développement cognitif défaillant. Le processus paraît difficile à prouver en dehors d'études psychologiques pointues qui ne sont pas de notre ressort, mais ne s'illustre-t-il pas cependant dans les situations affectives où les cadeaux sont censés prouver que l'on tient à une personne ? Soit le sac à main, le bijou coûteux, le jouet hors de prix, etc. : faute de pouvoir s'attacher à quelqu'un pour mûrir, on médiatise la relation émotionnelle par l'attachement (présumé) à des choses (présumées aimables) que l'on réclame ? Quoi qu'il en soit, le design émotionnel et ses ressorts fondent, par le dévoiement qu'ils impriment dans les choses, l'idée d'un primat de reconnaissance (de l'émotionnel et de ses défaillances possibles) sur la connaissance rationnelle. Le remède : se défier de la raison instrumentale qui se cache derrière certaines utilisations du design émotionnel.

5.5 La réification de soi : pour un design réparateur de l'estime de soi ?

Le dernier élément notable dans cet ouvrage, tout au moins pour notre propos, tient à une forme nouvellement identifiée de la réification, à savoir « l'autoréification » dont il traite dans le « Chapitre 5 » intitulé « L'autoréification. Les contours du phénomène⁶⁶ ». D'après Axel Honneth, nous réifions nos états mentaux. Plutôt que d'accepter que nous nous connaissons d'abord sur un mode relationnel, empirique et émotionnel, et que de cette existence découle la matière et la manière composant ce que nous sommes, nous nous mettons en quelque sorte à distance de nous-mêmes et nous nous comportons comme des détectives face à des situations à investiguer. Il s'agit des exemples de situations « objectivantes » où ce genre d'attitudes est particulièrement requis dans nos sociétés post-modernes : les entretiens d'embauche, les *dating* (rendez-vous amoureux organisés...) etc.

⁶⁶ Axel Honneth, *La Réification. Petit traité de théorie critique*, Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 2007 [2005].

Cet élément identifie une nouvelle cause de réification : le capitalisme a changé le rapport que nous entretenons à l'égard de nous-même, et l'on ne voit pas pourquoi le designer serait épargné. Cet élément renvoie en outre à ce que nous avons abordé dans le chapitre sur l'éthique. N'est-ce pas l'amour propre que la réification de soi engage, et, dans ce cas, n'est-ce pas l'estime de soi que le designer devrait réparer ? Si tel est le cas, il faudrait préconiser dans les remèdes un design du care comme réparateur de soi. Mais cela a-t-il du sens ?

Les raisons de la prudence des designers à l'égard de la science		Les remèdes	
D'après Hartmut Rosa	D'après Victor Klemperer et Georges Didi-Huberman, puis Axel Honneth relisant Georg Lukács, Theodor W. Adorno et Max Horkheimer	Préconisés par le design	Préconisés par la théorie critique
<p>La science, au service de l'industrie, met à disposition le monde (ce qui s'oppose à l'habitabilité)</p> <p>La science s'appuie sur la raison (là où le design relève de l'intuition, de l'imagination, etc.)</p>	<p>La science s'exprime avec des mots : intuition (mémoire) que la langue réifiée réifie le réel</p> <p>Le système capitaliste conduit à une réification généralisée : méfiance à l'égard de la réification et d'un retour à l'art, l'artisanat, etc.</p> <p>L'histoire est tragique : la raison instrumentale, au service du capitalisme, domine tandis que l'industrie culturelle uniformise la culture</p> <p>La langue et la science sont réifiées (scientisme positiviste)</p> <p>La réification comme habitus repose sur la distorsion de l'engagement être humain/monde</p> <p>La réification repose sur la dualité sujet/objet à travers laquelle la relation au monde est saisie</p>	<p>L'exposé non verbal (recherche sur des outils non verbaux)</p> <p>La singularité du projet Le format « manifeste »</p> <p>Le « design en négatif » (l'expérimentation)</p> <p>L'empirisme, l'induction, l'itération</p> <p>Les formes « alternatives » de design Le souci dans le design réparateur d'autrui et d'estime de soi ?</p>	<p>Pour les scientifiques :</p> <ul style="list-style-type: none"> - prendre le problème de la « prudence » des designers au sérieux - ne pas penser le problème scientifique en termes de discipline - se défier du scientisme (mêler théorie et enquêtes), et adopter une posture scientifique modeste (théorisation plutôt fondation épistémologique d'une discipline scientifique) - se défier de la raison instrumentale et accepter le fondement émotionnel et expérientiel de la connaissance <p>Pour les designers :</p> <ul style="list-style-type: none"> - accepter le mélange intuition juste/ mauvaise foi fondatrice de la pratique, c'est-à-dire la réification comme habitus - sortir de la confusion entre théorie et histoire - sortir du binarisme pensée ou théorie (réduite à l'histoire) /expérimentation

Figure 7. Compléments

Conclusion

À l'issue de ces réflexions sur le « problème scientifique du design », nous avons opéré une sorte d'état des lieux du « problème scientifique du design » en adoptant une posture particulière. Il n'en reste pas moins que seule l'enquête menée auprès des designers permettra de vérifier, ou pas, les raisons de la prudence des designers, et les remèdes préconisés tant par les designers que par les tenants d'une théorie critique du design. On comprend aussi que l'enjeu de ce chapitre sur le « Problème scientifique des designers » est la pertinence d'une théorie critique du design. C'est d'ailleurs à ce point que seront consacrées les deux prochaines séances (préciser le calendrier en fonction de l'avancement).