



HAL
open science

Exposer le design : formes et intentions

Brigitte Auziol

► **To cite this version:**

Brigitte Auziol. Exposer le design : formes et intentions. Sciences de l'information et de la communication. Avignon Université, 2019. Français. NNT: . tel-02443813

HAL Id: tel-02443813

<https://hal.science/tel-02443813>

Submitted on 17 Jan 2020

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

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



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



Thèse

présentée à Avignon Université

pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité : sciences de l'information et de la communication

École doctorale : Culture et Patrimoine (ED 537)

Laboratoire Culture et Communication

Exposer le design : formes et intentions

par

Brigitte Auziol

soutenue publiquement le 27 novembre 2019 devant le jury composé de :

Madame **Marie-Pierre Fourquet-Courbet**, professeure, Aix-Marseille Université,
rapporteuse

Monsieur **Emmanuel Pedler**, directeur d'études à l'EHESS, rapporteur

Monsieur **Éric Triquet**, professeur, Avignon Université, examinateur

Madame **Marie-Sylvie Poli**, professeure émérite, Avignon Université,
directrice de thèse

Remerciements

Mes sincères remerciements vont d'abord à Marie-Sylvie Poli pour son écoute, ses conseils, ses remarques judicieuses et son constant soutien à l'accomplissement de cette recherche.

Je suis aussi reconnaissante pour l'aide qu'ils m'ont apportée à :

- Jean Davallon qui m'a incitée à m'engager dans cette thèse.
- Annick Lantenois et Frédéric Gimello-Mesplond qui m'ont prodigué des conseils précieux à une étape importante de mes travaux.

Ma réflexion s'est nourrie des discussions et des échanges au cours des séminaires du laboratoire Culture et Communication d'Avignon Université. Je remercie les enseignants-chercheurs et les doctorants pour ces moments de partage intellectuel.

Je remercie aussi mes collègues de la filière design et du laboratoire Projekt d'Unîmes dirigé par Michela Deni, pour l'intérêt manifesté à mes recherches.

Je n'oublie pas tous les professionnels du design et des institutions muséales qui ont répondu à mes sollicitations avec intérêt.

Mes pensées vont également à mes amis pour leurs encouragements chaleureux, à ma famille pour son entourage bienveillant et plus particulièrement à Éric pour sa présence de tous les jours, patiente et attentionnée.

Sommaire

Remerciements.....	3
Sommaire.....	5
Note liminaire.....	7
Résumé.....	9
Liste des sigles.....	11

Introduction générale 13

Positionnement épistémologique : problématique, hypothèse et cadre théorique..	19
Terrains de recherche.....	20
Plan de la thèse.....	21

Première partie. Le design, de la notion à l'exposition 25

Chapitre 1. Définir le design, un processus interdisciplinaire 26

1.1. Premières approches de la notion de design.....	27
1.2. Point de vue diachronique sur le design.....	42
1.3. Perspectives depuis les années 1970.....	62
1.4. Design et recherche.....	74

Chapitre 2. Exposer le design 90

2.1. La notion d'exposition en muséologie.....	91
2.2. Approche diachronique et analyse de la mise en exposition du design depuis 1851.....	110
2.3. Proposition d'une typologie des expositions de design en muséologie.....	139

Deuxième partie. L'exposition de design, cadre d'analyse et méthodologie de la recherche..... 164

Chapitre 3. Les concepts de situation de visite, de dispositif et d'intention 165

3.1. Élaboration du modèle de recherche et approche phénoménologique.....	165
---	-----

3.2. Le concept de situation de visite.....	176
3. 3. Le concept de dispositif.....	187
3.4. Le concept d'intention	195
Chapitre 4. Un protocole méthodologique conçu pour appréhender l'intention de l'exposition de design.....	216
4.1. Précisions épistémologiques et communicationnelles sur la méthode	217
4.2 Une démarche privilégiée : la description phénoménologique.....	219
4.3 Les outils associés : l'étude documentaire et les entretiens.....	258
Troisième partie. L'intention d'exposition de design : études monographiques et principales dimensions.....	263
Chapitre 5. Cinq monographies d'expositions temporaires	263
5.1. <i>Momentané</i> : une exposition centrée sur l'œuvre de deux designers	265
5.2. <i>Design sur un plateau</i> : les résultats d'une commande	317
5.3. <i>Histoire des formes de demain</i> : une rétrospective historique	340
5.4. Le <i>showroom</i> de la VitraHaus : un exposition thématique	361
5.5. <i>Sous pression, le bois densifié</i> : l'exposition d'une innovation technologique.....	385
Chapitre 6. L'intention de l'exposition de design : ses composantes	406
6.1. Un retour sur la méthode	406
6.2. Une visée didactique : une nouvelle leçon de choses	411
6.3. Une perspective artistique et économique : célébrer le design.....	427
6.4. Un dessein axiologique ?	442
Conclusion générale	454
Références bibliographiques.....	466
Table des illustrations	491
Table des matières	493

Note liminaire

- La thèse se présente en deux volumes.

Le premier volume est consacré au texte principal et à la bibliographie.

Le second volume rassemble les annexes avec la description intégrale des visites d'expositions. On y trouve aussi une sélection de photographies, des plans originaux, des tableaux numériques et les schémas des parcours de visite. Nous avons souhaité donner à ce document un caractère exhaustif afin d'éclairer la démarche méthodologique suivie dans la thèse. Nous recommandons la consultation préalable de ces annexes afin de faciliter la prise de connaissance du chapitre cinq portant sur l'analyse muséologique des expositions.

- Les titres d'expositions sont écrits en italique.

- Le nom des œuvres est cité entre guillemets dans le corps du texte.

Les citations extraites du volume des annexes (descriptions, commentaires et verbatim des entretiens) sont dans une police et un corps identiques pour bien les identifier dans le texte.

- Les références bibliographiques sont établies selon les normes APA (selon la 6^e édition du *Publication manual*, 2010).

- Crédits photographiques : © Brigitte Auziol

Résumé

Exposer le design : formes et intentions

Les expositions ont joué un rôle important dans le développement du design et la reconnaissance de cette activité. Qu'en est-il aujourd'hui en France ? Quelles sont les intentions - ou effets communicationnels - susceptibles d'être produites ? À partir de cinq expositions contemporaines de design sélectionnées pour obtenir un échantillon diversifié, nous nous livrons d'abord à une description des formes telles qu'elles se présentent au public à travers les dispositifs d'exposition. Dans un cadre de pensée et une méthode inspirés par la phénoménologie et la muséologie, l'ambition est de comprendre les intentions supportées par ces expositions. La description des situations de visite est rendue possible grâce à un positionnement particulier du chercheur qui cumule en sa personne les rôles de chercheur académique et de visiteur impliqué. Sur le plan éducationnel, l'intention d'exposition de design est ainsi appréhendée comme une leçon de choses muséographique. Elle se manifeste aussi comme un exercice de célébration qui met en valeur les designers et leurs œuvres. Conséquemment, l'intention d'exposition de design contribue à la valorisation économique marchande des biens. Les prises de position militantes qui portent sur les questions sociales et environnementales ne se retrouvent que plus faiblement dans les expositions étudiées. La dimension axiologique de l'intention d'exposition de design se concentre sur la considération accordée à la personne du visiteur.

Mots clés : exposition, design, intention, situation de visite, dispositif

Abstract

Design in exhibition : patterns and intentions

Exhibitions have played an important role in the design development and acknowledgement of this activity. What about today in France? What are the intentions - or communicational effects - likely to be produced? Based on a sample of five different contemporary design exhibitions, we first describe the patterns as they are experienced by the public through to the exhibition displays. With a methodology inspired by phenomenology and museology, we aim to understand the intentions underpinning by these exhibitions. The description of the visit situations requires a specific stance of the researcher who must be both an academic researcher and an involved visitor. From an educational level, the design exhibition intention is thus considered as a museographic « leçon de choses ». It is also a celebration exercise aiming at showcasing the designers and their works. Consequently, design exhibition intention contributes to the economic valorization of goods. Militant positions on social and environmental issues are less importantly found in the exhibitions studied. The axiological dimension of design exhibition intention focuses on the consideration given to the visitor himself.

Keywords : exhibition, design, intention, situation, device

Liste des sigles

ADAM

Art & Design Atomium Museum

AFD

Alliance française des Designers

APCI

Agence pour la Promotion de la création industrielle

CCI

Centre de Création Industrielle

CODIFAB

Comité pour le Développement des Industries Françaises de l'Ameublement et du Bois

CNAP

Centre national des Arts Plastiques

CNIEL

Centre National Interprofessionnel de l'Économie Laitière

CNU

Conseil National des Universités

CREDOC

Centre de Recherches pour l'Étude et l'Observation des Conditions de vie

ECAL

École Cantonale d'Art de Lausanne

EPFL

École Polytechnique Fédérale de Lausanne

ENSAD

École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs

ENSCI

École Nationale Supérieure de Création Industrielle

FNAC

Fonds National d'Art Contemporain

ICSID

International Council of Societies of Industrial Design

IFD

Institut Français du Design

IFM

Institut Français de la Mode

IMM

Internationale Möbelmesse

MAMC

Musée d'Art moderne et Contemporain de Saint-Étienne Métropole

MNAM

Musée national d'Art Moderne

MoMA

Museum of Moderne Art

MUDAC

Musée de design et d'arts appliqués contemporains

UAM

Union des Artistes Modernes

VIA

Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement

WDO

World Design Organization

Introduction générale

Pour introduire à la lecture de ce volume, nous souhaitons souligner que notre intérêt pour le design en tant que discipline et en tant que thème de recherche est lié à notre pratique professionnelle dans le secteur depuis vingt-cinq ans, ainsi qu'à notre métier d'enseignante en design. C'est donc dans une perspective d'approfondissement d'une réflexion théorique sur le design, sur ses modes de transmission actuels, engagée depuis pas mal de temps que nous avons décidé de faire des expositions de design un sujet de thèse. Car il s'avère que les expositions de design prennent une place de plus en plus importante dans le champ contemporain de la culture.

Les expositions de design : un phénomène en expansion

En effet, pour un observateur attentif, une constatation s'impose : le nombre des expositions consacrées au design est en constante augmentation depuis les années 1980. Expositions temporaires, biennales, festivals et autres journées consacrées au design, prennent une place grandissante tant sur la scène européenne qu'internationale. Durant cette période, des musées exclusivement consacrés au design ont ouvert leurs portes. Parmi les musées inaugurés depuis les années 2000, on trouve : le Vitra Design Museum de Weil am Rhein en Allemagne¹, le 21_21 Design Sight au Japon², le Design Museum Holon de Tel-Aviv en Israël³, le V&A Dundee en Écosse⁴. En Angleterre, le Design Museum de Londres a accueilli depuis sa réouverture en 2016 plus d'un million et demi de visiteurs⁵.

En France, ce phénomène est accompagné et soutenu par une politique de démocratisation culturelle voulue par les pouvoirs publics depuis les ministères André Malraux et Jack Lang avec un accent particulier accordé à la dimension festive et événementielle⁶. La

¹ Le Vitra Design Museum a été inauguré en 1989. (En ligne, consulté le 28 janvier 2018) : <http://www.design-museum.de/de/informationen.html>

² Le 21_21 Design Sight a ouvert en 2007. (En ligne, consulté le 28 janvier 2018) : <http://www.2121designsight.jp/>

³ Le Design Museum Holon a ouvert ses portes en 2010. (En ligne, consulté le 28 janvier 2018) : <http://www.dmh.org.il/default.aspx>.

⁴ Le V&A Dundee a été inauguré en 2018. (En ligne, consulté le 20 septembre 2018) : <https://www.vam.ac.uk/dundee/>

⁵ Le Design Museum de Londres a été fondé en 1989. (En ligne, consulté le 28 janvier 2018) : <https://designmuseum.org/about-the-museum>

⁶ Ce point de vue sur la démocratisation de la culture est opportunément discuté par Laurent Fleury (2016).

première édition du festival Design Parade⁷ à Hyères voit le jour en 2006, la manifestation Designer's Days⁸ ne cesse de se développer et se diversifier depuis 2000, la programmation de la Paris Design Week⁹ vient rythmer au mois de septembre un calendrier annuel désormais riche en événements à propos du design. Des expositions temporaires telles que *Design contre design*¹⁰ organisées dans des établissements culturels publics très fréquentés comme le Grand Palais à Paris, contribuent à la notoriété du sujet¹¹. Un espace de communication¹² se déploie autour de toutes ces formes d'expositions, avec des productions éditoriales telles que des catalogues, des applications numériques ou des publications en ligne : sites, blogs et réseaux sociaux. Grâce à ces contenus et à ces médiums, le design est présent bien au-delà des institutions et des lieux habituellement consacrés à l'exposer. Par le biais notamment de la presse et des nouveaux médias, cette existence médiatique contribue à attirer le public dans les expositions¹³.

L'importance de cette diffusion est remarquée par Eleni Mitropoulou qui analyse les modalités communicationnelles du design et ses caractéristiques axiologiques : « [...] le design est un de ces objets culturels qui, pris en charge par la sphère médiatique et multi médiatique sont portés vers la glorification à travers différents cheminements qui constituent autant d'épreuves qualifiantes et décisives d'une même reconnaissance, celle d'un objet d'une valeur culturelle (au sens de Walter Benjamin) et de sa construction. » (Mitropoulou, 2010).

Une image particulière du design est diffusée dans la presse par les articles des quotidiens, les rubriques de magazines et les émissions de télévision. Souvent construite autour de l'esthétique et de la sensorialité, elle est surtout révélatrice de l'attrait du public pour le style et les tendances, angles sous lesquels, le design est presque exclusivement montré (Jollant-Kneebone, 2003, p. 7). Dans les médias de masse, c'est donc le design comme

⁷ En 2018, le festival organise sa 13^{ème} édition. (En ligne, consulté le 15 février 2018) : <http://villanoailles-hyeres.com/festival-2018/pw/festivals/design-parade-2018/design-parade-hyeres-2018/>

⁸ En ligne, consulté le 15 février 2018 : <http://www.ddays.net/>

⁹ En ligne, consulté le 15 février 2018 : <http://www.parisdesignweek.fr/>

¹⁰ L'exposition *Design contre design : deux siècles de création*. Grand Palais, Paris. 26.09.2007 - 07.01. 2008, a reçu près de 200 000 visiteurs. (En ligne, consulté le 05 mars 2018) : <https://www.grandpalais.fr/fr/design-contre-design>

¹¹ On trouvera en annexe 8, p. 273, la liste des expositions citées dans la thèse.

¹² Nous utilisons l'expression espace de communication au sens où Roger Odin la définit dans une perspective sémiopragmatique : « Un espace de communication est un espace à l'intérieur duquel le faisceau de contraintes pousse les actants (E) et (R) à produire du sens sur le même axe de pertinence. » (Odin, 2011, p.39).

¹³ Nous faisons ici référence à la presse spécialisée dans les expositions et/ou le design (*Beaux-Arts Magazine* ou *Intramuros* par exemple) mais aussi à des magazines prescripteurs auprès du public tels que *Télérama*.

objet de consommation qui est présenté avec mise en valeur des aspects esthétiques. Le philosophe Yves Michaud explique le triomphe de l'esthétique dans la société par la disparition de la présentation classique des œuvres, dans les musées par exemple au profit de leur apparition plus diffuse dans le monde du quotidien, sous la forme d'installations, de performances, ou encore d'expériences (2003). Certaines productions du design, plus particulièrement le mobilier ou les accessoires de mode, satisferaient le désir hédoniste du public. De même, Gilles Lipovetsky et Jean Serroy expliquent les facteurs de l'émergence d'un « monde du design » dans le cadre général d'une esthétisation du monde. Ils décrivent le phénomène de « l'artialisation contemporaine des designers stars » qui s'appuie notamment sur les expositions qui leur sont consacrées ou encore les niveaux de prix atteint par certaines de leurs pièces dans les ventes aux enchères (Lipovetsky et Serroy, 2013, p. 246).

Cette importance considérable prise par le design dans ces différents medias, est un phénomène qui interroge la praticienne en design et la chercheuse en communication.

Aborder la question du design dans le monde des médias sous l'angle du goût et de la mode nous paraît trop restrictif. Cela ne peut rendre compte de toutes les dimensions du sujet. Le design ne peut se réduire au seul point de vue de la forme culturelle marchande qu'il occupe dans la société au risque d'éluider les rapports qu'il entretient avec les matériaux, les technologies et les usages. Il ne se limite certainement pas non plus aux productions emblématiques que l'on retrouve dans les magazines ou aux œuvres collectionnées par les plus grands musées du monde. Le design prend aussi des formes différentes de la simple conception d'objets auquel on a tendance parfois à le cantonner. Grâce notamment aux possibilités offertes par le numérique, il contribue à l'innovation en termes de services autant que d'objets.

Le design est donc omniprésent dans notre environnement, au point que l'on a pu se demander s'il n'allait pas absorber le monde !¹⁴ Quel statut a-t-il lorsqu'il est exposé ?

¹⁴ Cette question a fourni le thème d'une émission de radio : (29/06/2015). *Le design va-t-il absorber le monde?* [Émission de radio]. Dans Matthieu Garrigou-Lagrange (producteur). *Modes de vie, mode d'emploi*. Paris : France Culture.

Un intérêt pour la médiatisation du design par l'exposition

Sans remonter trop loin dans notre propre histoire, nous identifions clairement nos premières interrogations de muséologue à l'occasion d'une visite de l'exposition *Design, miroir du siècle* effectuée en 1993, au Grand Palais à Paris¹⁵. Notre intérêt portait alors sur la subjectivité des choix d'objets et sur la mise en scène. Étaient-ils les plus représentatifs ? Nous nous souvenons que nous arpentions les lieux avec circonspection en nous demandant si nous étions dans un lieu culturel ou dans un grand magasin. À l'image d'un étalage, une succession d'objets s'offrait au regard des visiteurs le long des grandes allées. Finalement peu de choses semblaient distinguer le contexte de l'exposition de celui d'un étalage à finalité commerciale. Pourtant un dispositif de médiation était là pour rappeler que les objets n'étaient pas à vendre. Nous construisions un rapprochement avec les premiers salons des arts décoratifs, où nos grands-parents allaient découvrir les dernières nouveautés en matière d'équipement pour la maison. Dans cette exposition, tout semblait être organisé pour faciliter le contact du public avec des objets proches, familiers, évocateurs des souvenirs. La majorité des objets provenaient de la vie pratique et domestique, de notre environnement quotidien. C'était comme si une partie de ce monde avait été extraite pour être présentée à des fins de contemplation collective.

Nous avons poursuivi depuis ces visites de musées et d'expositions de design et intensifié leur rythme dans une période récente pour accompagner ce travail de recherche. Nous y avons parfois retrouvé exposés, des objets à l'existence desquels nous avons contribué en tant que designer dans différentes agences. Il y avait parfois aussi d'autres pièces, primées dans des concours qui étaient le résultat de nos travaux¹⁶.

Que dit-on sur le design dans ces expositions ? Parle-t-on vraiment de design ? Plus généralement, quels sont les enjeux de ces expositions ? Voilà quelques-unes des questions qui depuis plusieurs années, nous ont accompagnée comme designer, enseignante et finalement chercheuse dans notre parcours professionnel.

¹⁵ *Design, miroir du siècle*. Grand Palais, Paris. 19.05.1993 - 25.07.1993.

¹⁶ Nous ne citerons à titre d'exemples, que quelques expositions organisées suite à des prix obtenus dans des concours. Le Comité Colbert, pour lequel nous avons obtenu le prix Nina Ricci en 1997, a exposé cette même année l'ensemble des créations des lauréats du concours dans le grand magasin Les Galeries Lafayette à Paris. L'objet pour lequel nous avons été primée lors du concours Intramuros/ Designing Craft Europe en 1999 a été présenté avec ceux des autres lauréats à Milan lors de la remise des prix, puis dans plusieurs expositions à travers l'Europe durant l'année suivante.

Des préoccupations d'ordre professionnel

Nous nous sommes donc intéressée comme chercheuse à ces questions de communication et de médiation du design, qui se sont posées dans le cadre de notre activité professionnelle de designer dans un premier temps, puis d'enseignante en design dans un second temps.

Cette activité professionnelle de designer s'est exclusivement déroulée à Paris, dans de très grandes agences pluridisciplinaires où le design est envisagé de manière globale, comme une réponse qui peut prendre différentes formes en fonction des problématiques posées par le commanditaire : graphisme, packaging, sites web, architecture commerciale. Comme pratique professionnelle, le design est une discipline de projet technique, social et culturel où les questions liées à la communication du processus créatif sont prépondérantes. Une des compétences du designer est de donner à voir ce qui n'existe pas encore : il faut représenter, modéliser pour communiquer aux différents acteurs du projet, ce qui va être réalisé. Les partenaires sont nombreux et présents à différents moments de la conception. Le dessin est là pour expliciter le dessein du commanditaire, si on peut reprendre, un rapprochement souvent effectué entre les deux homonymes. Mais les maquettes, les plans techniques, les prototypes sont également utiles pour une médiation du projet en cours d'élaboration. Sans cesse, se pose la question de la communication de son travail pour que les acteurs du projet comprennent ce qui est en train d'être fait et puissent apporter leur contribution à la validation du processus en cours. La conception est une dynamique d'échange permanente où chacun s'expose à la critique¹⁷ et au jugement de partenaires aux horizons d'attentes souvent très différents. La communication est difficile à organiser dans ce contexte si l'on songe que l'on s'adresse à des personnes qui ne partagent pas forcément la même culture et pour lesquelles il faut construire les conditions de la réception. En effet, par exemple, comment permettre à une personne de lire un plan technique si elle n'en a jamais acquis les compétences ? Dans une agence de design, l'exposition du travail en cours de réalisation est donc envisagée comme un moyen de communication interne et aussi externe entre

¹⁷ Pour Richard Buchanan, la communication et en particulier la rhétorique est centrale dans les *design studies*. Elle permet de comprendre les artefacts et leur capacité à transmettre de l'information pour nous plaire ou nous instruire (Buchanan, 1985, p. 4).

l'agence, ses clients et ses partenaires. Penser la conception, c'est aussi penser la réception.

C'est une problématique de muséologie à part entière même si nous verrons que cette forme d'exposition est un peu différente de celles que nous étudions au cours de cette thèse.

Dans le cadre de nos activités de pédagogue¹⁸, nous avons persévéré dans les interrogations sur ces problématiques de représentation et de médiation : une des tâches qui incombe à l'enseignant concerne l'apprentissage par les étudiants de la représentation du projet afin de communiquer les choix effectués. Pour un étudiant en design, apprendre à maîtriser les codes de la représentation, c'est se donner les moyens de mettre en valeur la spécificité de son travail. Représenter, c'est aussi re-présenter pour comprendre des projets existants : l'étude de cas, exercice de compréhension de la complexité des systèmes engagés par le design, permet de reformuler, dessiner, écrire pour préciser les logiques formelles, fonctionnelles et symboliques des objets. L'exposition de leur production est un exercice fréquemment demandé aux étudiants qui doivent alors mobiliser leur réflexion pour penser et choisir les éléments les plus représentatifs de leurs intentions. D'une certaine manière, la compétence développée dans ce type d'activité se mesure dans l'adéquation des dispositifs proposés avec les intentions créatives.

Il est certainement possible d'affirmer que la pratique de l'exposition est consubstantielle à celle de la pratique du design. L'activité de conception est proche de celle de la présentation dans le cadre d'une exposition. Ce sont des activités indissociables pour le designer : concevoir, c'est aussi savoir valoriser et soutenir ce que l'on fait. Même si, dans le cadre professionnel, la présentation d'un travail à un client diffère d'une mise en scène dans une exposition à un public, on peut y trouver des analogies.

Engager ce travail de recherche sur les expositions temporaires de design dans le champ institutionnel a donc été l'aboutissement des interrogations qui ont pris naissance dans nos pratiques professionnelles de designer et d'enseignante en design. Cela a été aussi un nouveau point de départ, car il s'agissait de les poser autrement que dans une perspective purement pratique, en tentant de les arrimer à des savoirs scientifiques en muséologie.

¹⁸ Notre activité d'enseignement porte essentiellement, depuis 2009, sur la méthodologie du projet (problématisation, conception, communication et évaluation) dans le cadre de la licence design et du master Métiers de l'Enseignement, de l'Éducation et de la Formation, parcours arts appliqués de l'Université de Nîmes.

Positionnement épistémologique : problématique, hypothèse et cadre théorique.

Peut-on aborder objectivement la question du design quand ce sujet se trouve au cœur de ses activités professionnelles ? Concevoir des produits ou des services et faire de la recherche sont deux choses différentes même si les aspects spéculatifs et les tentatives de réduire les incertitudes se retrouvent dans les deux activités.

La pratique de projet, centrale dans l'activité du designer, est une œuvre collective car on a besoin de s'appuyer sur les compétences des autres. Le projet est aussi un lieu et un objet d'interdisciplinarité où il faut échanger, construire des outils, laisser des traces du processus et donner des formes. On peut trouver des similitudes avec la recherche dans la nécessité de formuler une problématique, de construire des hypothèses et d'utiliser les outils avec des itérations entre empirie et théorie.

S'inscrire dans une recherche doctorale, c'est aussi faire le choix d'une discipline académique alors que nous avons une formation polytechnique et une culture plutôt anglo-saxonne largement inspirée des *design studies*. Diplômée en 1996 de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris où la pluridisciplinarité est la ligne directrice des enseignements, nous avons adopté le caractère pluridisciplinaire des sciences de l'information et de la communication avec intérêt. La définition de ce champ de recherche, comme œuvrant « [...] à dégager des compétences par l'agencement de théories et méthodes venant d'autres disciplines. »¹⁹ ne nous était pas totalement étranger.

Notre problématique trouve son origine dans des questions qui concernent la mise en exposition du design : peut-on observer des spécificités communicationnelles propres à ces expositions ? Quels effets sont-elles susceptibles de produire sur le visiteur ?

À partir de ces interrogations préliminaires nous formulons l'hypothèse que la multiplication des expositions de design dans le champ muséal serait le symptôme de leurs dispositions à mobiliser : le domaine de l'éducation, le champ artistique, la sphère économique marchande et le monde des valeurs socio-culturelles actuelles.

¹⁹<https://www.conseil-national-des-universites.fr/cnu/#/entite/entiteName/CNU/idChild/34/idNode/4471-4497>
consulté le 10 septembre 2019.

La démarche phénoménologique constitue la matrice épistémologique de cette recherche car nous lui empruntons l'approche méthodologique originale de la thèse : la description qui consiste à consigner sur un cahier de recherche les résultats de nos observations en situation de visite. Ce protocole singulier est rendu possible grâce à un positionnement particulier du chercheur que nous baptisons *chercheur-visiteur*. Le chercheur-visiteur s'efforce de faire tenir ensemble de manière équilibrée deux postures, celle du chercheur, garante du caractère scientifique de la démarche et celle du visiteur, impliqué dans les situations de visite. L'écriture de la description qui se fait en situation d'observation avec une reprise en laboratoire, adopte une forme inspirée des principes de la phénoménologie (Husserl, 1928/1991). Elle produit un texte qui présente deux aspects principaux : il témoigne des vécus expérimentaux de la chercheur-visiteur et rend fidèlement compte des éléments factuels. Ce dispositif de recherche permet de construire une sorte de récit de visite qui forme un important corpus, principale base de notre travail analytique. L'abondance sémiotique du document qui figure intégralement dans les annexes de la thèse est à l'origine de la fécondité de l'analyse. Car si l'observation alimente la description, cette dernière instrumente aussi l'observation et fait émerger les premiers commentaires du chercheur. Nous parvenons à une description dite étendue ou étagée, dont l'allure rappelle les méthodologies de recherche des ethnologues (Geertz, 1998). Elle intègre dans une colonne séparée, des commentaires indexés sur le texte descriptif.

Nous puisons aussi dans la phénoménologie et dans les philosophies de l'action, les concepts d'intention (Anscombe, 1958/2002) et de situation (Goffman, 1964 ; Quéré, 1997) qui avec celui de dispositif (Foucault, 1975), repris par les sciences de l'information et de la communication (Jeanneret, 2005) forment les clés de notre modèle d'analyse.

Terrains de recherche

Pour mettre en évidence l'ampleur du phénomène exposition de design, nous construisons une base de données quasi exhaustive de ces manifestations organisées depuis une dizaine d'années en France, et nous proposons une typologie spécifique. Ces activités liminaires nous ont permis d'opérer le choix des expositions qui composent notre terrain d'étude :

- *Momentané*²⁰ est consacrée à l'œuvre des frères Bouroullec
- *Design sur un plateau*²¹ met en avant la diversité des propositions de designers autour d'une même commande
- *Histoire des formes de demain*²² est une rétrospective historique du design vu sous l'angle de l'utopie
- *Le showroom* de la VitraHaus²³, intégré au campus Vitra, éditeur de design Vitra, permet de découvrir une exposition de mobiliers et d'équipements domestiques
- *Sous pression, le bois densifié*²⁴ présente une technique innovante de transformation d'un matériau.

Le choix de ces cinq terrains de recherche introduit de la diversité dans notre échantillon qui, bien que n'ayant pas un caractère strictement représentatif, doit nous permettre d'aborder la question de la généralisation des résultats.

Plan de la thèse

La thèse est composée de trois parties, chacune constituée de deux chapitres.

La première partie « Le design, de la notion à l'exposition », a pour objectif de définir et de présenter le design et son exposition. La thèse débute par des considérations pluridisciplinaires sur le design qui sont l'occasion d'appréhender dans une démarche historique comparative les diverses acceptions et les frontières épistémologiques de la notion. Ces apports constituent aussi un état de l'art actualisé qui permet à la chercheuse de construire une mise à distance de ses anciennes fonctions de désigner professionnelle et de son actuel statut d'enseignante en design à l'université.

Le chapitre 1, « Définir le design, un processus interdisciplinaire », est consacré à l'investigation de la notion de design. Nous y étudions le design comme un ensemble polymorphe de discours, de pratiques et de productions afin de comprendre les

²⁰ *Momentané*. Musée des Arts décoratifs, Paris. 26.04. 2013 - 01.09.2013.

²¹ *Design sur un plateau*. Milk Factory, Paris. 06.10.2011 - 14.01.2012.

²² *Histoire des formes de demain*. Cité du design, Saint-Etienne. 11.07.2013 -16.04.2014.

²³ Le showroom de la VitraHaus. Campus Vitra, Weil am Rhein, Allemagne. 13.10.2013.

²⁴ *Sous pression, le bois densifié*. Galerie d'actualité, musée des Arts décoratifs, Paris. 28.04.2014 - 14.09.2014.

phénomènes à l'œuvre dans son exposition. Cette étude nous permet de préciser son caractère complexe et protéiforme. Nous repérons par ces différentes analyses, les rapports qui se construisent avec son exposition au cours de l'évolution socio-historique. Le chapitre 2, « Exposer le design » présente une étude de l'objet exposition. L'exposition peut s'analyser comme un média (Davallon, 1999), et met en jeu des acteurs au niveau de sa conception, de ses écritures (Chaumier, 2012) et de sa réception par un public de visiteurs (Eidelman, Gottesdiener et Le Marec, 2013), attentif aux textes qu'il découvre (Poli, 2012).

Ce chapitre se termine par une analyse des classements d'exposition de design et la présentation de la typologie qui nous a servi à faire les choix.

La deuxième partie intitulée « L'exposition de design, cadre d'analyse et méthodologie de la recherche » présente la suite de la construction de notre objet de recherche avec la présentation des concepts et du protocole méthodologique élaboré pour appréhender l'intention d'exposition de design.

Le chapitre 3, « Les concepts de situation de visite, de dispositif et d'intention » annonce le cadre théorique dans lequel nous inscrivons notre recherche. Nous montrons la pertinence du recours à une approche phénoménologique dans l'élaboration du modèle de recherche. Nous rendons compte de la genèse et de l'articulation des concepts mobilisés pour la recherche. Intention, dispositif et situation de visite sont explicités, l'ensemble formant le modèle d'analyse.

Le chapitre 4, « Un protocole méthodologique conçu pour appréhender l'intention de l'exposition de design » a pour objectif de présenter le protocole méthodologique, conçu pour appréhender l'intention de l'exposition de design. Après avoir apporté des précisions communicationnelles et épistémologiques sur notre posture de recherche, nous présentons les modalités de mise en œuvre de la description phénoménologique par l'intermédiaire de la chercheur-visiteur, une posture de chercheur construite pour cette recherche. Une grille de critères, outil d'analyse interprétative du corpus constitué des descriptions de visite et des commentaires associés permet de lire l'intention d'exposition.

La troisième et dernière partie nommée « L'intention d'exposition de design : études monographiques et principales dimensions », aborde les résultats de l'analyse pour chacune des expositions de design étudiées et précise les intentions d'exposition. Un bilan est tiré et confronté à l'hypothèse de départ.

Le chapitre 5, « Cinq monographies d'expositions temporaires », est consacré à analyser les expositions en s'appuyant sur le contenu des descriptions rédigées par la chercheur-visiteur. Les résultats concernant la présentation des particularités de l'intention d'exposition de design sont exprimés critère par critère.

Le chapitre 6 « L'intention de l'exposition de design : ses composantes » a pour objet la synthèse des conclusions du chapitre précédent. Les particularités communicationnelles de l'intention d'exposition sont abordées sur un plan plus général. La pertinence de l'hypothèse de départ est discutée. Les résultats de cette recherche doctorale sont confrontés à d'autres travaux, développés dans des champs scientifiques connexes.

Première partie. Le design, de la notion à l'exposition

Dans cette première partie, composée de deux chapitres nous présentons la construction de notre objet de recherche : le contexte et le choix des terrains.

Nous avons observé une tendance à l'augmentation et à la diversification des expositions de design depuis les années 1980 et plus particulièrement depuis les années 2000. Notre approche vise dans un premier temps à appréhender ce phénomène dans son ensemble pour tenter de distinguer et qualifier ses singularités. Nous abordons alors les expositions de design à travers la diversité des lieux et des occasions dans une perspective diachronique : l'évolution des divers types d'appareils depuis la moitié du XIX^e siècle et des modalités de présentation du design dans ces dispositifs. L'objet de ces présentations, le design désigne un ensemble polymorphe de productions, de pratiques et de discours, c'est pourquoi nous faisons le point dans un premier temps sur la notion avant d'aborder la manière dont il est montré.

Le premier chapitre a pour objectif de questionner le design comme notion, d'un point de vue interdisciplinaire. Cette investigation, par le biais de multiples points de vue et des discours nous permet d'en repérer les caractères constants et spécifiques, préalable qui nous semble indispensable avant d'aborder la question de son exposition et du sens qu'il peut prendre une fois exposé. Il s'agit d'explorer une notion que nous connaissons en tant que designer et enseignante mais qu'il convient de cerner et d'objectiver ici dans la perspective de notre recherche.

Dans le second chapitre nous nous intéressons à l'analyse de la mise en exposition du design depuis la moitié du XIX^e siècle. C'est également l'occasion de faire le point sur la notion d'exposition en muséologie et de préciser comment nous nous inscrivons dans une approche de l'exposition comme média. Nous présentons à l'issue de ces réflexions la construction d'une typologie spécifique aux expositions de design qui nous permet de repérer cinq terrains pertinents pour nos observations.

Chapitre 1. Définir le design, un processus interdisciplinaire

L'objectif de ce premier chapitre est de questionner ce qu'est le design. Nous n'entendons pas donner une réponse personnelle à cette question, en ajoutant notre définition à une liste déjà longue, mais mieux cerner le sujet pour le rendre opérationnel par rapport à notre projet de recherche. Nous nous intéressons à l'exposition du design et nous souhaitons identifier et clarifier ce qui est susceptible de faire l'objet de ces expositions dans son acception la plus large. En effet, nous choisissons de ne pas nous intéresser à un domaine spécifique du design, comme le graphisme ou le design critique, mais de nous tentons de qualifier ce que l'on peut nommer design en général. C'est dans cette perspective qu'il nous paraît important de faire une analyse multifocale de la notion de design pour en repérer les caractères constants et les spécificités qui pourraient être à l'œuvre dans cette recherche. Nous interrogeons alors successivement dans ce chapitre le design dans ses dimensions étymologiques, terminologiques, historiques ainsi que comme objet de recherche académique pour comprendre son origine, ses évolutions, la diversité de ses productions et domaines d'intervention, la construction de son rapport à l'exposition.

Nous nous intéressons dans un premier temps à l'étymologie en regard des définitions proposées à tous les publics intéressés par le sujet ainsi que celles élaborées par des acteurs impliqués du champ : les organismes professionnels et les designers. Nous étudions le sens culturel du mot design à différentes échelles d'observation. Nous abordons ensuite la question des terminologies associées au design depuis le milieu du XIX^e siècle.

La seconde partie présente une analyse diachronique de la notion de design et convoque le point de vue des historiens, des théoriciens, des praticiens et les manifestes qui visent à circonscrire la notion, orienter les pratiques, à dater, à situer ses origines, et à en délimiter le territoire sémantique. Nous identifions trois périodes dans les discours : les idéologies, la volonté de défendre un référentiel de compétences du designer et le temps de la redéfinition des activités et des domaines d'intervention dans une période plus récente.

Nous abordons alors dans une troisième partie les perspectives qui se dessinent au tournant des années 1970, période où le design alimente et se nourrit d'autres disciplines,

notamment des sciences humaines pour évoluer sous des formes qui traduisent la complexité de ses mutations. Nous repérons deux tendances qui porte pour l'une, un dessein anthropologique, avec attention plus marquée aux usagers et une autre qui se saisit des outils du design pour questionner la société par de nouvelles pratiques créatives aux frontières de l'art et l'architecture.

Enfin, pour compléter notre investigation, nous étudions le design comme objet de recherche sous l'angle de la recherche académique. Afin de comprendre ce qui se joue du point de vue communicationnel, nous présentons les orientations de recherche sur le design en sciences de l'information et de la communication, qui visent à l'étudier dans ses médiations matérielles et dans ce que celles-ci mettent en jeu en termes d'usages, de représentations de modes de communication. Nous nous appuyons sur les recherches de ce champ disciplinaire qui s'intéresse à la rationalisation des pratiques de conception pour explorer ensuite la notion de projet, comme spécificité de la pratique du designer en élargissant nos sources à d'autres champs disciplinaires.

Tout au long de ce chapitre, nous étudions et cherchons à rendre visible le rapport qui se construit entre le design et son exposition.

Cette étude inaugurale a aussi un autre intérêt. Nous n'oublions pas que nous sommes un acteur impliqué du domaine du design²⁵. En tant que tel, nous avons une connaissance du design, influencée par notre formation et nos pratiques professionnelles quotidiennes anciennes et actuelles. C'est pourquoi cette mise au point sémantique est indispensable. Même si elle ne garantit pas la construction d'une démarche objective dans notre rapport à cet aspect de l'objet de recherche, cet inventaire est un des moyens que nous avons trouvé pour préciser le chemin que nous accomplissons pour migrer du statut de professionnelle du design vers le statut de chercheuse en design.

1.1. Premières approches de la notion de design

Pouvoir dire ce qu'est le design est l'ambition sans cesse renouvelée d'ouvrages écrits par des théoriciens (Branzi, 2007/2009), de numéro spéciaux de magazines spécialisés (*Qu'est-ce que le design aujourd'hui ?*, 2009), de définitions proposées par des designers

²⁵ Doublement en tant que designer et enseignante en design.

(Held, 1970) par des organismes de promotions du design et par des d'expositions²⁶ qui ont cherché à cerner ce sujet. Le définir est l'objet d'âpres discussions, parfois polémiques entre les différents acteurs du champ (praticiens, historiens, théoriciens, institutions ou chercheurs) qui argumentent en fonction de leurs centres d'intérêts. Benoît Heilbrunn rappelle que : « [...] l'acception du terme n'est pas la même selon que l'on considère une approche strictement technique et professionnelle du terme, la représentation qu'en véhiculent les magasins de décoration et la représentation implicite que peut en avoir le grand public. » (2010, p. 41). Le design prend un sens particulier en fonction de ces différents niveaux d'observations.

Nous étudions d'abord son étymologie, avant d'aborder par la suite les définitions de dictionnaires à grande diffusion qui tentent de renseigner en quelques lignes sur les caractéristiques de cette notion et de les confronter à celles du domaine professionnel par le biais des associations et syndicats du design et de ses acteurs impliqués : les designers.

Nous nous intéressons ensuite aux différentes terminologies associées au design : arts décoratifs, arts appliqués, esthétique industrielle et métiers d'art, qui ont préexistées et/ou qui coexistent encore avec le mot design qui est d'un usage récent (années 1950) en France.

1.1.1. Étymologie et définitions

Nous abordons l'étude de l'étymologie du mot design en y associant celle de « dessin, plan et esquisse », des termes qui sont souvent employés dans sa définition. Pour mettre à jour quelques traits distinctifs du design, nous abordons ensuite quelques définitions à destination du public que nous complétons par l'examen des définitions des acteurs de la profession : celles designers, des syndicats et des associations de promotion du design.

1.1.1.1. Étymologie

Le *Petit Robert* (« Design », 2014, p. 705) qui date l'entrée du mot dans le dictionnaire en 1965, précise que l'origine doit être recherchée dans un terme anglais qui signifie « dessin, plan, esquisse ». Pourtant la définition qu'il donne ensuite : « Esthétique

²⁶ Parmi elles, nous pouvons citer : *Qu'est-ce que le design ?* Exposition inaugurale organisée par le Centre de Création Industrielle en 1969 au Musée des Arts Décoratifs de Paris, qui pose la question à cinq designers, et une exposition plus récente qui renouvelle la question : *Le design, c'est ?* Espace culturel François Mitterrand, Périgueux. 09.10.2015 - 12.12.2015.

industrielle appliquée à la recherche de formes nouvelles et adaptées à leur fonction (pour les objets utilitaires, les meubles, l'habitat en général) », ne fait pas explicitement référence aux définitions originelles en anglais.

Si l'on consulte le dictionnaire bilingue anglais-français *Robert & Collins* (« Design », 2012), on constate qu'il y a un net déséquilibre entre les différentes significations que revêt la notion en français et en anglais. Dans notre langue, le design se présente sous la forme de trois occurrences : l'activité du designer, le style et le mobilier (« Design », 2012, p. 282). Dans la langue anglaise, le dictionnaire en recense six différentes accompagnées de nombreux exemples (« Design », 2012, p. 1269). Il est l'attribut d'un domaine (meuble, vêtement...), la manière selon laquelle quelque chose est planifiée ou conçue (le plan, la conception d'un bâtiment, d'un livre, d'une voiture), le style (la ligne d'un vêtement), l'esthétique de quelque chose, le plan détaillé (d'une construction, d'une machine), le dessin (d'une robe, ...), croquis, ébauche, étude d'un artefact, le motif décoratif (un décor de feuilles,...), le modèle (de robe, de voiture, ...) et enfin l'intention, le dessein (former le projet de faire quelque chose).

Il y a donc un usage culturel du mot, différent dans le monde anglo-saxon pour qui la notion ne se limite pas au design de meubles ou de mode mais a un sens beaucoup plus riche et diversifié. Michaël Baxandall le confirme en donnant d'autres exemples :

« En anglais, un mot comme *design* a de nombreuses significations : dessein ; plan ; stratégie ; intention ; objectif ; visée ; adaptation des moyens à une fin ; ébauche d'un tableau, etc. ; grandes lignes, modèle, plan artistique ou littéraire, idée générale, invention, construction, intrigue, la faculté de les élaborer. » (1985/2000, p. 30)

L'étymologie du mot design n'étant pas très détaillée dans les dictionnaires que nous avons consultés, nous avons poursuivi nos recherches en cherchant l'étymologie des mots « dessin, plan et esquisse », souvent utilisés dans les définitions.

Dessin vient d'un mot de vieux français *desseing* « représentation graphique » dont on trouve l'emploi au XVI^e siècle. *Desseing* et les verbes *desseigner*, *dessigner*, *dessiner* viennent de l'italien *disegno* « représentation graphique » et de *disegnare* « dessiner »²⁷.

On peut déjà remarquer que *desseing* est à l'origine du mot dessein (XV^e siècle), alors synonyme de projet, *desseigner* a eu aussi au XVI^e siècle le sens de « projeter »²⁸.

²⁷ Dessin (Étymologie). (En ligne, consulté le 20 février 2018) : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/dessin>

²⁸ Dessein (Étymologie). (En ligne, consulté le 20 février 2018) : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/dessein>

On retrouve un lien avec la représentation graphique et le projet dans l'étymologie du mot esquisse qui vient de l'italien *schizzo* « ébauche (d'un dessin) »²⁹ et celle de plan qui est un mot qui vient de *plant* « implantation de ce qui est édifié sur le sol », qui est donc à relier à l'architecture et à la construction³⁰. Cette exploration étymologique nous fait donc retrouver les différents sens du mot qui coexistent dans l'anglais contemporain. Nous retenons cette relation au projet que nous discuterons en fin de ce chapitre comme spécifique de la pratique du designer.

1.1.1.2. Définitions à destination du public

Nous nous sommes d'abord intéressé aux définitions les plus élémentaires et *a priori* les plus simples, celles que l'on trouve dans les dictionnaires à grande diffusion. Nous en avons choisi deux, celle du dictionnaire en ligne de *Linternaute.com* et celle d'une version récente du *Petit Larousse illustré*.

Le dictionnaire de *Linternaute.com*³¹ nous propose la formulation suivante : « Discipline qui cherche à créer des nouveaux objets (ou environnements), qui soient à la fois esthétiques et adaptés à leurs fonctions. ». Quant à lui, le dictionnaire *Larousse* présente le design comme une : « Discipline visant à la création d'objets, d'environnements, d'œuvres graphiques, etc. à la fois fonctionnels et esthétiques et conformes aux impératifs d'une production industrielle ; stylisme. » (« Design », 2015, p. 370). Ces deux définitions ont en commun de mettre en exergue la notion de discipline. Ce terme doit tout d'abord être entendu comme une branche de la connaissance susceptible d'enseignement. Jean-Louis Fabiani en donne la définition suivante :

« [...] un corps de connaissances inscrit dans des textes, des exemples paradigmatiques, et des formes d'instrumentation, qui fait l'objet d'une transmission pédagogique, ce qui nécessite une mise en forme, ou confrontation du savoir à des fins d'inculcation, une gradation des traductions pédagogiques du corpus qui va du simple au complexe, et un programme d'enseignement qui forme ce que j'ai appelé naguère, dans les *Philosophes de la république*, un « espace du programme » ».
(Fabiani, 2006, p. 19)

²⁹ Esquisse (Étymologie). (En ligne, consulté le 20 février 2018) : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/esquisse>

³⁰ Plan (Étymologie). (En ligne, consulté le 20 février 2018) : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/plan>

³¹ Design. (En ligne, consulté le 12 janvier 2018) : <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/design/>.

Il est employé pour désigner ce que l'on appelle plus familièrement une matière d'enseignement dans le monde scolaire ou universitaire. On pourrait dire par exemple, que le design n'est pas encore totalement reconnu comme une discipline académique dans l'université française *a contrario* de ce qui se passe dans d'autres pays³². Mais le choix de cette notion par les deux dictionnaires peut aussi se lire à travers la signification kantienne qui fait de la discipline ce qui « empêche l'homme de se laisser détourner de sa destination, de l'humanité, par ses penchants brutaux. » (Kant, 1809/1981, p. 442).

Le *Petit Larousse illustré* rajoute dans un encadré accompagnant la définition :

« Le design est né au XX^e s. du souhait de voir s'inscrire les éléments de la vie quotidienne dans un environnement harmonieux, qu'il s'agisse d'architecture, d'urbanisme, ou d'objets usuels. Ainsi quoique voué à la fabrication en série, l'objet design est élaboré sans que la distinction soit opérée entre l'utile et le beau : le processus de création artistique accompagne le projet de bout en bout. » (« Design », 2015, p. 370)

Ce commentaire fait justement référence à « un environnement harmonieux » signifiant que le projet du design serait de contribuer à une humanisation du monde conforme à un idéal exempt de tensions, de contradictions ou de conflits. Ce qui est sous-tendu par cette définition, c'est que le design construirait un certain nombre de règles ou de principes plus ou moins contraignants (une discipline ?) dont la finalité serait justement de concevoir cette harmonie de l'homme avec son environnement.

Les deux définitions donnent une place centrale à la question des objets qui sont appréhendés principalement à travers leurs fonctions ou leurs usages. Elles nous suggèrent que le design ne se limite pas à la production d'objets et étendent son champ d'intervention à l'environnement ou au domaine de l'urbanisme.

À travers le commentaire de ces deux courtes définitions, nous voyons se mettre en place des catégories génériques de la définition qui vont se retrouver dans des approches plus complètes mais aussi plus spécifiques :

³² Actuellement le mot « design » n'apparaît pas dans la liste des sections du Conseil National des Universités, seule l'expression « arts appliqués » est inscrite en 18^{ème} section. Le mot design est employé, depuis seulement quelques années, dans la dénomination de formations universitaires.

- le design ne concerne pas que les objets³³, son champ d'intervention est beaucoup plus global et se renouvelle perpétuellement ;
- le design construit un champ de connaissance nouveau, il est associé à la modernité en général ;
- le design porte en lui un projet, facteur d'harmonie. Il concourt à une meilleure insertion des êtres humains dans leur environnement.

Enfin, « design » est signalé comme un adjectif invariable permettant de qualifier tel ou tel artefact : « Créé, conçu selon les critères du design : *des meubles design* » pour le *Petit Larousse illustré* (« Design », 2015, p. 370). Ce serait donc un qualificatif qui permettrait de désigner une esthétique propre, identifiable et reconnaissable. Ce sens assimile le design à un style esthétique codé quasi immuable.

L'anthropologue Bruno Remaury, qui commente les usages culturels du mot design, cherche à montrer comment celui-ci « renvoie simultanément à différentes choses³⁴ : des pratiques, des objets ou des jugements de goût selon le contexte qui l'entoure et selon également qu'il est utilisé en tant que substantif ou adjectif. » (2010, p. 3). Il constate qu'on l'emploie lorsqu' : « [...] on parle du design en tant que pratique (« c'est le design ») », en référence à un objet (« c'est du design) ou en tant que qualificatif de goût (« c'est design »). » (Remaury, 2010, p.3). Le mot design renvoie à quelque chose de contemporain ou d'intemporel lorsqu'il est utilisé comme adjectif. Bruno Remaury poursuit en écrivant que ce troisième usage plutôt invocatoire du mot design sert à évoquer « [...] une notion d'actualité à la fois vague et générale : dire « c'est design » revient globalement à dire « c'est moderne », « c'est d'aujourd'hui » ou encore « c'est tendance ». » (Remaury, 2010, p. 8).

Nous allons voir en étudiant quelques définitions des acteurs du champ que ce sens est réducteur. C'est le plus connu et le plus usité, sans doute parce que comme nous l'avons signalé dans l'introduction générale, c'est le sens le plus popularisé par la presse.

³³ On peut tout de même remarquer que malgré qu'il étende le champ d'intervention du design à l'architecture à l'urbanisme, le choix des deux illustrations pour le dictionnaire *Larousse* reste cantonné à deux exemples de design d'objet du XX^e siècle : la lampe Pipistrello de Gae Aulenti et le fauteuil Louis Ghost de Philippe Starck.

³⁴ Son premier constat est que le mot « sert à tout ». Il est utilisé indifféremment partout : en philosophie, pour de la communication institutionnelle, dans les supermarchés pour désigner des choses qui relèvent de natures extrêmement différentes.

1.1.1.3. Le design défini par les designers, les syndicats et associations de promotion du design

Après avoir étudié comment le design était défini et présenté au public par le biais des dictionnaires, nous nous intéressons maintenant aux définitions des acteurs du monde professionnel. Nous allons analyser les définitions de quelques designers pour repérer quelles sont les principales thématiques liées cette notion pour voir si elles élargissent le champ de celles repérées précédemment. Nous interrogeons également l'évolution de la définition du design par une association internationale de promotion du design afin de la confronter à celle présentée par un syndicat français de designers. C'est l'occasion de se demander si l'on partage une même vision du design dans le monde.

• Une fonction de coordination : penser les relations

Pour László Moholy-Nagy, le design :

« [...] renvoie en réalité à l'essence des produits et des institutions ; il exige une démarche à la fois pénétrante et globalisante. Il représente une tâche complexe qui nécessite d'intégrer aussi bien des critères technologiques, sociaux et économiques que des données biologiques et les effets psychophysiques produits par les matériaux, les formes, les couleurs, les volumes et les relations spatiales. Faire du design, c'est penser en termes de relations. C'est appréhender le cadre et le cœur des choses, les buts immédiats aussi bien que les buts ultimes, dans le sens biologique du terme en tous cas. C'est ancrer la spécificité d'une tâche dans une globalité complexe. »
(1967/2007, p. 277)

Dans ces quelques lignes, la référence à la complexité revient deux fois tout comme l'idée d'une approche globale. Pour ce designer, c'est une opération complexe qui met en jeu de nombreux facteurs comme la technologie, le social, l'économie et les éléments plastiques. Mais conformément avec les canons de l'approche systémique, c'est la qualité de la relation entre ces éléments qui est déterminante. Ce point de vue est partagé par le designer Verner Panton qui y ajoute le paramètre de l'utilisateur. Interrogé par le Centre de Création Industrielle en 1969 à l'occasion de son exposition inaugurale *Qu'est-ce que le design ?*³⁵ celui-ci ne se contente pas de répondre au questionnaire proposé³⁶ mais écrit

³⁵ *Qu'est-ce que le design ?* Musée des Arts Décoratifs, Paris. 24.10.1969 - 31.12.1969.

³⁶ Vingt-six questions étaient posées aux cinq designers participants. Ces entretiens constituent le texte du catalogue.

un véritable manifeste dans lequel il défend le rôle du designer. Il déplore que le mot design soit devenu « un mot à la mode, détourné de son véritable sens ». Pour lui :

« Trois conditions essentielles doivent être réunies pour que ce travail puisse être fait et témoigner par son résultat positif de l'importance du rôle du designer dans la société moderne [...]. En premier lieu, le designer doit coordonner tout ce qui est engagé dans le processus de production, [...] la coordination de la technologie et de ses capacités de production est un point de départ nécessaire à toute tâche nouvelle. [...] le designer doit aussi coordonner ce processus du point de vue du consommateur, [...], et considérer les possibilités de solutions les meilleures et les moyens d'appliquer les progrès techniques au bénéfice du consommateur. [...] le designer doit donner, à ces bases strictement objectives, une stimulation pour le milieu contemporain par le traitement des matériaux et son propre travail des formes et des couleurs. » (Centre de Création Industrielle, 1969, catalogue non paginé).

De la même manière, la définition suivante livre une définition du design avec un regard sociologique qui mesure toute l'importance de l'idée de relation :

« Avant d'être une profession, une forme ou un style, le design est une position dans l'organisation de la production des choses, une fonction ou une constellation de fonctions engendrées par la révolution industrielle. Le travail unitaire s'est divisé en de nombreux postes. Le travail de mise en forme est devenu une activité (où s'articulent des impératifs techniques et des valeurs esthétiques). La coordination de l'ensemble a été assurée formellement par différents acteurs (patrons, ingénieurs, quelquefois designers). Ce que l'industrie sépare (offre : demande, conception/exécution, forme/fabrication, forme/utilisation, calcul/dessin, etc ...), doit être relié, tant bien que mal, par des dispositifs généralement dispersés (relations humaines, marketing, publicité, etc...). « [...] « La fonction de coordination dans le système social de la production est plus importante que jamais. Elle pourrait être le dénominateur commun du design. » (Wolf, 1996, p. 157)

On pourrait reprendre l'idée de dénominateur commun, en soulignant que dans ces définitions le design est une discipline de la relation. La notion de relation est une idée importante en sciences de l'information et de la communication « Exister , c'est être relié », ce qui permet de penser la richesse des jeux de communication (Bougnoux, 2001, p. 18-26).

• Une attention à la signification sociale

On aura vu dans la définition de Verner Panton que la relation au consommateur, à l'utilisateur avait une grande importance. Car si pour lui « l'espace et la forme sont des éléments importants dans la création du milieu, les couleurs sont encore plus importantes. [...] l'homme reste central. » (Centre de création industrielle, 1969, catalogue non paginé). Le rapport à l'humain, la sollicitude pour l'utilisateur est le déterminant majeur des préoccupations du designer.

Pour le designer italien Ettore Sottsass :

« Le design est une façon de concevoir la vie. C'est une façon de concevoir la société, la politique, l'érotisme, la nourriture, et même le design. Au bout du compte, c'est une utopie figurative ou une métaphore sur la vie. Assurément, le design, pour moi, ne se limite pas à la nécessité de donner forme à un produit plus ou moins stupide pour une industrie plus ou moins raffinée. Si l'on veut dispenser un enseignement quelconque sur le design, le premier des enseignements à donner porte sur la vie et l'on doit insister en expliquant que la technologie est l'une des métaphores de la vie. » (Sottsass, cité par Radice, 1984, p. 173)

La prise en compte du facteur humain, essentiel selon Ettore Sottsass, doit donc nécessairement accompagner la production d'artefacts. Cette citation célèbre d'un des plus grands designers du XX^e siècle a bien été entendue par la plupart des institutions et organismes visant à fédérer l'activité des designers et à promouvoir le design. La dimension humaine est mise en valeur dans la définition du rôle du designer que l'on trouve actuellement sur le site de la World Design Organization³⁷ : « Le design industriel place l'humain au centre du processus »³⁸.

• Une définition institutionnelle évolutive

La World Design Organization consacre d'ailleurs une page de son site à l'historique des définitions qui se sont succédées depuis la fondation de l'association. On peut constater que la première définition de 1959 est simplement centrée sur ce qu'est la compétence d'un designer industriel :

³⁷ La World Design Organization est une association qui a pour mission de promouvoir le design industriel à une échelle internationale. (En ligne consulté le 28 juin 2018) : <https://wdo.org/about/definition/>

³⁸ Traduit par nous. (En ligne, consulté le 28 juin 2018) : <https://wdo.org/about/definition/>

« Un designer industriel est celui qui est qualifié pour déterminer les matériaux, les principes, la forme, la couleur, les finitions de surface et la décoration d'objets qui sont produits en grande série par des procédés industriels. »³⁹

Une seconde définition, formulée dans les années 1960 insistera plus sur ses fonctions, prend en compte la satisfaction des usagers et décrit ses domaines d'intervention :

« La fonction d'un designer industriel est de donner forme aux objets et aux services qui facilitent la vie. La sphère de l'activité d'un designer industriel à l'heure actuelle embrasse pratiquement tous les types d'artefacts en particulier ceux qui sont produits industriellement en série. »⁴⁰

Une troisième proposition livrée par Tomás Maldonado en 1969, inscrit le design industriel comme activité prenant en compte les contraintes industrielles tout en répondant aux besoins des usagers :

« Le design industriel est une activité créatrice dont l'objectif est de déterminer les qualités formelles des objets produits par l'industrie. Ces qualités formelles ne sont pas seulement des caractéristiques externes mais sont principalement ces caractéristiques structurelles et fonctionnelles qui transforment un système en une unité cohérente tant du point de vue du producteur que de l'utilisateur. Le design industriel tend à embrasser tous les aspects de l'environnement humain, qui sont concernés par la production industrielle. »⁴¹

Enfin en 2015, la World Design Organization adopte une définition du design qui insiste sur son rôle auprès des usagers : « [...] et contribue à une meilleure qualité de vie grâce à des produits, des systèmes, des services et des expériences innovantes. »⁴². On peut remarquer que l'on passe d'une description des compétences d'un designer dans un monde de production industrielle d'artefacts à une attention plus marquée envers les usagers en s'intéressant aux bénéfices induits par des services.

C'est le cas également de la définition que l'on peut lire aujourd'hui sur le site de l'Alliance Française des Designers⁴³. Elle abandonne toute référence à l'idée d'industrie

³⁹ Traduit par nous. (En ligne, consulté le 28 juin 2018) : <http://wdo.org/about/definition/industrial-design-definition-history/>

⁴⁰ Traduit par nous. (En ligne, consulté le 28 juin 2018) : <http://wdo.org/about/definition/industrial-design-definition-history/>

⁴¹ Traduit par nous. (En ligne, consulté le 28 juin 2018) : <http://wdo.org/about/definition/industrial-design-definition-history/>

⁴² Traduit par nous. (En ligne, consulté le 18 juin 2018) : <https://wdo.org/about/definition/>

⁴³ Définition du design. (En ligne, consulté le 17 mars 2018) : <http://www.alliance-francaise-des-designers.org/definition-du-design.html>

pour insister sur la pertinence des réponses apportées aux utilisateurs en leur permettant de faire des expériences et de construire du sens :

« Le design est un processus intellectuel créatif, pluridisciplinaire et humaniste, dont le but est de traiter et d'apporter des solutions aux problématiques de tous les jours, petites et grandes, liées aux enjeux économiques, sociaux et environnementaux. Potentiellement présent partout, en adéquation avec les modes de vie, les valeurs et les besoins des êtres humains, utilisateurs ou publics, le design contribue à la création d'espaces, à la communication de messages visuels et sonores, d'interfaces, à la production de produits et de services, afin de leur donner un sens, une émotion et une identité, d'en améliorer l'accessibilité ou l'expérience. »

On est passé d'un monde industriel à l'expression d'un monde de valeurs. On peut néanmoins remarquer que la quantité et la diversité des définitions suggèrent la difficulté à nommer ce qui en fait la spécificité. On peut d'ailleurs remarquer qu'elles ne cherchent pas ou peu à prendre position avec précision. En effet, toutes les définitions des institutions du monde du design que l'on vient d'étudier, cherchent à définir le terme dans ses dimensions les plus larges, comme si l'on craignait d'oublier quelque chose qui échapperait. Quand on se réfère aux valeurs, on est le plus souvent dans le champ des généralités. L'Alliance Française des Designers précise en préambule de sa définition que : « La particularité du design est qu'il n'existe pas de définition unique et définitive, puisqu'il se réinvente à chaque époque, en suivant les évolutions, les cultures et les apports des designers du monde entier. »⁴⁴.

On aura pu constater l'importance du contexte géo-historique dans les différentes définitions et distinguer deux approches culturelles différentes, une européenne et l'autre plus anglo-saxonne. Car partage-t-on la même vision du design dans le monde ?

En ce qui concerne l'inscription du design dans la culture, Arlette Barré-Despond, historienne du design souligne que :

« L'indétermination sémantique du mot design, aujourd'hui employé pour qualifier des pratiques créatives dans des domaines très diversifiés, induit des traductions et des interprétations différentes. Les traditions propres à chaque pays – Arts & Crafts pour les Britanniques et les Américains, Art Nouveau pour la presque totalité du monde, arts décoratifs et Art Déco pour la France, rationalisation et standardisation pour l'Allemagne, sociales pour la Scandinavie, politiques dans les pays totalitaires,

⁴⁴ (En ligne, consulté le 17 mars 2018) sur : <http://www.alliance-francaise-des-designers.org/definition-du-design.html>.

artisanales dans les pays en développement – sont culturellement et économiquement fondatrices de la pratique du design. » (Barré-Despond, 1996, p. 9)

C'est un aspect que nous allons pouvoir interroger plus particulièrement dans la partie consacrée aux terminologies associées au design.

• Une indéfinition assumée

La définition du design évolue dans l'histoire, en fonction des cultures et des acteurs. Étymologistes, philosophes, poètes, sémiologues, sociologues, historiens, spécialistes du marketing auront tous leur propre définition. Loin d'apporter de la clarté, la profusion génère souvent de la confusion.

Une définition consensuelle paraît impossible. Même un des dictionnaires les plus récents sur le design ne se risque pas à l'exercice et prévient le lecteur qui consulte l'entrée design « qu'il est impossible d'offrir une définition unique et autorisée du terme central » de l'ouvrage (Erlhoff et Marshall, 2008, p. 104). Le designer Jean-Louis Fréchin va jusqu'à se résigner à ne pouvoir le définir : « Le design est une activité dont nous tolérons l'indéfinition. » (2008, p. 255). Cette indéfinition serait même, selon l'historienne et critique du design Catherine Geel, une nécessité féconde pour la réflexion. Interrogée dans la revue *Mode de recherche* pour un numéro consacré à « Qualifier le design : entre usage, esthétique et consommation », elle dit à propos des origines du design que :

« L'indéfinition, somme toute, ce n'est pas inintéressant même si c'est plus complexe à envisager et à penser. Si l'on n'accepte pas cette indéfinition, l'on passe son temps à reposer les possibles définitions du design, exercices auxquels se livrent tous les ouvrages sur le design, qui au départ tentent à chaque fois d'en donner une définition. » (Geel, 2010, p. 28)

Pourrait-on réellement s'en contenter si on veut travailler sur le sujet ? Le design est-il vraiment indéfinissable ? Benoît Goetz, Philippe Madec et Chris Younès (2009, p. 28) écrivent à propos de l'architecture qu'elle :

« ... n'est pas « indéfinissable », au sens où l'on dit en philosophie, de l'individu qu'il ne peut jamais être défini (seules les espèces peuvent l'être). Cette indéfinition ne se réduit pas une impossibilité mais, au contraire encourage l'exigence infinie de la recherche d'un sens. » (Goetz *et al.*, 2009, p. 28)

Nous pensons qu'il est important de se mettre en quête du sens que prend le design dans la société d'aujourd'hui, c'est à dire à la fois ce qui peut être communiqué aux usagers mais aussi les discours portés par les professionnels, pour mieux comprendre ce qui se joue dans son exposition.

Au delà d'un terme que chacun s'emploie à définir, c'est une notion qu'il conviendra aussi d'explorer dans le domaine de la recherche académique⁴⁵.

1.1.2. La terminologie associée au design

Pour poursuivre notre investigation des différents sens du terme, nous commençons par étudier les différentes terminologies qui lui sont associées et à retrouver ses origines pour préciser les contours du champ. La perspective historique et la description des principaux mouvements des deux siècles derniers nous permettent de comprendre ses évolutions et ses formes les plus contemporaines. Nous avons repéré dans l'étude étymologique que le mot design s'accompagne souvent de l'adjectif industriel ou qu'il est parfois synonyme d'arts décoratifs ou d'arts appliqués. Parle-t-on toujours de la même chose ? Nous faisons le point sur les origines de ces terminologies.

1.1.2.1. Le design, un mot d'usage récent en France

Le mot design au sens où on l'entend aujourd'hui, est employé dès le XIX^e siècle en Angleterre dans le premier numéro du *Journal of Design and Manufacture* en 1849. Dans ce journal, crée et dirigé par Henri Cole et Richard Redgrave : « Les rédacteurs [...] défendent des idées novatrices. Ils font reposer la qualité esthétique des objets usuels sur l'alliance de l'utilité et de l'ornement, ce dernier devant être assujéti à la nature du matériau, ainsi qu'aux exigences économique de la fabrication. » (Laurent, 1999b, p. 38). En France, il ne sera employé qu'à la fin des années 1950, « Le mot entre définitivement dans le vocabulaire industriel en France quand la revue *Esthétique industrielle* de Jacques Viénot devient *Design Industrie* en 1965. » (De Beaumont, 1996, p. 157). Il sera accepté par l'Académie française en 1971. C'est un terme d'emploi récent qui a mis du temps à faire consensus chez les acteurs du champ, tant dans le monde de l'enseignement que chez les professionnels, d'autant que le Journal Officiel en 1983 a tenté de lui substituer

⁴⁵ Nous verrons dans la partie 1.4, consacrée à l'étude du design dans le domaine de la recherche que la démarche de la recherche pluridisciplinaire est adaptée pour affiner les enjeux théoriques de cette notion.

le terme d' « Esthétique industrielle » et que la loi Toubon en 1994 a voulu imposer le mot « stylique »⁴⁶. Il fera finalement son entrée dans le dictionnaire Littré en 1999. Bien qu' : « [...] il semble difficile d'être designer avant l'apparition du terme [...] » (Barré-Despond, 1996, p. 9), on ne peut pas aborder la question de la terminologie du mot sans étudier quelques vocables qui l'ont précédé pour qualifier les mêmes types de pratique et que l'on a tendance parfois à englober aujourd'hui sous ce terme générique de design.

1.1.2.2. Arts décoratifs, arts appliqués, esthétique industrielle et métiers d'art

Parmi les termes fréquemment employés aujourd'hui encore, on retiendrons comme Christine Colin que « Le design s'inscrit dans la terminologie qui lui préexiste : art décoratif, création industrielle et métiers d'art »⁴⁷. Elle rappelle que :

« Dans sa *Chronologie du design*, l'historien Stéphane Laurent date de 1870 l'arrivée du syntagme « art décoratif » ; « métier d'art », lui, apparaît dans les années 1940 ; « création industrielle » dans les années 1950, au moment de la reconstruction industrielle ; tandis que « design » entrait dans la langue française à la fin des années 1950 et « designer » à la fin des années 1960. Autrement dit, ces points de vue se sont d'abord succédé, chacun prétendant s'imposer à son tour comme unique, avant de cohabiter, jusqu'à se confondre. »⁴⁸

Elle défend l'idée que la diversité des vocables tels que : arts décoratifs, arts appliqués, arts populaires, métiers d'art, création industrielle « témoigne de la complexité de l'identification de ces pratiques et de leur évolution. » (Colin, 1998, p.11) et que si « Le design est difficile à définir de par l'étendue de ses champs d'action [...] il entretient l'ambiguïté de son statut par ses origines. » (Colin, 1998, p. 11). Elle fait l'hypothèse que « les termes « design », « art décoratif », « création industrielle » et « métiers d'art » désignent non pas des secteurs différents, mais le même, à savoir celui des objets utilitaires « secteur organisé, classé, délimité différemment selon qu'on l'examine du point de vue de la conception, de la fonction, de la fabrication ou du métier. »⁴⁹ :

« L'appellation art décoratif revêt principalement deux sens qui semblent se contredire. Le premier renvoie à l'ornement, le second à un champ typologique : les

⁴⁶ Loi n°94-665 du 4 août 1994 relative à l'emploi de la langue. (En ligne, consulté le 25 mai 2018) sur : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LÉGITEXT000005616341>

⁴⁷ Quelle place pour le design ? (En ligne, consulté le 25 mai 2018) : <http://www.universalis-edu.com.fr:8080/encyclopedie/design/>

⁴⁸ Quelle place pour le design ? (En ligne, consulté le 25 mai 2018) : <http://www.universalis-edu.com.fr:8080/encyclopedie/design/>

⁴⁹ Design. (En ligne, consulté le 25 mai 2018) : <http://www.universalis-edu.com.fr:8080/encyclopedie/design/>

objets utilitaires destinés à l'habitat sous toutes ses formes. [...]. Le deuxième sens du vocable art décoratif distingue les objets utilitaires des œuvres d'art. »⁵⁰

« Le vocable création industrielle est voisin de celui d'esthétique industrielle, apparu en 1951. Il nous invite à cerner le secteur du point de vue du mode de production, et apparaît à une époque où l'on croit important de distinguer une industrie de masse caractérisée par les nouveaux matériaux et les nouvelles technologies. Industrie s'opposerait ici à artisanat et, par déduction, petite et moyenne série artisanale à grande série et série de masse industrielle. Le vocable évoque une création indissociable de la production, et donc inscrite dans une dimension collective tendant à l'anonymat des designers et à une signature de marque. »⁵¹

« Le vocable métiers d'art nous invite, lui, à un catalogage par métiers. C'est sans doute un héritage de l'époque des corporations, même si les métiers d'art ne sont plus régulés ainsi. La Société d'encouragement aux métiers d'art (S.E.M.A.) a dressé une liste de plusieurs dizaines de métiers touchant l'artisanat d'art, qui peuvent être liés à la création, à la restauration du patrimoine et à la tradition. [...]. Dans ce sens contemporain, les métiers d'art sont caractérisés par des unités de production individuelle intégrant la fabrication, la conception et la distribution, qui renvoie à un âge d'or de l'artisanat plus qu'à une réalité historique. »⁵²

« Le design, lui, renvoie au designer. C'est-à-dire à un mode de conception de l'objet. »⁵³

La distinction faite entre ces termes est précieuse pour notre travail. Christine Colin interroge ces syntagmes car elle les trouve en partie inopérants pour constituer des ensembles distincts dans les collections publiques françaises, celles qui sont souvent exposées par les grandes institutions muséales (2006, p. 132). Elle rappelle que la succession de ces vocables dans la collection du Fonds National d'Art Contemporain par exemple montre différents points de vue qui se succèdent dans le temps sur les objets et que leur simultanéité aujourd'hui est preuve des tensions et des rapports de force qui existent encore aujourd'hui dans leur hiérarchisation (Colin, 2006, p. 142). Au cours de sa mission au Fonds National d'Art Contemporain et lors d'expositions organisées dans

⁵⁰ Art décoratif. (En ligne, consulté le 25 mai 2018) : <http://www.universalis-edu.com.fr:8080/encyclopedie/design/>

⁵¹ Création industrielle. (En ligne, consulté le 25 mai 2018) : <http://www.universalis-edu.com.fr:8080/encyclopedie/design/>

⁵² Métier d'art. (En ligne, consulté le 25 mai 2018) : <http://www.universalis-edu.com.fr:8080/encyclopedie/design/>

⁵³ Design. (En ligne, consulté le 25 mai 2018) : <http://www.universalis-edu.com.fr:8080/encyclopedie/design/>

ce cadre⁵⁴, elle a travaillé sur l'influence de ces vocables lors de l'inventaire de la collection⁵⁵.

Nous retrouvons une actualité de cette classification en nous intéressant aux objets exposés dans les expositions de design. Cela nous invite alors à nous interroger sur les origines qui sont bien plus anciennes que l'usage de ces mots dans la langue française et s'intéresser à l'histoire, aux conditions d'apparition de ces différents vocables.

1.2. Point de vue diachronique sur le design

Cette partie consacrée au point de vue diachronique sur le design a la même perspective que celle effectuée à propos des définitions, c'est-à-dire mieux cerner notre objet afin de préciser notre réflexion sur ce qu'est le design que l'on expose. L'approche diachronique est pertinente parce qu'en sciences de l'information et de la communication tout objet de recherche auquel on peut s'intéresser à une dimension historique.

L'histoire du design est traversée par de nombreux discours idéologiques qui visent à orienter les pratiques et les types de production. C'est un complément nécessaire des définitions dont on a pu constater les évolutions que de chercher à situer des discours sur le design dans le temps.

Nous étudions d'abord deux aspects pour nous permettre d'aborder le design dans une approche historique : traditionnellement, l'histoire s'appuie sur une chronologie, nous discutons après avoir fait le point sur les perspectives disciplinaires de l'histoire du design, la date de naissance du design. C'est une question importante, source de divergences : soit on remonte aux origines de la production d'objets, soit on se limite à l'époque contemporaine en soulignant que le terme n'apparaît que récemment dans la longue durée historique.

Toute chronologie comporte des périodes. Nous nous appuyons dans un deuxième temps sur une périodisation de l'histoire du design du point de vue des discours des designers sur leurs missions. Nous identifions trois moments : celle des écrits manifestes qui

⁵⁴ Chargée de la section « Arts décoratifs, design et métiers d'art » du FNAC de 1995 à 2009, Christine Colin a été commissaire de l'exposition *Design en stock* qui présentait au Palais de la Porte Dorée du 19.10.2004 au 17.01.2005, plus de 2000 objets de la collection du FNAC. Par le biais de cette exposition, elle a interrogé les critères de classification des collections nationales de design pour montrer leurs enjeux et leurs conséquences sur l'organisation des expositions.

⁵⁵ Le résumé de l'entretien que nous avons réalisé avec Christine Colin le 21 novembre 2014 se trouve en annexe 6, p.253.

fondent les grandes idéologies qui traversent encore le design aujourd'hui, nous évoquons ensuite la naissance du métier de designer à travers quelques portraits de praticiens engagés. Nous terminons par les interrogations qu'ils posent au tournant des années 1970 et qui engagent une redéfinition de leurs activités et qui étendent le champ de leurs domaines d'intervention.

Nous nous intéressons tout au long de cette analyse à la manière dont apparaissent les expositions au cours de cette évolution du design et portent les discours des designers.

1.2.1. Éléments pour une approche historique du design

L'histoire du design comme discipline⁵⁶ s'est construite à la croisée des histoires de l'art, de l'architecture et plus généralement de la culture technique en intégrant récemment des apports des sciences humaines et sociales. Nous repérons dans un premier temps les particularités et objets d'étude pour nous demander si l'étendue des approches va se retrouver dans les expositions de design. Nous faisons ensuite le point sur un des aspects discutés de cette histoire, la question du lieu et de la date de naissance du design.

1.2.1.1. L'histoire du design : une contribution aux sciences humaines

Nous entendons d'abord préciser ce que nous entendons par histoire du design. Pour répondre à cette question, nous allons nous appuyer sur un texte de Daniel-J. Huppatz et Grace Lees-Maffei qui font le point sur les objectifs et la pratique de l'histoire du design dans la formation des designers. Pour ces auteurs, l'histoire du design : « C'est l'étude des artefacts, des pratiques et des comportements, et des discours entourant ceux-ci, afin de comprendre le passé, contextualiser le présent, et cartographier les trajectoires possibles pour l'avenir. » (Huppatz, Lees-Maffei, 2013, p. 311)⁵⁷. Il s'agit donc d'étudier et d'analyser « [...] des objets et des pratiques - c'est-à-dire, la culture matérielle de la vie quotidienne - et leur production, médiation et consommation pour créer des récits sur la condition humaine. ». Ce qui fait le caractère spécifique de l'histoire du design, c'est justement cette particularité : « Cet engagement distinctif avec les objets qui façonnent nos mondes artificiels permet non seulement de définir le caractère particulier de l'histoire

⁵⁶ Telle qu'on peut l'enseigner à l'université dans un cursus dédié au design par exemple. L'histoire du design fait l'objet de publications spécifiques seulement depuis la fin des années 1970.

⁵⁷ Traduit par nous. Le titre d'une des expositions de design que nous étudierons : *Histoire des formes de demain*, organisée à la cité du design, Saint-Étienne (11.07.2013 -16.04.2014), fait singulièrement écho à ce point de vue.

du design, mais aussi sa contribution aux sciences humaines en général. » (Huppertz et Lees-Maffei, 2013, p. 311)⁵⁸. On comprend qu'il s'agit d'une perspective ambitieuse que nous pourrions qualifier de socio-historique et qui n'est pas sans rappeler les orientations paradigmatiques de l'École des Annales⁵⁹ fondée par Marc Bloch et Lucien Febvre et parfaitement mises en œuvre autour de l'idée de civilisation matérielle par Fernand Braudel (1969).

On trouve d'autres approches de l'histoire du design, des « histoires du design » comme écrit Jocelyne Le Boeuf (2015) dans un article où elle fait une analyse critique des différentes parutions sur le sujet et tente de dessiner les contours du design en tant que discipline. Elle propose un classement de ces histoires en trois catégories. Sa première catégorie comprend des ouvrages qui abordent « l'histoire du design comme branche de l'histoire de l'art et de l'architecture » (Le Boeuf, 2015, p. 78). On y trouve les écrits engagés de designers, d'artistes et d'architectes mais aussi les synthèses d'historiens du XIX^e et XX^e siècle. La seconde catégorie réunit des ouvrages qui traitent « l'histoire du design comme une branche de l'histoire de la culture technique et de l'histoire industrielle. » (Le Boeuf, 2015, p. 79). Ces publications sont centrées sur l'étude du patrimoine industriel, les sciences de l'ingénieur et la philosophie de la technique. Enfin la troisième catégorie présente « l'histoire du design comme branche d'une histoire anonyme de la culture matérielle (approches transversales en histoire et sciences humaines) » (Le Boeuf, 2015, p. 80). On retrouve dans ce vaste domaine des ouvrages traitant des relations entre les arts et les techniques, des approches sociologiques et anthropologiques des relations entre l'homme et son environnement matériel, des recherches transversales en histoire et sciences humaines, des approches critiques et politiques, des recherches sociologiques sur les pratiques des designers, des approches philosophiques, des approches en sémiotique et design, une anthropologie de la consommation. Pour certains auteurs, il s'agit de remettre en question l'historiographie du design et de discuter les théories implicites.

⁵⁸ Traduit par nous.

⁵⁹ L'École des Annales, rassemblée autour de la revue *Annales d'histoire économique et sociale* créée en 1929 introduit une rupture paradigmatique dans l'historiographie en militant pour une approche globale des faits historiques et une focalisation sur l'économie, la vie quotidienne et plus généralement les civilisations.

C'est le projet de l'ouvrage *Design, introduction à une discipline* d'Alexandra Midal (2009) qui cherche à rendre compte de l'évolution du design comme mode de pensée dynamique et non pas en tant que succession de mouvements influencées par tel ou tel contexte. Elle s'affranchit de la référence à la seule histoire de l'art ou de l'architecture. C'est une histoire autonome du design qui est ouvertement revendiquée. L'auteure interroge les évolutions sociétales pour renouveler une analyse de l'histoire du design. Par exemple, la rationalisation de l'organisation de la cuisine est mise en rapport avec l'évolution du travail et de la condition des femmes. (Midal, 2009).

Siegfried Giedion consacre le premier chapitre de *La mécanisation au pouvoir* (1948/1980) à une définition de son objet d'étude : l'histoire anonyme de la mécanisation. Il y présente l'intérêt de l'histoire, de ses méthodes et rappelle la fonction de l'historien. Dans les divers champs où la mécanisation et la culture matérielle prend place, celle-ci modifie les rapports sociaux et plus généralement l'organisation économique et sociale. C'est dans ce contexte que le design tente d'offrir des solutions (Giedion, 1948/1980).

Engagé dans une réflexion épistémologique, Victor Margolin (2009) part des réflexions contemporaines des chercheurs en histoire pour fonder une nouvelle approche de l'histoire du design. Il juge important d'étudier le design dans l'histoire, ou plutôt dans les histoires, celles des mouvements politiques et sociaux, celles de la culture matérielle, celles des civilisations. Il salue le travail de l'École Française des Annales⁶⁰ qui s'est intéressé à la technique au même titre qu'aux autres catégories qui organisent la civilisation : la géographie, l'économie ou la sociologie. Plus particulièrement, il rappelle l'intérêt de la démarche de Fernand Braudel, qui a affirmé l'importance d'une étude historique des biens matériels situés dans leur contexte économique et social (1980).

Victor Margolin propose :

« [...] deux espaces pour l'histoire du design : le premier en relation avec le dialogue et les préoccupations spécifiques de ses praticiens et le second en relation avec l'acception la plus large possible du design, dans sa contribution à la recherche sur cette discipline et son avenir. Dans ce cadre plus vaste, l'histoire peut jouer un rôle prépondérant qui est actuellement négligé. Les historiens connaissent les meilleures pratiques du design passé et peuvent donc identifier les politiques et les activités du design qui ne doivent pas être répétées. Ils sont également en mesure de soutenir des

⁶⁰ Cf. *supra*, p. 24.

préceptes fondés sur l'expérience et d'extrapoler l'avenir à partir des activités passées. » (Margolin, 2002/2013, p. 471 -472)

Le rôle de l'histoire du design, c'est aussi d'analyser les pratiques actuelles car « l'histoire que nous racontons contribue à celle que nous faisons »⁶¹. C'est ainsi que Kjetil Fallan a tenté une inscription dans l'actualité. Il propose une historiographie, mais présente également des théories et des méthodologies récentes du design comme pratique avant de conclure sur une réflexion épistémologique (2010). C'est également l'approche choisie par Grace Lees - Maffei et Rebecca House dans *The design history reader* (2010) qui met en évidence l'étendue prise par le champ aujourd'hui à travers une histoire sociale et culturelle, mais présente également le design sous l'angle de ses pratiques.

Cette rapide présentation de quelques orientations de recherche montre comment le design peut être appréhendé du point de vue de l'histoire. Nous pensons que l'exposition du design fait partie de cette histoire et contribue à la construire.

1.2.1.2. Date et lieu de naissance : la question des origines

Nous interrogeons ici la question des origines du design. Quand commence-t-on sur le plan historique à se poser la question du design ? Faut-il que le vocable design apparaisse dans la langue pour que le concept soit lui-même présent ? Ou bien, doit-on considérer que la problématique associée à la notion contemporaine de design est bien antérieure à l'époque où elle est ainsi désignée pour la première fois ? Ces questions difficiles à trancher sont au cœur des polémiques sur le problème des origines du design traditionnellement acté à la révolution industrielle, certains remettent la date et le lieu de naissance du design en questions. Ce débat nous intéresse pour la définition de notre terrain d'étude, c'est-à-dire le choix de la période de productions des objets exposés.

• La révolution industrielle comme condition de l'apparition du design

La plupart des historiens s'accordent à dater la naissance du design au moment de la révolution industrielle. Stéphane Laurent démarre sa *Chronologie du design* en 1740 et y

⁶¹ Les grands entretiens littéraires. Paul Ricoeur. Chapitre 31 : l'histoire et le sacré. (En ligne, consulté le 17 mai 2018) : <https://entretiens.ina.fr/itineraires/Ricoeur/paul-ricoeur/transcription>.

détaille les conditions de l'apparition de la production de masse, pour mieux « déceler l'émergence et la constitution d'un champ d'expression neuf, né avec la révolution industrielle et qui évolue au gré de ses changements. » (Laurent, 1999a, p. 5). Il repère année par année, les innovations qui jalonnent le XVIII^e et XIX^e siècle comme l'électricité ou le ballon à gaz et la mécanisation progressive de la production. Raymond Guidot rappelle que, dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert dont les dix-sept volumes sont parus entre 1751 et 1772, les arts mécaniques sont particulièrement bien représentés, témoignant de l'intérêt nouveau porté à l'innovation technique. (Guidot, 2004, p. 13). Pour Danièle Quarante, ce sont également les avancées technologiques du XVIII^e siècle qui préparent l'arrivée du design dont elle situe l'origine au moment de l'apparition de la machine à vapeur et l'émergence de la production de masse (Quarante, 2001, p. 21). Jocelyn de Noblet insiste également sur la généralisation de la mécanisation de la production comme une des conditions de l'apparition du design industriel (De Noblet, 1988). C'est également la rationalisation du travail dans les ateliers qui permettra de mettre en place une organisation quasi-scientifique du travail. Alexandra Midal faisant de la politique le fil rouge de *Design, Introduction à l'histoire d'une discipline*, démarrera plutôt son ouvrage sur un aspect militant. Elle retrace l'histoire de Catherine Beecher, éducatrice, inventrice de « l'économie domestique », militante féministe du XIX^e siècle. Celle-ci qui cherchera à rationaliser les déplacements et les gestes de la ménagère américaine en s'inspirant des observations faites dans les usines (Midal, 2009).

Il faut signaler que tous ces ouvrages mentionnent l'Exposition Universelle de Londres en 1851, comme un évènement important dans cette histoire du design⁶². Cette exposition présentera au public dans un même lieu, des productions innovantes que ce soit dans le domaine industriel, artistique, scientifique, architectural, technologique. Il est intéressant de remarquer que le design apparaît simultanément ici, comme le produit de la révolution industrielle et un sujet d'exposition. On peut considérer que c'est une des premières formes d'exposition de design.

⁶² Alexandra Midal le mentionne explicitement en tant que tel (Midal, 2009, p. 18).

• Vers un élargissement temporel et géographique de l'étude historique

Pour certains auteurs l'activité de production d'objets en réponse aux besoins des hommes a commencé bien avant la révolution industrielle et elle ne se limite pas à la culture occidentale. Raymond Guidot prend le parti de commencer une histoire du design en 1940, et rappelle que c'est l'époque de la révolution industrielle qui a vu naître les conditions d'organisation de la production qui perdurent jusqu'à la seconde guerre mondiale (2004). Danielle Quarante reconnaît que l'on pourrait également citer comme préalable et introduction à cette histoire, des objets construits par nécessité comme les igloos des Inuits. Bien qu'il s'agisse de processus avec réajustements empiriques et non d'un véritable travail autonome de conception, on peut reconnaître dans ces créations souvent très pertinentes des formes de design intégrées à la production (Quarante, 2001, 22). Certains ouvrages consacrent quelques pages de leur introduction à rappeler les origines et le développement de l'objet artisanal en s'appuyant sur un exemple particulièrement emblématique, puisé dans la préhistoire : le biface acheuléen en forme de feuille de laurier dont les plus beaux exemplaires sont conservés au Musée de Saint Germain en Laye (De Noblet, 1988, p. 20 ; Guidot, 2013, p. 12-13). Pour la plupart des historiens, la caractéristique majeure de l'apparition du design, c'est la production en série. Le praticien et théoricien Andrea Branzi le regrette :

« L'histoire du design elle-même est toujours restreinte à ce qu'on appelle le design industriel, c'est-à-dire cette activité particulière de création et de production née dans le contexte de la révolution industrielle, et caractérisée par la production en série et l'utilisation de technologies avancées. L'histoire du design commencerait donc au cours du XX^e siècle et exclurait totalement les trois millénaires antérieurs. » (2007/2009, p. 9)

Pour lui, dater la naissance du design et le situer dans l'histoire est un véritable enjeu pour sa compréhension actuelle :

« [...] en séparant l'histoire du design et l'histoire (bien plus ancienne) des objets, on sépare aussi les événements de l'histoire qui les a précédés, asséchant ainsi les composantes anthropologiques et les traditions qui sont le plancton au milieu duquel évoluaient les objets anciens et qui constitue le liquide amniotique dans lequel les objets contemporains se forment et ancrent leur indiscutable capacité d'attraction sur tous les marchés du monde. » (2007/2009, p. 10)

Si nous reprenons sa métaphore, il y aurait en quelque sorte une histoire prénatale du design et celle-ci serait fondamentale pour comprendre sa naissance et son développement. Il ne faudrait donc pas dissocier l'histoire des objets de celle des hommes, car « les objets sont bien plus que des objets » (Branzi, 2007/2009, p. 9), ils sont des traces de l'humanité.

Notons que nous trouvons ici comme en filigrane, une idée à dimension communicationnelle que nous reprendrons et développerons dans la partie théorique de cette thèse : les objets et les dispositifs, sont comme les êtres humains des porteurs d'intentions.

Andrea Branzi traite de l'histoire des objets en prenant des exemples depuis la Préhistoire et l'Antiquité. Il élargit le champ de ses recherches à la Grèce Antique et à la Chine ancienne mais également à des exemples plus contemporains qui traitent de cultures non occidentales comme la civilisation matérielle japonaise. Glenn Adamson, Giorgio Riello et Sarah Teasley affirment aussi que le design ne peut sérieusement être appréhendé que dans le cadre d'une approche qui mobilise la longue durée historique et de vastes aires géographiques (Adamson, Riello et Teasley, 2011, p. 7-8). Cet élargissement à une mondialisation de l'histoire de la production d'artefacts est également au cœur du projet de l'histoire du design de Victor Margolin (2015). Il juge important et nécessaire de raconter une histoire qui prend en compte les conditions dans lesquelles les gens ont produit les artefacts qui leur étaient nécessaires, dans toutes les parties du monde et à toutes les époques⁶³. Son histoire démarre donc avec les productions de *l'homo habilis* :

« Il y a de bonnes raisons de commencer une histoire du design mondial avec la fabrication d'outils préhistoriques et d'ensuite initier la trajectoire de la communication humaine avec les premières peintures pariétales et l'art rupestre. Faire ainsi démontre que le design, même dans ses formes contemporaines les plus frivoles, a des racines profondes dans la culture humaine et doit être donc pris autant au sérieux que l'étude de n'importe quelle autre activité humaine. Adopter un point de départ aussi précoce rend également clair que le design est une partie d'un processus d'évolution à travers lequel en tant qu'espèce nous avons appris à vivre dans des

⁶³ Comprendre le passé pour préparer un meilleur avenir est également le propos défendu par les auteurs de l'ouvrage *Design and the question of history* (Fry, Dilnot, & Stewart, 2015). Les auteurs défendent également l'idée qu'une meilleure compréhension des problématiques propres à la discipline de l'histoire pourrait contribuer à une meilleure rédaction de l'histoire du design, une histoire contextualisée.

situations sociales de plus en plus sophistiquées avec des objets et des systèmes dont la complexité ne cesse d'augmenter. » (Margolin, 2015, p. 13)⁶⁴

L'idée que le design commence avec la production d'outils et d'artefacts par les hommes est également partagée par le designer Ettore Sottsass qui confie dans une interview : « Ou bien le design n'existe pas, ou bien il a toujours existé. La première femme de la préhistoire qui fait un collier avec des coquillages fait du design. » (2005). Kenya Hara, graphiste et commissaire d'exposition dira aussi que « Le design a commencé au moment précis où l'homme s'est mis à se servir d'outils. » (Edelkoort, Maeda, et Morrison, 2007, p. 412)⁶⁵. Le philosophe Bernard Stiegler pense au contraire que « la question du design n'advient qu'à partir du moment où on décide de faire des objets nouveaux qui ne sont pas reçus de la tradition et de les socialiser. Pendant des centaines de milliers d'années, l'homme a fait des objets sans décider de les faire. Les choses changent « à partir de la révolution industrielle, avec l'apparition quotidienne d'objets nouveaux sur le marché, se pose le problème de leur socialisation, c'est-à-dire leur adoption par ce que l'on n'appelle pas encore le client. » (Stiegler, 2004, p. 243). Selon lui, le design naît donc en même temps que le marketing et la société de la communication. Il est question de consommation, il faut vendre les produits que l'on fabrique.

À travers cette dernière référence, on perçoit que le débat est loin d'être tranché sur la question des origines. Nous retenons l'inscription du design dans une histoire de la culturelle matérielle et industrielle qui peut être antérieure à la révolution industrielle, nous aurons l'occasion de rediscuter cet aspect dans le chapitre consacré aux expositions de design.

1.2.2. Une histoire de designers

Depuis le XIX^e siècle, de nombreux architectes et designers ont écrit des ouvrages théoriques et critiques sur leurs activités jusqu'à aujourd'hui. Ils ont fondé des mouvements ou des écoles qui ont acquis une certaine notoriété. Nous nous appuyons sur ces écrits qui composent pour partie le discours des professionnels actuels pour identifier des périodes qui se succèdent dans cette histoire de designers.

⁶⁴ Traduit par nous.

⁶⁵ *L'usage des formes*, une exposition récente au palais de Tokyo, Paris (19.03. 2015 - 16.06.2015), pose d'ailleurs la question de son appartenance au champ des expositions de design car elle interroge la relation des créateurs avec leurs outils, eux mêmes parfois conçus par leurs utilisateurs.

Nous repérons d'abord une première période qui commence au milieu du XIX^e siècle, moment où les créateurs prennent position face aux changements qui bouleversent la société. Entre idéal du progrès et défense de la qualité de production, nous constatons deux courants du design qui se profilent et vont perdurer dans la période contemporaine. À travers les textes écrits par des designers, nous identifions un second moment où ceux-ci visent à théoriser leurs activités et produire un référentiel de leurs compétences. C'est la naissance du métier de designer et celles des structures institutionnelles qui vont garantir la qualité des interventions. C'est aussi le moment où les premières écoles de design apparaissent et se structurent.

Enfin, vers les années 1960, nous voyons certains créateurs remettre en question les idéaux modernistes face au constat des méfaits de l'industrialisation massive. Les designers se font contestataires face à la société de consommation.

Si l'exposition est un moyen d'expression privilégié pour les designers depuis le temps des manifestes et des avant-gardes du début XX^e siècle, cette période des mouvements radicaux va donner lieu à de nombreuses manifestations aux formes originales.

1.2.2.1. Fondations : des manifestes pour un monde meilleur

Avec la mécanisation de la production qui démarre au XVIII^e siècle et les innovations telles que la machine à vapeur, la société vit une révolution industrielle. Les moyens qui se développent, permettent d'accroître quantitativement la production. S'impose alors, l'idée que l'avenir passe par le progrès technique : l'univers industriel est la promesse d'un monde meilleur accessible à tous. Il bénéficie en particulier à la bourgeoisie, classe sociale émergente et dominante qui tire profit de ce développement. Dans le contexte de ces mutations, certains créateurs s'interrogent alors sur les conséquences vis-à-vis de la qualité de la production et sur les impacts sociaux. Dans un premier temps, les objets produits par l'industrie s'inspirent de l'esthétique artisanale sans en posséder les qualités. Les conditions misérables du travail en usine amènent les penseurs socialistes à critiquer la bourgeoisie plus attentive au profit qu'au sort de la classe ouvrière. Le design industriel émerge alors dans un contexte de confrontation politique entre socialisme et capitalisme et alimente la réflexion sur l'adéquation des formes et des moyens de production.

En réaction à la mécanisation de la production et à l'initiative du critique d'art John Ruskin, s'organise vers 1860 le mouvement Arts & Crafts⁶⁶ qui tente de réconcilier l'art et l'artisanat en s'inspirant d'un Moyen Âge gothique idéalisé⁶⁷. Selon l'auteur, c'était une époque où les créateurs étaient libres de produire en dehors de toute contrainte d'apparence. Ils découvraient la nécessité formelle des objets dans les lois de la nature et les contraintes des matériaux. John Ruskin opère un questionnement critique, d'ordre moral et esthétique sur les objets industriels dont l'esthétique n'est pas à la hauteur de l'exigence de l'époque⁶⁸. Le mouvement compte de nombreux adeptes comme l'architecte Phillip Webb et le créateur William Morris. Ce dernier a la volonté de faire des produits de qualité en collaboration avec des artisans et refuse la tyrannie commerciale imposée par le monde de la production capitaliste : « [...] les choses sont allées trop loin, [...] les classes moyennes cherchent à maintenir le prolétariat dans son esclavage vis-à-vis du capital, [...] » (Morris, 1883/2012, p. 93). Pour William Morris, la distinction entre l'art et l'artisanat devait être abolie au service de l'amélioration du cadre de vie de tous. Le mouvement Arts & Crafts produit donc de la décoration murale, du papier peint, du vitrail, des livres, de la typographie suivant des méthodes artisanales traditionnelles faisant appel à des techniques et des matériaux précieux (cuir repoussé, travail sur métaux, joaillerie). Mais paradoxalement, bien que le mouvement revendique une appartenance à la mouvance socialiste, ses productions sont plutôt prisées par les esthètes de la bourgeoisie éclairée. Ces idées connaissent une large reconnaissance internationale et inspirent aussi bien le britannique Charles Rennie Mackintosh, que l'américain Frank Lloyd Wright et les Wiener Werkstätte⁶⁹ en Autriche, qui partagent tous une certaine défiance envers la mécanisation et la conviction qu'il faut assigner une mission responsable à l'architecture.

Les Wiener Werkstätte sont créés en 1903 à l'initiative de l'architecte Josef Hoffmann, le designer Koloman Moser et l'industriel Fritz Waerndorfer. Ils publient un manifeste proche de celui d'Arts & Crafts. Cette association souhaite entre autres, mettre en valeur l'artisanat d'art et redonner au travailleur le plaisir du travail bien fait en le tenant à l'abri

⁶⁶ Que l'on peut traduire par : arts et artisanats.

⁶⁷ Le modèle d'organisation est celui des corporations d'artisans au Moyen Âge : les guildes.

⁶⁸ À ce moment là, seuls quelques artisans comme l'ébéniste Michael Thonet surent tirer partie des progrès de la technologie pour concevoir et produire en série des objets dont la qualité pouvait rivaliser avec le savoir-faire artisanal.

⁶⁹ Que l'on peut traduire par : ateliers viennois.

de la pesanteur des contraintes économiques. L'objectif est de concevoir une œuvre d'art totale⁷⁰, où tous les arts collaboreraient à un grand ensemble architectural. Comme Arts & Crafts, leurs réalisations restent des productions de luxe, dans le sens où elles étaient financièrement inaccessibles au plus grand nombre.

L'architecte allemand, Hermann Muthesius⁷¹ fut également enthousiasmé par les idées de Arts & Crafts. Il fonde en 1907 le Deutscher Werkbund⁷² qui regroupe des industriels, des artisans, des artistes, des marchands, des éditeurs et des architectes. L'objectif est d'associer de manière concertée l'art, l'artisanat et l'industrie. Il cherche à concilier la production de masse et les arts décoratifs. Alors que jusque-là, la production industrielle reproduit des objets d'une esthétique révolue, il s'évertue à dessiner des modèles dont le style et la forme seraient une sorte de résultante des nouveaux moyens de production. C'est l'architecte Peter Behrens qui réalise le premier cette synthèse pour l'entreprise AEG⁷³ et deviendra ainsi un des premiers designers industriels de l'histoire.

Cette volonté de cohérence entre la forme et les moyens de production fait aussi l'objet du livre de l'architecte autrichien Adolf Loos en 1908 *Ornement et crime*⁷⁴. C'est une diatribe contre le décor qui ralentit la production et tombe trop rapidement en désuétude. Loos veut supprimer l'ornement des bâtiments et cherche plutôt à en révéler la fonction par la structure. Hermann Muthesius croit aux vertus libératrices du travail mécanique : « Il est devenu une composante civilisatrice de premier ordre, il a suscité l'éclosion d'appareils culturels, offert la liberté aux nécessiteux, et ainsi ouvert la voie au nivellement des classes, en proposant à tous les mêmes objets » (1917/2013, p. 74). La question des règles et des canons esthétiques qu'impose la création en série, la standardisation, fera l'objet de divergences d'opinions chez les fondateurs du Deutscher Werkbund parmi lesquels l'architecte Henri Van de Velde. Celui-ci défend l'indépendance du créateur qui ne doit pas se soumettre aux standards culturels et formels que ce regroupement de créateurs cherche à imposer. L'architecte allemand Walter

⁷⁰ *Gesamtkunstwerk* en allemand.

⁷¹ Son détachement par l'administration prussienne auprès de l'ambassade de l'Allemagne à Londres de 1896 à 1903 lui permettra de comprendre le phénomène d'industrialisation et d'observer ce que fait William Morris à ce moment là en Angleterre.

⁷² Que l'on peut traduire par : fédération allemande pour le travail.

⁷³ Peter Behrens créera pour AEG, une grande entreprise allemande d'électricité : une usine de turbines, des appareils électriques, une identité visuelle appliquée aux emballages, l'architecture intérieure des magasins et stands d'exposition et la construction de logements pour les ouvriers. Mettre date.

⁷⁴ Une exposition de la cité du design, *L'ornement est un crime* (30.06.2018 - 06.01.2019) reprend cette question de l'interdit qui a frappé l'ornement dans les productions artistiques jusque dans les années 1970.

Gropius, également membre du Deutscher Werkbund, s'intéresse à la standardisation dans la construction et aux techniques nouvelles. Il conçoit en 1913 pour le fabricant de chaussures Fagus, un bâtiment-manifeste au fonctionnalisme abouti qui, outre les innovations techniques, prend en compte les conditions de travail dans son agencement intérieur. En 1919, il prend la direction d'une école, le Bauhaus où il va mettre en œuvre une synthèse des idées de Van de Velde et Muthesius. Le programme pédagogique s'articule en trois volets : l'apprentissage des techniques, la formation au langage plastique et les apports théoriques et scientifiques. Il faut former des créateurs qui grâce aux nouvelles technologies, sachent concevoir des artefacts participant aux progrès de la société. Dans le manifeste du Bauhaus, Gropius écrit : « Créons une nouvelle corporation d'artisans, sans les distinctions de classe qui construisent une barrière arrogante entre l'artisan et l'artiste. » (1919/1969, p. 13). Le Bauhaus s'inscrit dans un projet fonctionnaliste⁷⁵ et pragmatique : il s'agit de créer des objets, mobiliers, textiles et autres aménagements exprimant une esthétique nouvelle en lien avec les nouveaux moyens de productions. L'architecte Mies Van der Rohe, qui dirige l'école du Bauhaus à partir de 1930, défend le principe du *less is more*⁷⁶ : il faut être efficace avec un minimum de moyens. D'autres avant-gardes artistiques en Europe, comme De Stijl⁷⁷, suivront cette volonté de simplification formelle et d'harmonie universelle dans l'intégration complète de tous les arts. Cette épure à l'extrême sera la caractéristique du style fonctionnaliste qui dominera dans les domaines du design et de l'architecture jusqu'à la fin des années 1950. À côté de ces mouvements avant-gardistes et fonctionnalistes, le style Art Déco connaît un très grand succès en France⁷⁸. Pourtant, certains créateurs ne se reconnaissent pas dans ce style qui emprunte selon eux trop à la tradition. Ils cherchent à réaliser des objets plus compatibles avec la production industrielle et surtout plus en accord avec les réalités sociales et économiques du temps⁷⁹. C'est dans cette perspective que des architectes, des

⁷⁵ Cet aspect fonctionnaliste s'inscrit en partie dans la lignée des idées développées par l'architecte Louis Sullivan pour qui « la forme suit toujours la fonction » (1896, p. 403-409).

⁷⁶ Que l'on peut traduire par : moins, c'est plus.

⁷⁷ De Stijl est au départ une revue fondée par un peintre, architecte et théoricien néerlandais, Théo Van Doesbourg. Elle est publiée entre 1917 et 1928 et contribuera à fédérer de nombreux créateurs autour d'un idéal d'intégration de tous les arts.

⁷⁸ C'est une tendance de l'art décoratif contemporain qui tout en présentant des formes nouvelles et souvent géométriques reste dans la continuité du style néo-classique. C'est un style qui ne prend pas en compte ce qui préoccupe les créateurs contemporains alors engagés dans la production en série et les nouveaux matériaux. Ce courant rencontre un véritable succès auprès du public, notamment à l'exposition des artistes décorateurs qui se tient en 1925 à Paris.

⁷⁹ Ici encore l'architecture joue un rôle important dans la diffusion de ces idées nouvelles. Dans les années 1920 seront construites des villas qui conjugueront l'avant-gardisme autant dans leur conception que dans leur mobilier : la

affichistes, des décorateurs et des créateurs d'objets créent en 1930, l'Union des Artistes Modernes⁸⁰. Ils restent fidèles à la tradition du savoir-faire français en matière de métiers d'art mais sont influencés par le fonctionnalisme et notamment par l'architecte Le Corbusier. Celui-ci a communiqué ses aspirations à des formes rationnelles dans un manifeste publié en 1920 dans le premier numéro de la revue *L'Esprit nouveau*⁸¹. Il met en évidence la nécessité d'une nouvelle esthétique au service d'un monde nouveau :

« L'art comme la science, comme la philosophie, c'est l'ordre mis par l'homme dans ses représentations. [...] Les systèmes esthétiques, scientifiques, philosophiques sont des édifices, des constructions qui mettent en œuvre des matériaux déterminés. La réflexion du créateur doit porter tant sur la construction qu'il veut élever que sur les matériaux qu'il veut mettre en œuvre. »⁸²

C'est certainement dans l'utopie de ces discours qu'il nous faut rechercher les racines du design.

1.2.2.2. Institutions : la naissance du métier de designer

Pendant ce temps, les États-Unis, qui n'ont pas de tradition nationale d'artisanat et d'art décoratif telle qu'en France, connaissent un développement industriel très rapide. Le marché des biens de consommation, équipements domestiques et automobiles est en pleine expansion. Pourtant dès la fin des années 1920, l'offre de produits connaît une certaine saturation et oblige les industriels à s'interroger sur une nécessaire différenciation de la production. Entre 1925 et 1930, les premières agences de design se créent, notamment à New York. Les designers industriels, Walter Teague, Norman Bel Geddes, Henry Dreyfuss et Raymond Loewy deviennent consultants pour les grandes firmes américaines pour qui le design procure une véritable valeur ajoutée et permet d'accroître les parts de marché. Une seconde préoccupation des entreprises est l'objet de nombreuses études : comment améliorer la vitesse des transports ? Le designer Norman Bel Geddes publie en 1932 l'ouvrage *Horizons*, une contribution importante au sujet de l'aérodynamique tant sur le plan formel que symbolique. Son texte fait la promotion d'un style très particulier, baptisé le *Streamline*, caractérisé par des formes d'une grande

Villa Noailles par Robert Mallet-Stevens en 1928 à Hyères, la villa E 1027 d'Eileen Grey en 1926-29 à Roquebrune-Cap-Martin, la maison de verre de Pierre Chareau en 1928-32 à Paris.

⁸⁰ Ils publieront en 1934 un manifeste où ils reprendront la déclaration de Tolstoï : tout d'art d'élite est mort. L'association refuse la distinction entre les arts majeurs et les arts mineurs.

⁸¹ *L'esprit nouveau* est une revue fondée par Le Corbusier et Amédée Ozenfant qui paraît entre 1920 et 1925.

⁸² *L'esprit nouveau*, octobre 1920, n°1.

fluidité et le camouflage des mécanismes (Geddes, 1977). Cette esthétique nouvelle étend son emprise au-delà du domaine des transports grâce à sa capacité à évoquer le futurisme. Norman Bel Geddes met en scène ces formes prospectives dans l'exposition *Futurama*⁸³, une des attractions de l'exposition universelle de New-York en 1939-40. La préoccupation de la forme est prépondérante durant cette période, les designers travaillent principalement à la création de différents modèles d'un même produit. Dans une société qui a connu la prospérité, même pendant la seconde guerre mondiale, on aspire à acquérir des objets marqueurs de sa position économique et sociale.

Raymond Loewy retrace dans *La laideur se vend mal* son parcours de pionnier du design industriel. Il y développe ses théories sur l'esthétique : « [...] je suis partisan de la théorie : la beauté par la fonction. J'y ferai cette modification : la Beauté par la Fonction ET la Simplification. » (1952/1990, p. 221). On y découvre que son fonctionnalisme est aussi un minimalisme. Mais pour lui, la vraie valeur ajoutée de l'esthétique industrielle est de favoriser les ventes : « [...] le plus beau produit ne se vendra que si l'acheteur est convaincu que c'est réellement le plus beau. » (1952/1990, p. 222). Il développe d'ailleurs tout un raisonnement sur les raisons pour lesquelles le désir d'acheter se transforme parfois en résistance absolue. L'idéal réside dans ce qu'il nomme le stade MAYA (1952/1990, p. Chap. 19) : Most Advanced Yet Acceptable⁸⁴ lorsque les consommateurs réagissent encore positivement à l'introduction de formes innovantes. Le designer est confronté à un véritable challenge : « Jusqu'à quel point le dessinateur peut-il pousser la recherche de style avancé ? Question de première importance, clé du succès ou de l'échec d'un projet. Une parfaite connaissance des goûts du consommateur s'impose pour répondre à cette question de manière satisfaisante. » (1952/1990, p. 294). Dans cette perspective, le design intervient comme un activateur du désir d'achat.

En France, dans la reconstruction de l'après-guerre, l'industrie a besoin des designers tels qu'aux États-Unis. Le créateur Jacques Viénot élabore la notion d'esthétique industrielle (1941). Il milite pour une éducation au bon goût et la beauté utile en se faisant le partisan d'un art au service de l'industrie et de la modernité. Il fonde en 1948, Technès, une agence de design inspirée du modèle de Raymond Loewy. Il contribue à promouvoir le métier de designer par des actions de communication et de formation. Il participe à la création de

⁸³ *Futurama*. Exposition universelle, New-York. 1939-1940

⁸⁴ Que l'on peut traduire par : très osé mais acceptable.

l'Institut d'Esthétique Industrielle⁸⁵ et fonde la revue éponyme en 1951⁸⁶. Pour Jacques Viénot, l'esthétique industrielle est la science du beau dans le domaine de la production industrielle. Il rédige en 1952 la Charte de l'Esthétique Industrielle dans laquelle il énonce treize lois pour mieux définir le champ d'action concerné⁸⁷. Il contribue aussi largement à la fondation de l'ICSID⁸⁸.

La production de biens en série pour l'amélioration de la vie va être également l'objectif démocratique de toute une diaspora de designers issus de l'École d'Ulm en Allemagne. Héritière du Bauhaus, la *Hochschule für Gestaltung*⁸⁹ d'Ulm est inaugurée en 1955⁹⁰. Un des enseignants, le designer argentin Tomás Maldonado travaille sur la théorie et ouvre l'enseignement fondamental à la sémiotique, la théorie de la perception, l'ergonomie et la cybernétique. Il invite les étudiants à devenir à la fois des praticiens, des commerciaux et des chercheurs. Grâce à la supervision de l'architecte Hans Gugelot, la collaboration de l'école avec la société Braun donnera lieu à des productions exemplaires de l'idéal fonctionnaliste. L'école contribue à l'émergence d'un profil de designer, compétent comme collaborateur scientifique neutre et coordinateur critique de l'entreprise. Dieter Rams sera une des figures de ce modèle de designer intégré. Il œuvrera à la conception des modèles de la marque Braun en apportant une formalisation singulière : grande simplification des volumes, réduction extrême de la gamme de couleurs, utilisation de la technique de l'injection, soins apportés aux finitions. Ces créations s'inscrivent dans une perspective fonctionnelle et ergonomique, tout en manifestant le souci de ne pas privilégier certaines classes sociales. Ainsi, entre aspirations mercantiles et projet humaniste, le design via le designer devient un acteur majeur du monde socioéconomique.

⁸⁵ L'Institut d'Esthétique Industrielle a pour objectif de faire progresser grâce au design la qualité des productions industrielles. En 1984, cet institut deviendra l'Institut Français du Design dont la mission s'élargira aux nouveaux marchés du design.

⁸⁶ En 1965, la revue deviendra *Design Industrie*.

⁸⁷ Lois d'économie, de l'aptitude à l'emploi et de la valeur fonctionnelle, d'unité et de composition, d'harmonie entre l'apparence et l'emploi, du style, du goût, de satisfaction, du mouvement, de hiérarchie ou de finalité, commerciale, de probité, des arts appliqués.

⁸⁸ L'International Council of Societies of Industrial Design deviendra en 2015 la World Design Organization. (En ligne, consulté le 28 juin 2018) : <https://wdo.org/about/>

⁸⁹ Que l'on peut traduire par : haute école de design

⁹⁰ Elle sera dirigée en 1957 par le graphiste allemand Otl Aicher, le designer argentin Tomás Maldonado et l'architecte hollandais Hans Gugelot.

1.2.2.3. Interrogations : vers une redéfinition du rôle du design

Dans les années 1960, l'expansion économique s'accélère et les pays les plus industrialisés entrent dans la société de consommation. On peut considérer cette période comme l'apothéose du design industriel influencé par le modernisme. Une critique de ce mouvement et plus généralement de la société de consommation commence à se faire jour. On retrouve les paradoxes de l'époque de la naissance du design au XIX^e siècle. D'un côté on s'adonne à la consommation qui contribue à un meilleur mode de vie, de l'autre on prend conscience des premiers méfaits de l'industrialisation massive. Certains créateurs s'interrogent plus largement sur les mutations de la société. L'architecte américain Robert Venturi pose les bases du postmodernisme en design et en architecture dans les années 1970 et 1980 : fin de la distinction entre culture élitiste et culture populaire, adoption de valeurs populaires (1966/1999). Le designer Michaël Graves travaille pour la société Walt Disney. C'est un rejet du modernisme, de l'épure formelle et de la vérité des matériaux qui a été le courant dominant jusqu'à là. Robert Venturi déclare en réaction à la formule de Mies van der Rohe⁹¹ : *less is bore*⁹². Car pour Robert Venturi, les objets doivent être aussi expressifs que fonctionnels, et ils peuvent être décorés d'ornements et de références au passé. Cet emprunt à la culture pop⁹³ s'incarne avec la création de groupes comme Archigram⁹⁴ en Angleterre et Archizoom Associati⁹⁵ et Superstudio⁹⁶ en Italie⁹⁷. C'est pour critiquer la société de consommation et ses conséquences néfastes comme la déshumanisation des centres urbains que ces deux groupes proposent un raisonnement par l'absurde, qui mène à des projets urbains utopiques, des fictions qui permettent de mieux questionner le réel. Superstudio appelle cette stratégie de démontage du fonctionnalisme qui se tourne vers l'étrangeté, l'ambiguïté et l'utopie, le design d'invention et d'évasion (Accademia delle arti del

⁹¹ Less is more.

⁹² Que l'on peut traduire par « le minimalisme est monotone »

⁹³ Abréviation de culture populaire, Les designers rejettent la culture élitiste pour s'adresser au plus grand nombre.

⁹⁴ Le groupe est fondé en 1961 par six architectes : Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron, Michael Webb. Archigram emprunte à la bande dessinée au cinéma de science fiction et s'intéresse aux anticipations technologiques, à la cybernétique pour produire une architecture d'avant-garde, des villes-machine susceptibles de déplacements.

⁹⁵ Agence de design italienne fondée à Florence par quatre architectes : Andrea Branzi, Gilberto Coretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi et deux designers : Dario et Lucia Bartolini. Leur nom est directement choisi en référence à Archigram. Le groupe restera actif jusqu'en 1974.

⁹⁶ Agence de design fondée à Florence par les architectes : Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo Di Francia, Roberto Magris, Gianpiero Frassinelli, Alessandro Magris, ils seront rejoints par Alessandro Poli de 1970 à 1972.

⁹⁷ La naissance du groupe se fait à l'occasion de l'exposition *Superarchitettura*. Jolly 2 gallery, Pistoia, Italie. Décembre 1966. Cette exposition est considérée comme l'acte de fondation de l'architecture et du design radical italien.

disegno, 1982). Andrea Branzi, théoricien du groupe Archizoom Associati dira que ces projets doivent fonctionner comme « des chevaux de Troie capable de détruire le bon goût des maisons bourgeoises. » (2006, p. 147). C'est aussi dans la perspective de lutter contre la culture bourgeoise et la consommation que le designer italien Joe Colombo choisit d'abandonner la conception d'objet pour de ne plus participer à ce système qu'il juge irresponsable. Il va alors réfléchir à un projet contestataire : l'antidesign. Contre tous les objets porteurs d'une symbolique de classe, il propose un design anonyme, peu coûteux, produit et vendu à grande échelle, accessible à tous. Son manifeste Antidesign est publié en novembre 1969 dans la revue Casabella (Colombo, 1969), il y présente les principes d'un design qui n'est plus condamné à intervenir uniquement en tant qu'élément décoratif, fonctionnel, ou esthétique⁹⁸. C'est aussi dans cet esprit que Ettore Sottsass Jr rédige *Il controdesign* en 1972 ou il dénonce les faux espoirs donnés par la société de consommation et invite à réagir :

« « Le controdesign, est une colère. [...] Nous sommes nombreux à croire qu'il est aujourd'hui possible (et peut-être même nécessaire) de commencer à réfléchir au fait qu'il existe des problèmes globaux qui ne peuvent être résolus mais doivent être montrés, pris à bras le corps et exposés » (Carboni, *et al.*, 2006, p. 181)

Dans la lignée des mouvements anti-design des années 1960, Alessandro, Adriana Guerriero et Alessandro Mendini fondent le groupe Alchimia en 1976. Il s'agit de dénoncer la faillite du design industriel, et transformer les objets du quotidien par l'ajout d'éléments, motifs et couleurs empruntés à la culture urbaine. Alessandro Mendini affirme dans le manifeste du groupe la volonté d'abolir les frontières entre l'art, l'architecture et le design. Inspirés par leurs créations mais ayant décidé d'aller plus loin dans la démarche, l'architecte Ettore Sottsass et Michele de Lucchi fondent le groupe Memphis en 1980⁹⁹. Ce groupe attire des designers de toutes nationalités qui produisent des mobiliers et des objets monumentaux et colorés comme alternatives au bon goût dominant.

Andrea Branzi reprend dans *Le design italien : la Casa Calda* (1984/1985) l'analyse de ces mouvements radicaux italiens qui ont réinterrogé la notion de design. Il y défend un

⁹⁸ Ces initiatives seront critiquées par Manfredo Tafuri dans le catalogue de l'exposition *The new domestic landscape* au MoMA en 1972. Il dira qu'envisagé ainsi l'objet n'est plus intégré dans la société, ces stratégies de repli sont rétrogrades car elles sont des moyens d'éviter d'affronter la réalité : la situation politique, le système de production et l'avènement de la société consumériste.

⁹⁹ Le collectif sera actif jusqu'en 1988.

design « chaud », c'est-à-dire un design artisanal édité en petite série opposé au design « froid », industriel. Il défend plus tard dans *Nouvelles de la métropole froide, design et seconde modernité*, une véritable alternative au fonctionnalisme qui pose les enjeux d'un design post-moderne (1988/1991). De son côté, Ettore Sottsass écrit dans la revue *Domus* une lettre aux designers pour les exhorter à ne plus être au service d'une culture industrielle violente et barbare. Pour lui, le design, est devenu un argument de la logique industrielle et il faut s'y opposer (1990/2013).

En parallèle à ces mouvements radicaux italiens, d'autres courants se développent remettant en question le rôle du design, selon eux peu respectueux des idéaux des pionniers. Certains designers prennent conscience des dérives d'un design devenu purement du stylisme et réorientent leur travail pour mieux prendre en compte les besoins réels de l'utilisateur. Aux États-Unis, Henry Dreyfuss publie *Designing for people* (1955), un ouvrage où il défend la fonctionnalité des usages et dénonce les dérives purement communicationnelles et mercantiles. Il contribue au concept émergent d'ergonomie en travaillant sur une charte des types dimensionnels construite à partir de personnages modèles : Joe et Joséphine. Il approfondira ces considérations en 1960 dans *Measure of man : human factors in design* (2002).

Conscient des dégâts provoqués dans l'environnement par la production de masse, le designer Victor Papanek¹⁰⁰ publie en 1970 *Design pour un monde réel* où il met en accusation les concepteurs :

« [...] les designers sont devenus une race fort dangereuse » et appelle une prise de conscience collective où il implique également les usagers. Le designer doit avoir le « [...] sens aigu des responsabilités morales et sociales, et une connaissance plus approfondie de l'homme ; le public, quant à lui, doit parvenir à une perception plus fine du processus de design. » (1970/1974, p. 24)

Le public n'est plus envisagé comme simple consommateur mais comme acteur d'une consommation responsable, où le fabricant est aussi impliqué : « Tout design est une sorte d'éducation. L'éducation peut passer par l'enseignement ou l'étude dans une école ou une université ; elle peut aussi passer par le design. Dans ce dernier cas, le designer tente d'éduquer le fabricant et les consommateurs. » (1970/1974, p. 125). Le design doit

¹⁰⁰ Victor Papanek est à l'origine d'un mouvement connu sous le nom de *Design for Need*, qui prône un usage des outils du design au service de l'humain et non de la technique.

assumer ses responsabilités écologiques et sociales et « faire le plus avec le moins » (1970/1974, p. 361). Le designer se rapproche d'un autre modèle, celui du militant engagé dans la vie politique. Également engagé sur la question du développement durable, l'architecte et ingénieur Ezio Manzini s'interroge plus particulièrement sur les rapports entre l'environnement et la technologie. Il analyse dans *La matière de l'invention* la manière dont la matière devient un matériau (1986/1989). Puis il explique dans *Artefacts. Vers une écologie de l'environnement artificiel* la nécessité d'une prise de conscience morale des designers :

« L' « attitude écologique » des concepteurs est donc une manière de penser et d'agir qui permet d'orienter le processus de conception et de production : c'est adopter un ensemble de valeurs, de réflexions sur des thèmes spécifiques, d'instruments conceptuels qui constituent de nouvelles références pour la culture de projet. » (Manzini, 1989/1992, p. 111)

Comme Victor Papanek, il pense que c'est par une prise de conscience collective, la fédération de tous les acteurs sociaux que les manières de produire et de consommer peuvent évoluer :

« Nous savons aujourd'hui, bien mieux que par le passé, à quel point la production d'un imaginaire social est un facteur fondamental quand il s'agit de définir les dynamiques socioculturelles, les formes de production et de consommation et, en définitive, le devenir de l'environnement artificiel. » (Manzini, 1989/1992, p. 111)

Nous venons de voir trois périodes significatives de l'évolution du design à travers les productions écrites de ses praticiens. L'inventaire n'est pas exhaustif, il s'agissait ici de montrer l'engagement et l'influence des prises de position des créateurs sur le design. Les manifestes, porteurs de foi dans le progrès qui ont accompagné la naissance du design ont peu résisté à son développement dans le monde industriel. Celui-ci a perdu son projet humaniste pour devenir un objet livré aux aspirations mercantiles de l'industrie. Mais l'institutionnalisation et l'organisation de la profession ont permis de mieux définir le rôle du designer et de développer un questionnement éthique et politique sur ses responsabilités. La dénonciation anticonsumériste des mouvements radicaux a su réveiller les consciences, même si le marché a su récupérer¹⁰¹ les productions en les vidant parfois de leurs significations. Au fonctionnalisme et au pragmatisme moderniste succède

¹⁰¹ Nombres d'objets radicaux des années 1960 ont pu voir le jour grâce à des entreprises comme Poltronova, Gufram ou Strum. Les productions contestataires de Memphis n'auront pas échappé au marché économique, elles seront produites par l'industrie et vendues.

le syncrétisme esthétique et l'ironie post-moderniste. On a pu voir que les expositions sont un moyen d'expression privilégié des designers tout au long de cette période.

Nous allons étudier maintenant comment la démarche des designers et les productions évoluent dans le contexte contemporain.

1.3. Perspectives depuis les années 1970

Même si les critiques utopistes et les appels à la protection de l'environnement ne tempèrent pas la consommation qui continue de croître de manière exponentielle dans le monde. Certains facteurs politiques, artistiques, sociaux, industriels et technologiques vont contribuer à partir des années 1970 à faire évoluer le design vers des formes nouvelles et très diversifiées. La tendance à la désindustrialisation en Europe va obliger l'économie et le design à investir dans de nouvelles technologies comme le numérique¹⁰². Si depuis le début du XX^e siècle le design est surtout synonyme de création de biens de très grande consommation, une évolution des pratiques va conduire à des interventions dans d'autres secteurs¹⁰³. Les sciences humaines et sociales vont également jouer un rôle important dans cette évolution :

« Dans les années 70, sous l'influence des théoriciens et sociologues (Jean Baudrillard, Gilbert Simondon, Edgar Morin, Michel Ragon, Adélie Hoffenberg et André Lapidus), le design, [...], prend un sens nouveau en se dégageant de la pure production d'objets, absorbant les notions de signe, besoins et discours social. » (De Beaumont, 1996, p. 157)

Il est vrai en effet, que les radicaux italiens ont emprunté aux travaux en sémiotique d'Umberto Eco¹⁰⁴ sur le signe, le code, le langage et l'interprétation pour travailler sur une re-sémantisation de l'objet. (Quinz, 2014, p. 20). Les designers qui publient sont influencés par les écrits universitaires¹⁰⁵. L'interdisciplinarité devient le nouveau mot d'ordre du design dans le cadre d'une approche critique des pratiques. On découvre avec

¹⁰² Le designer Roger Tallon comprend dès 1971 qu'il faut que l'équipement industriel évolue car « le design ne peut exister hors du système de production qui est son outil propre. » (1971, p. 24).

¹⁰³ Le site de l'AFD recense sans prétendre à l'exhaustivité, ni faire de hiérarchie plus de vingt-neuf types d'activités spécifiques de design, elles-mêmes classées dans quatre grandes catégories : les domaines transdisciplinaires, les domaines spécialisés des espaces, les domaines spécialisés des messages, les domaines spécialisés des produits. (En ligne, consulté le 09 mai 2018) : <http://www.alliance-francaise-des-designers.org/definition-du-design.html>

Ces changements sont dus à la structuration de métier de designer et surtout à celle de son enseignement.

¹⁰⁴ Notamment les ouvrages : *L'œuvre ouverte* (Eco, 1962/1979) et *La structure absente* (Eco, 1968/1984).

¹⁰⁵ Ettore Sottsass puisera pour le manifeste du mouvement Memphis dans la sociologie et la philosophie de Jean Baudrillard, l'anthropologie de Marcel Mauss et la sémiotique de Roland Barthes.

Roland Barthes comment les objets deviennent les nouveaux mythes du monde moderne (Barthes, 1970), et avec Baudrillard comment ils prennent place dans l'espace des signes (Baudrillard, 2001), facteurs de mises en relation : « Architectes, publicitaires, designers, tous se veulent démiurges, ou plutôt thaumaturges de la relation sociale et de l'environnement. » (Baudrillard, 2014, p. 266). Le design est entré dans l'ère de la communication¹⁰⁶ et du spectacle. Les designers deviennent des stars et ils ont parfois du mal à garder l'équilibre nécessaire entre le respect des valeurs qu'ils se doivent de défendre et la marchandisation à laquelle ils participent (Lantenois, 2010).

L'historienne du design, Alexandra Midal fait d'ailleurs l'hypothèse que c'est en renonçant à leurs engagements politiques, que les designers laissent l'analyse de leur pratique aux chercheurs en sciences humaines et sociales.

« Les théoriciens du design, qui hier étaient designers, historiens de l'art et architectes, même s'ils se partageaient sur le mode d'une scission un peu simple entre théorie et pratique ont abandonné leur discipline à l'analyse extérieure des sociologues, sémiologues, psychiatres, etc. » (Midal, 2009, p. 181-182)

Nous analysons deux grandes tendances dans ces nouveaux courants qui se dessinent, celle qui porte une attention plus marquée aux usagers dans la ligne des préoccupations anthropologiques et écologiques d'Henri Dreyfuss (1960/2002), de Viktor Papanek (1970/1974) et d'Ezio Manzini (1989/1992) ; et celle qui se saisit des méthodes et des outils du design pour questionner la société par de nouvelles pratiques de création aux frontières de l'art et de l'architecture.

1.3.1. Un autre rapport à l'utilisateur

La majeure préoccupation des designers dans les années 1950 et 1960 est de tenter d'appliquer des méthodes scientifiques systématiques et rationnelles à la conception. Richard Buckminster Fuller, qui veut obtenir un bénéfice pour l'utilisateur supérieur à l'investissement en ressources et en matériaux, prône une véritable révolution d'une science du design « basée sur la science, la technologie et le rationalisme, afin de trouver des solutions aux problèmes humains et environnementaux que, selon lui, la politique et

¹⁰⁶ C'est-à-dire que les mondes du design, comme Howard Becker parle des mondes de l'art (1982/2010), utilisent les médias de masse pour entretenir et accroître leur notoriété.

l'économie, n'étaient pas en mesure de résoudre¹⁰⁷. » (Cross, 2001, p. 50). Herbert Simon milite également en faveur d'une science de la conception et de son enseignement (1969/2004). Mais les résultats de ces travaux techno-centrés seront critiqués, notamment par Christopher Alexander, qui introduit dans les années 1970 un modèle plus centré sur l'utilisateur, avec une dimension participative affirmée¹⁰⁸. En faisant appel aux théories de l'information, il avait remarqué dans des analyses de groupes d'utilisateurs que les interactions entre personnes généraient une résolution efficace des problèmes. Au lieu de proposer des solutions préconçues et universellement acceptées, il invite les utilisateurs à résoudre par eux-mêmes le problème qui leur est posé (Alexander, 1977).

Le rôle du design évolue également avec l'arrivée du numérique. La complexité appelle à une collaboration avec d'autres disciplines comme les sciences humaines et une coopération avec les usagers. Ces utilisateurs deviennent des acteurs qui participent à la conception : on commence à envisager des pratiques de co-création et le design de services place l'utilisateur au centre de ses réflexions.

1.3.1.1. Interactivité et services centrés sur l'homme

Face au développement des technologies numériques, une des premières missions du design est de concevoir de nouveaux produits, des interfaces multifonctions et complexes. Le design d'interaction qui se développe plus particulièrement à partir des années 1980, travaille sur les problématiques de formes, de fonctions et d'usages des nouveaux objets connectés.

Donald Norman, chercheur en sciences cognitives s'est intéressé à l'application de ce champ scientifique dans le design. En 1988 dans *The design of everyday things*¹⁰⁹, il défend la notion de *human-centered design*¹¹⁰ (2013). Face au développement rapide des nouvelles technologies, il faut concevoir des produits accessibles, compréhensibles et facilement utilisables. Pour Donald Norman, la solution réside dans :

« [...] une approche qui prend en compte prioritairement les besoins, les compétences et les comportements humains, puis qui conçoit des produits appropriés à ceux-ci.
[...] Une bonne conception nécessite une bonne communication, particulièrement

¹⁰⁷ Traduit par nous.

¹⁰⁸ Christopher Alexander avait été pourtant pionnier dans le mouvement des méthodes de conception. Dans sa thèse, il défendait une méthode rationnelle en matière d'architecture et de planification (Alexander, 1964/1971).

¹⁰⁹ Que nous pouvons traduire par : le design des objets du quotidien

¹¹⁰ Que nous pouvons traduire par : le design centré sur l'utilisateur.

entre la machine et l'homme, en lui indiquant quelles actions sont possibles, qu'est-ce qui se passe, et qu'est-ce qui va se passer.¹¹¹ » (Norman, 2013, p. 8)

Son intérêt pour l'usabilité¹¹² rend sa démarche proche de celle qu'a initié Tim Brown à l'agence de design Ideo¹¹³ : le *design thinking*¹¹⁴. Pour Tim Brown, le *design thinking* implique une manière de penser et une culture de l'innovation qui dépasse la simple conception de produit, la « réflexion s'est déplacée du *problème* vers le *projet*. Le projet est le vecteur par lequel l'idée passe du concept à la réalité. ». (2009/2014, p. 21). C'est-à-dire qu'il faut faire du projet pour penser. Les projets sont de nature stratégique, les designers doivent intégrer le facteur humain, le facteur technique et le facteur économique (Cross, 2011). De nombreuses compétences pluridisciplinaires (dont celles des sciences sociales) sont sollicitées : il faut observer, prototyper et expérimenter pour construire une solution optimale avec les usagers et l'entreprise.

Le design de services va également s'intéresser au bénéfice apporté à l'utilisateur et être à l'écoute de son point de vue dans la conception d'un système. Cyril Afssa, designer, en donne une définition : « Concevoir un service par le design, c'est concevoir la forme d'un travail, en cherchant à évacuer sa partie ingrate et laborieuse, en développant sa part noble et stimulante celle qui grandit l'utilisateur. » (2013, p. 46). Selon lui, c'est dans la lignée de William Morris, une amélioration des conditions de l'activité qui est visée. Il est vrai que le design de service prend ses sources dans l'organisation du travail moderne. Birgit Mager qui enseigne la discipline, précise dans sa définition que le design de service organise la confrontation avec la logique du commanditaire :

« Le design de service a pour objectif d'assurer que les interfaces sont utiles, pratiques, efficaces et distinctives du point de vue du client [...]. Les designers de services visualisent, formulent et scénarisent des solutions à des problèmes qui n'existent pas nécessairement aujourd'hui ; ils observent et interprètent les contraintes et les comportements et les transforment en futurs services possibles. »¹¹⁵ (Mager, 2008, p. 354)

Le design de services est donc là pour répondre aux besoins des utilisateurs mais aussi faire émerger de nouvelles opportunités de développement au bénéfice des entreprises. Il est

¹¹¹ Traduit par nous.

¹¹² L'« usabilité » mesure jusqu'à quel point un produit, un service ou un système est prêt à l'usage

¹¹³ Agence de consultants de la côte Est aux États-Unis formée en 1991.

¹¹⁴ Que l'on peut traduire par « une manière de penser spécifique au design qui fait appel à la notion de projet ».

¹¹⁵ Traduit par nous.

prospectif. C'est également la démarche adoptée par la 27^{ème} région (2010), laboratoire de transformation publique soucieux de questionner la manière dont sont conçues et mises en œuvre les politiques publiques. Elle fait le pari de la pluridisciplinarité en mobilisant des compétences issues du design et de la conception créative, des sciences sociales (ethnologie, sociologie de terrain, observation participante) ou encore des pratiques amateurs (*do it yourself*, éducation populaire etc.). Le point commun de ces approches est qu'elles privilégient l'expérience vécue des utilisateurs, agents et citoyens, comme point de départ pour réinterroger les politiques publiques. »¹¹⁶.

Toutes ces formes émergentes de design tentent de répondre à l'appel au changement formulé par Ettore Sottsass (1990/2013) et Victor Papanek (1970/1974). Le designer devient un coordonnateur de projets qui ne se matérialise plus forcément sous la forme de production d'objets mais plutôt d'hypothèses, de scénarios et de modèles fictionnels¹¹⁷. Les méthodologies privilégient les outils pouvant servir de supports de discussions entre les usagers. Le philosophe Pierre Damien Huyghe confirme que : « Le champ de responsabilités des designers évolue. Il ne s'agit plus seulement de concevoir des formes d'objets, mais tout aussi bien des formes de relations, de pratiques d'usages. » (Huyghe, 2012, p. 141). Ces pratiques vont être également prisées par les designers du second courant que nous allons étudier maintenant.

1.3.1.2. Un design des existences et des expériences

Nous savons grâce à Lucius Burkhardt que « le design existe au-delà du visible » et qu'il est « une composante [...] qui relève de l'organisation » plus que de l'activité matérielle (1991). En effet, nous l'avons évoqué dans la partie précédente, le design ne s'intéresse pas seulement à la production d'objets mais il est aussi une activité de création dans laquelle les usagers sont au centre des préoccupations et à laquelle ils sont invités à participer. Certains modèles de conception intègrent les paramètres environnementaux, le contexte social et mental de l'être humain. C'est ce projet d'une nouvelle ingénierie du design que propose Franck Cormerais. Selon lui, « le design de nos existences » est un quatrième moment dans l'histoire du design qui succède aux perspectives du design de

¹¹⁶ (En ligne, consulté le 27 mars 2018) : <http://www.la27eregion.fr/la-27-quoi/>

¹¹⁷ Par exemple en matière d'innovation sociale par le design, Ezio Manzini, designer et professeur au Politecnico de Milan et François Jegou, designer, proposent des micro-scénarios à l'échelle des acteurs et encouragent la co-création dans des contextes où le design peut améliorer des problèmes de logement, de transport, de nourriture.

service et les dépasse (Cormerais, 2013). C'est une « redécouverte du mode d'existence de l'homme en relation avec le mode d'existence des objets techniques » car cette forme de projet aspire à une meilleure adéquation entre d'une part la réalité technique dans sa version numérique et d'autre part les composantes d'un art de vivre.

Ce design de nos existences s'inscrit dans la lignée des réflexions engagées par Bernard Stiegler dans les *Entretiens du nouveau monde industriel* au Centre Pompidou¹¹⁸. Par sa prise de position politique, il tente d'émanciper les usagers de la domination du monde numérique par les industries culturelles. Pour Franck Cormerais, cette prise de position politique permettrait de contrecarrer « le recul de l'actuelle régression narcissique et pulsionnelle des consommateurs » (2013, p. 347). Pour qualifier cette recherche de cohérences entre les usages des technologies numériques et les modes pratiques de nos existences, Andrew Blauvelt parle de design relationnel. Selon lui, le design relationnel est une forme de conception qui est apparue dans les années 1990 et qui explore les dimensions performatives du design, « ses effets sur les utilisateurs, ses contraintes pragmatiques et programmatiques, son impact rhétorique, et sa capacité à faciliter les interactions sociales »¹¹⁹. Ce qui est nouveau avec le design relationnel, c'est qu'au-delà de l'objet produit, on s'intéresse à ses effets sur les usagers, à ses connotations et à son symbolisme culturel¹²⁰. L'utilisateur n'est plus idéalisé mais devient un utilisateur singulier, acteur du monde social et parfois aussi concepteur. Il est au centre d'un nouvel univers bousculé par les opportunités offertes par le numérique¹²¹, conditionné par les convergences entre les médias et imprégné de culture participative. À propos de ce phénomène nouveau et important, Henry Jenkins explique « la relation entre trois concepts : la convergence médiatique, la culture participative et l'intelligence collective » qui permettent d'en situer l'origine et les enjeux (2006/2013). Le design n'appartient plus aux seuls designers mais aussi aux utilisateurs.

¹¹⁸ Les entretiens du nouveau monde industriel. Consulté le 17 mars 2013 sur : <http://amateur.iri.centrepompidou.fr/nouveaumonde/enmi/conf/>

¹¹⁹ Traduit par nous. Towards relational design. (En ligne, consulté le 10 mai 2018): <http://designobserver.com/feature/towards-relational-design/7557/>

¹²⁰ Par son intérêt pour les interactions entre usagers, on peut rapprocher ce concept de design relationnel de celui d'esthétique relationnelle développé par Nicolas Bourriaud. Celui-ci défend une philosophie de l'art contemporain comme expérience de la relation sociale (1998).

¹²¹ À ce propos de ce phénomène nouveau et important, Henry Jenkins explique « la relation entre trois concepts : la convergence médiatique, la culture participative et l'intelligence collective » qui permettent d'en situer l'origine et les enjeux (Jenkins, 2013).

Richard Buchanan montre que si le travail de création s'est appuyé sur l'art et la nature au XVII^e et XVIII^e siècles, sur la raison et l'imagination au XIX^e, l'époque contemporaine valorise plutôt l'expression et l'expérience (2001, p. 76). Gilles Lipovetsky confirme ce point de vue en remarquant que « le culte de la participation et de l'expression » (2003, p. 17) est un des traits de la culture postmoderne. L'implication du public à travers des expériences vécues et la montée en puissance des services sont deux facteurs susceptibles d'expliquer l'engouement croissant pour le design. Yves Michaud explique d'ailleurs que le design en ne se limitant plus aux objets, est devenu un design d'expérience, c'est-à-dire « qu'il opère sur la totalité des vécus qui constituent une expérience – expérience d'un lieu, expérience d'une ambiance, expérience d'un ensemble de sensations conditionnées » (2013, p. 400). Du côté des usagers, « on assiste à une consommation plus expérientielle ou émotionnelle que statutaire » (Lipovetsky et Charles, 2006, p. 176). En effet, « dans le design d'expérience, ce qui est visé ce n'est pas un objet mais un ensemble de vécus – forme, lumière, son, odeurs, parcours, stimuli d'orientation – qui doivent être éprouvés de manière synesthésique » (Michaud, 2013, p. 407). À ce nouveau modèle de design, correspond un nouveau modèle de créateur et une nouvelle chaîne de création-production. Le créateur devient un « chef d'orchestre », « un producteur au sens de l'industrie des spectacles, à la tête d'une équipe pluridisciplinaire de spécialistes du son, de la lumière, du design d'objets et d'environnement, du design olfactif, mais aussi d'ingénieurs, de spécialistes du marketing, de la communication et de la publicité, des images et des tendances. » (Michaud, 2013, p. 400). On comprend ici que le design entretient des relations avec tous les champs de la création comme l'architecture, la mode et l'art contemporain. Dans cette nouvelle culture de la convergence et de la transversalité, les frontières du design deviennent poreuses et tendent à s'effacer. Le design peut-il finalement disparaître « à force de présence et d'omniprésence. » (Michaud, 2003, p. 14) pour se fondre dans un nouveau paradigme esthétique où les aspects éthiques deviendraient secondaires ? Selon Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, ces deux aspects ne seraient pas contradictoires : « Esthétisation de l'économie et esthétisation de l'éthique marchent de concert. La société esthétique hypermoderne désigne cet état social qui célèbre au quotidien et diffuse à l'échelle des masses un idéal de vie esthétique (au sens étymologique de aïsthésis, c'est-à-dire de sensation et de perception) : une esth-éthique ». (Lipovetsky et Serroy 2013, p. 401). Voilà qui permet peut-être de comprendre l'attitude

paradoxe des consommateurs-usagers vis à vis du design, heureux de vivre des expériences mais insatisfaits de la banale uniformité qui en résulte. Retrouve-t-on ces dimensions de l'expérience dans l'exposition ?

1.3.2. De nouvelles pratiques de création

Nous nous intéressons ici à un courant du design qui cherche également à instaurer une nouvelle relation à l'utilisateur mais en l'impliquant par d'autres moyens. C'est la prise de conscience de la responsabilité sociale du designer qui est à l'origine de cette autre tendance du design. Celle-ci prend ses sources dans les mouvements contestataires italiens des années 1970 et 1980 qui refusent la standardisation des objets et utilisent les outils du design pour interroger la société.

1.3.2.1. Des scénarios plus que des objets

C'est aux vues de ces expériences italiennes que le collectif hollandais Droog Design va se constituer. Aux Pays-Bas, la crise économique des années 1970 et le rejet du modernisme provoquent un rapprochement entre artistes, artisans et designers. L'autoproduction est une solution aux manques de commandes. Le designer Gijs Bakker, fonde avec Renny Ramakers, historienne du design, le collectif Droog Design en 1993. Ce collectif a pour vocation de fédérer des designers soucieux de s'engager sur de nouvelles voies créatives, c'est-à-dire ne plus simplement fabriquer des objets beaux et/ou fonctionnels mais délivrer un message¹²². Ces designers revendiquent une nouvelle manière de penser. « Les créations de Droog véhiculent un récit qui investit les objets, les met en discours, en image et a fortiori en spectacle. » (Guillaume, 2005a, p. 22). Les créateurs utilisent le détournement, la réhabilitation, le recyclage et font référence au vernaculaire, et l'anonyme. Certains projets impliquent la participation de l'utilisateur qui est invité à personnaliser l'objet lors de son achat. D'autres sont des hypothèses, des spéculations imaginées à partir d'observations. Un des membres du collectif Jürgen Bey propose des scénarios fictionnels de projet à partir de ses carnets de voyages : « Ne rien posséder et pouvoir tout faire. Tel est l'objectif de l'objet à créer. » (Guillaume, 2005b, p. 150). Hypothèses, fictions et scénarios sont également les outils de prédilection du

¹²² Droog est un adjectif qui signifie « sec » en néerlandais. Par ce qualificatif, le collectif entend dire que ses créations sont réalistes, honnêtes et pratiques.

critical design¹²³. Ce mouvement dont les principes ont été énoncés par les designers britanniques Antony Dunne et Fiona Raby dans leur manifeste *Critical design Faq*¹²⁴, adopté lors de l'exposition *Designing critical design*¹²⁵ en 2007¹²⁶ revendiquent pleinement l'héritage de l'anti-design italien. Ironie, satire et humour sont utilisés dans une perspective critique. Pour Anthony Dunne et Fiona Raby, la société a changé mais pas le design, le design critique est donc une proposition alternative pour stimuler le débat au sujet des implications sociales culturelles et éthiques des technologies émergentes. Face aux progrès scientifiques récents et inquiétants, comme les biotechnologies par exemple, puisque la presse reste trop alarmiste et l'art reste confiné dans les galeries, le design critique propose au public des outils accessibles pour le sensibiliser à ces questions. Pour Fiona Raby « [...] l'intention première est de faire réfléchir : sensibiliser, d'exposer les hypothèses, provoquer une action, un débat d'allumage, et même divertir d'une manière intellectuelle comme la littérature ou le film.¹²⁷ » (Raby, 2008, p. 94). Le design critique emprunte au genre cinématographique pour construire ces mises en scène, Anthony Dunne parle de design noir (Dunne et Raby, 2001). « Le design critique s'appuie sur des propositions de design spéculatif, pour défier les hypothèses étroites, les idées préconçues, les lieux communs sur le rôle des objets dans la vie de tous les jours. »¹²⁸. Face à des objets qu'il peut facilement appréhender parce que certains composants lui sont familiers (*versus* l'art, Anthony Dunne dit que « l'art peut faire référence à la culture populaire, le design est culture populaire¹²⁹ ») (Dunne, 2005, p. 146), le public peut vivre l'expérience cathartique qui lui est proposée. Car les productions du design critique tendent à inverser les stratégies et les valeurs du design traditionnel.

« À l'opposé de ce type de design qui tend à optimiser l'usage des objets techniques et à le standardiser, le design critique explore la dysfonction [...] au lieu d'être transparent comme une interface il est opaque, au lieu d'être efficace, simple et confortable à l'usage (et donc rassurant) il est complexe, énigmatique, il désoriente, parfois rebute. » (Quinz, 2014, p. 39)

¹²³ Nous utiliserons par la suite la traduction de ce terme : design critique.

¹²⁴ Critical design faq. (En ligne, consulté le 17 mai 2018) : <http://www.dunneandraby.co.uk/content/bydandr/13/0>

¹²⁵ *Designing critical design*. Z33, Hasselt, Belgique. 04.04.2007 - 03.06.2007

¹²⁶ Manifeste adopté en 2007 lors de l'expo *Designing critical design* organisé par Jan Boelen au Z33, espace dédié aux formes les plus contemporaines de la création, à Hasselt en Belgique. 04.04.2007 - 03.06.2007.

¹²⁷ Traduit par nous.

¹²⁸ Critical design faq. (En ligne, consulté le 17 mai 2018) : <http://www.dunneandraby.co.uk/content/bydandr/13/0>

¹²⁹ Traduit par nous.

Il est capital que ces propositions relèvent d'une certaine étrangeté « si elles ne sont pas assez singulières, elles seront absorbées par la réalité quotidienne. » (Dunne et Raby, 2001, p. 165)¹³⁰. C'est une mise à distance qui agit sur le comportement du public et qui lui permet de vivre une expérience. Dans ce courant plus conceptuel du design, on passe du design de l'objet à celui des comportements.

Le design social et le design critique abordent la question de l'humanisme et de l'utilité sociale de deux manières différentes. Pour l'un, il s'agit de co-construire avec les usagers dans une relation de confiance et pour l'autre, d'interroger de questionner voire de déstabiliser, dans le but de provoquer un sursaut de conscience. Le design critique est envisagé comme un outil privilégié pour communiquer :

« La proximité avec l'individu et son contexte de vie ; la capacité d'infiltrer le quotidien, de parler un langage que n'importe qui peut entendre – ce que les designers revendiquent- attribuent au design une position privilégiée qui fait persister malgré tout, la confiance de son potentiel d'action. » (Quinz, 2014, p. 42)

Mais si les pratiques du design de service et du design critique sont centrées le sujet humain en société, les objectifs restent tout de même commerciaux. Le *design thinking* prospère sur l'économie numérique et les nombreux services qui se développent dans cette sphère. Le collectif Droog a développé une importante stratégie marketing et possède désormais un réseau commercial puissant. Il possède son propre hôtel pour la promotion de ses productions¹³¹.

Nous retenons que le design critique n'a pas d'usagers mais un public, puisque cette forme de design a la particularité de n'exister pratiquement que pour être exposée dans des expositions dont il est le sujet principal.

On est passé de la production d'objets à la production de valeurs et de savoirs, mais aussi à l'avènement du marketing et à l'ère de l'événement en design. Dans les deux cas, la mise en œuvre des outils et des méthodes est similaire : on travaille sur des scénarios plutôt que sur des objets. On utilise les méthodologies d'autres disciplines. Le design d'interaction, le design thinking et le design de services empruntent aux sciences sociales

¹³⁰ Traduit par nous.

¹³¹ Gijks Bakker le cofondateur de Droog quittera le collectif en 2009 car il trouve que ses orientations sont devenues trop au service du marketing.

et le design critique va chercher ses modes d'expression dans le champ artistique. Cette hybridation des pratiques permet-elle au design de garder son identité et sa spécificité ?

1.3.2.2. Des expérimentations et des pièces uniques

La porosité du design avec les autres champs consacrés à la création (architecture, art, artisanat) existent depuis le XIX^e siècle. Selon John Seabrook, les convergences qui s'opèrent entre les médias et l'effacement des frontières sont d'ailleurs des attributs majeurs de la société contemporaine (Seabrook, 2001). Nous l'avons évoqué dans ce chapitre en rappelant que le premier designer désigné comme tel, Peter Behrens, était un architecte. De nombreux architectes cumuleront d'ailleurs les deux pratiques. C'est notamment le cas d'Andrea Branzi qui questionnera la particularité des relations entre le design et l'architecture (Branzi, 2006). Comment alors qualifier une production de design, lorsque des créateurs, qui se revendiquent designers expérimentent des pratiques aux frontières de l'art et de l'architecture ? Peut-on faire entrer ces productions dans le champ des expositions de design tel que nous essayons de le circonscrire ? Une distinction est-elle encore utile et pertinente à l'époque où les frontières tendent à s'estomper dans tous les domaines ? Le design entre-t-il dans ce qu'Alexandra Midal qualifie d'« aire du soupçon » ? Est-il devenu une « sous-catégorie de l'art et de l'architecture » et peut-on le qualifier de « fonctionnalisme esthétisé » (Midal, 2004) ?

Si nous prenons par exemple les postures singulières créatives de Charles et Ray Eames et de Bruno Munari. Ces créateurs inclassables, à la fois artistes, designers, pédagogues ont pratiqué de nombreuses expérimentations que l'on peut qualifier d'artistiques en parallèle d'une production d'objets en série. Dans leur histoire, l'art et le design, ainsi que l'architecture, ont eu de nombreuses occasions de convergences, nous l'avons vu également avec les mouvements d'avant-gardes comme Arts and Crafts, De Stijl, le Bauhaus. Aujourd'hui encore, certains designers comme Ron Arad sont présents sur le terrain de l'architecture, de la production en série comme de la pièce unique¹³². Cet éventail d'activités est souvent présenté dans les expositions monographiques qui leurs

¹³² Si de nombreux designers empruntent au monde de l'art en fonctionnant sur le mode de l'expérimentation et/ou en produisant des installations, les artistes entrent également dans les modes de fonctionnement du design. Ils sont sollicités pour produire ou co-produire des objets (Takashi Murakami et Vuitton) ou en sont à l'initiative (l'artiste Olafur Eliasson a collaboré avec un ingénieur pour produire une lampe solaire destinée aux populations qui n'ont pas accès au réseau électrique), des artistes comme Xavier Veilhan ou Anish Kapoor sont à la tête de véritables entreprises pour produire leurs œuvres.

sont consacrées. Leurs œuvres entrent d'ailleurs sur le marché spéculatif de l'art avec des côtes dépassant parfois celle d'artistes reconnus dans le champ de l'art contemporain.

Deyan Sudjic cite l'exemple d'une vente aux enchères à la Gagosian Gallery de New York en 2007, où le designer Marc Newson a vendu une étagère¹³³ en marbre de Carrare pour un montant supérieur à un million de dollars (2012, p. 207). Selon Deyan Sudjic, c'est la création du mouvement Memphis par Sottsass qui a légitimé la fonction émotionnelle du design et qui a engendré tout le courant d'un « design de galerie ». Des galeries, habituellement positionnées sur le marché de l'art investissent des sommes importantes dans l'achat de créations de designers.

« Mais s'il fallait voir en ce design une forme d'art, selon quels critères devrait-on le juger ? Selon les anciens critères du design, il serait à l'évidence « raté ». Mais en tant qu'œuvre d'art, comment pourrait-on juger s'il est « réussi » ? » (Sudjic, 2012, p. 208)

Les deux domaines sont imbriqués, partagent des processus mais au détriment de l'art qui, selon Hal Foster a été absorbé par le design, un design qui valorise le capitalisme :

« [...] l'esthétique et l'utilitarisme, loin d'être non seulement confondus, se sont subsumés sous le commercial – où chaque chose, des projets architecturaux aux expositions d'art, en passant par les gènes et les jeans, semble être considérée comme du design » (Foster, 2002/2010, p. 30-31)

Car effectivement, les mondes de l'art ou de l'architecture ne sont pas les seuls à subir cet envahissement par le design. Le design est partout, le design s'intéresse à tout, il est concerné par tout. Alors si comme l'écrit Victor Papanek :

« Le design, c'est composer un poème épique, réaliser une fresque, peindre un chef-d'œuvre, écrire un concerto. Mais c'est aussi vider et réorganiser un tiroir de bureau, extraire une dent cariée, faire cuire une tarte aux pommes, choisir les équipes pour un jeu de base-ball et éduquer un enfant. » (1970/1974, p. 31)

Il n'est plus possible de risquer la moindre définition. Le design peut-être tout au risque de n'être plus rien et certaines expositions posent alors la question de ce qui fait son identité propre¹³⁴.

¹³³ Bibliothèque Voronoi. Marbre de Carrare. Marc Newson. 2007.

¹³⁴ L'exposition : *Design, où est-tu ?* organisée par l'APCI à la Cité des Sciences du 16.11.2012 au 24.03.2013, présente une sélection de produits innovants et interroge la nature du design à travers la diversité des productions. Les designers de l'agence Sismo, commissaires et scénographes de l'exposition ont voulu montrer au public où se situe le design dans les productions présentées : dans la réflexion et l'anticipation, dans les matériaux et la production, dans les usages et les services, dans les formes et les couleurs, dans l'identité et les valeurs.

Nous abordons dans la dernière partie de ce chapitre ce qui selon nous peut permettre aussi de répondre à cette interrogation : le lien spécifique du design avec la pratique de projet à travers quelques travaux de chercheurs en sciences de l'information et de la communication, et en design.

1.4. Design et recherche

Nous présentons ici le design vu sous l'angle de la recherche académique pour compléter l'investigation de la notion de design, menée tout au long de ce chapitre. Afin de comprendre ce qui se joue au niveau communicationnel, nous faisons le point sur la manière dont le design est abordé comme objet de recherches en sciences de l'information et de la communication. Nous présentons les orientations de recherches de ce champ disciplinaire qui visent à étudier le design dans ses médiations matérielles (objets, espace, graphisme) et dans ce qu'elles mettent en jeu en termes d'usages, de représentations et de mode de communication. Nous distinguons deux grandes orientations à partir des articles et des ouvrages que nous analysons : l'une qui s'intéresse à la question du sens et des significations portées par le design et l'autre qui vise à construire des modèles méthodologiques pour faciliter et perfectionner les pratiques de conception en design¹³⁵. Nous nous appuyons sur ces recherches pour explorer dans un second temps l'importance de la démarche de projet comme pratique revendiquée par les designers. Le projet est au cœur de notre réflexion dans cette recherche. Nous nous intéressons à l'exposition de design comme projet : comme toute manifestation destinée à accueillir un public, les expositions nécessitent une préparation et une organisation qui relève de la méthodologie du projet. Nous élargissons les réflexions repérées en sciences de l'information et de la communication à d'autres disciplines scientifiques pour présenter deux aspects de la recherche sur le projet en design, l'un qui s'intéresse à la rationalisation de la conception et l'autre aux représentations matérielles du processus que l'on retrouve en tant qu'expôts dans certaines expositions.

¹³⁵ Par exemple un numéro de Communications & Organisation est consacré aux relations entre design et projet : (2014). Design & Projet. *Communications & Organisation*, 46.

1.4.1. Le design, un objet de recherches en sciences de l'information et de la communication

En France, plusieurs disciplines (sciences de gestion, sciences de l'éducation, sciences de l'ingénieur, sciences cognitives) s'intéressent au design selon leurs modes de questionnement et leurs paradigmes spécifiques. Le design comporte de nombreuses dimensions communicationnelles qui font l'objet de recherches en sciences de l'information et de la communication. Philippe Quinton rappelle que les designs par la complexité des transformations sociales, techniques, et sémiotiques qu'ils engagent, mobilisent « des problématiques interdisciplinaires autour des interactions entre humains et dispositifs ». Les designs, qu'il désigne au pluriel en raison de « [...] la diversité des objets, des pratiques et des acteurs que le terme désigne dans différents domaines [...] » (Quinton, 2006, p. 31), concernent avant tout des constructions de relations. Cette conception rend possible et justifie une approche communicationnelle des objets et phénomènes concernés ainsi que des interactions qu'ils construisent. » (2006, p. 32). C'est bien cette relation pragmatique que Daniel Bounoux met au cœur des études propres aux sciences de l'information et de la communication :

« [...] l'agir communicationnel ne met pas en relation le sujet et l'objet (couple technique), mais le sujet avec le sujet (couple pragmatique). C'est l'homme agissant sur les représentations de l'homme par le détour des signes. » (2001, p. 9)

1.4.1.1. Médiations matérielles, usages, représentations et modes de communication

Abraham Moles a été un des premiers chercheurs à s'intéresser au design sous l'angle de l'approche communicationnelle en présentant les objets comme "vecteur de communication, au sens socio-culturel du terme" (1969, p. 2) dans le numéro 13 de la revue *Communications*¹³⁶. Au même moment, la revue *Communication & Langages*¹³⁷ témoigne aussi d'un intérêt pour le design comme sujet, mais dans ses aspects graphiques et consacre une rubrique au graphisme dès son premier numéro. Le premier article traitera des relations entre la théorie de l'information et les structures typographiques (Bonsiepe, 1969). La typographie sera un sujet traité de manière

¹³⁶ La question du potentiel de communication des objets sera reposée 40 ans plus tard dans un numéro de *MEI* : (Darras et Belkhamza, 2009).

¹³⁷ Qui succède aux *Cahiers de la publicité* publiés entre 1962 et 1968.

récurrence au fil des publications et un numéro spécial est consacré au typographe français Gérard Blanchard (Jeanneret et Souchier, 2013). Plus largement le graphisme ou l'édition numérique sont aussi objet de nombreuses recherches, que ce soit du point de vue de la conception que de leur réception (Saemmer et Tréhondart, 2017).

Lorsque l'on fait une recherche par mot-clé ou par champ de recherche « design » dans la liste des revues francophones reconnues par l'AERES en 71^e section du CNU en 2017, ce sont d'ailleurs le rôle et les usages de la typographie et du graphisme qui font le plus souvent l'objet d'articles récents dans le champ du web design¹³⁸. Un numéro récent de la revue *Études de communication* est consacré (Chartron, Chaudiron et Ihdjadene, 2013) à ces nouvelles formes de design numérique : design d'information, design d'interface, design d'expérience utilisateur. La question des usages et des usagers est également présente dans un numéro de la revue *Communication* consacrés à ce domaine particulier du design (Assogba, Coutant, Domenget. et Latzko-Toth, 2015)¹³⁹. Les études sur le design numérique occupent une large place dans les publications consacrées à l'architecture de l'information, à l'interactivité, aux interactions, une revue entièrement consacrée au numérique à vu le jour en 2012 : *Interfaces numériques*.

Dans le secteur de la muséologie, certains articles de la revue *Culture & Musées* envisagent également le design sous l'angle du numérique, en terme de réception comme le rapport des visiteurs avec des éléments interactifs dans l'exposition (Vidal, 2012), mais aussi sous l'angle de la conception : le design avec ses méthodologies spécifiques pris en compte à différents niveaux dans la recherche sur les visites augmentées (Gentès et Jutant, 2012). Le design est aussi abordé comme outil programmatique appliqué à la mise en forme des expositions, c'est-à-dire de « ce qui permet de donner forme aux idées, notions et concepts de l'exposition par le biais de l'espace, des formes, des couleurs » (Schiele, 1992, p. 85-86), de moyen de qualifier une ambiance plus sensorielle (Berthelot, 2009) ou comme synonyme de mise en scène (Lambert, 2009), de mise en espace, de scénographie (Merleau-Ponty, 2010). Le design est également considéré comme un outil permettant de proposer des solutions de remédiations graphiques et typographiques, dans

¹³⁸ Nous avons fait cette recherche à partir de la liste des revues qualifiantes du domaine SIC (liste commune CNU – SFSIC-CPDirSIC) mise à jour le 20 avril 2017. Parmi les 32 revues francophones dans lesquelles nous avons procédé à cette recherche, la moitié des revues comprend des articles qui référencent comme mot-clé le design ou ont pour thématique le design. On a pu également noter que la majorité des articles sont récents et que plusieurs numéros de revue sont totalement consacrés au design.

¹³⁹ Le mot « design » n'est pas présent dans les mots-clés des articles du numéro mais traite du champ du design du web.

un processus d'évaluation d'une exposition (Shettel et Bitgood, 1994). Sans être nommé parfois en tant que tel, le design est présent dans les articles consacrés aux textes et au graphisme dans les expositions.

En muséologie, le design des dispositifs expographiques cherche à agir sur les médiations du savoir. Marie-Sylvie Poli analyse les stratégies d'interprétation des visiteurs lors de leur parcours et constate les jeux de relations et les interactions qui s'installent avec les supports de communication : images, sons et textes, au risque parfois du brouillage et de la confusion (Poli, 2013b).

1.4.1.2. Approches communicationnelles du design : sens et significations

Les artefacts communiquent. On mesure depuis Roland Barthes (1970) et Gilbert Simondon (2001), cette capacité des objets à produire du sens en situation d'usage. De nombreux auteurs s'intéressent aujourd'hui plus particulièrement à la sémiotique des objets et à une approche communicationnelle du design.

L'étude des réseaux du système de production et de réception des objets, proposée par Bernard Darras et Sarah Belkhamza permet de comprendre la complexité des flux de communication qui circulent entre designers, objets et usagers (2009). Selon ces auteurs, il existe trois flux importants centrés sur des composantes majeures du système : la conception-production de l'objet, la réception et l'usage de l'objet et le sous-ensemble formé des concepteurs-producteurs et des usagers. Cette analyse systémique met en évidence les objets dans le cycle complet qui part du concept à sa matérialisation, en faisant apparaître les jeux d'interactions entre les divers pôles : la communauté de conception-production chargée de produire le sens à travers les matériaux et les formes, la communauté des usagers qui expérimentent au moyen de leurs pratiques nécessairement subjectives et le système des objets qui les réunit dans une détermination essentielle.

D'autres recherches en sémiotiques s'intéressent aux objets en mettant en avant le concept de factivité. La modalité factitive est définie par Greimas comme « un faire cognitif qui cherche à provoquer le faire somatique » (1983, p. 74), c'est-à-dire, si on le rapporte au monde des objets, c'est la capacité de l'objet à faire faire et à communiquer sur sa propre fonction. Michela Deni distingue quatre niveaux dans la factivité des objets :

« i) le niveau où les objets agissent comme des manipulateurs, en termes sémiotiques , dans la relation avec le sujet qui les utilise ;

ii) le niveau où les objets structurent les processus d'action du sujet utilisateur ; »
c'est-à-dire qu'ils peuvent construire un « *usager modèle*¹⁴⁰ », « et diriger son action, soit réaliser eux-mêmes cette action, ce sont lors des « *objets performatifs* ».

« iii) le niveau où les objets créent le contexte dans la relation qu'ils entretiennent avec les autres objets (il s'agit de la dimension interobjective) ; « ils assument une identité axiologique à partir de la position qu'ils occupent dans la relation avec d'autres objets » ;

« iiiii) le niveau où les objets modifient les relations intersubjectives », c'est-à-dire qu'ils peuvent modifier les relations entre les personnes et structurer les interactions sociales, en réalisant « un conditionnement proxémique. » (Deni, 2005, p. 82)

On retrouve deux de ces aspects dans l'analyse sémiotique que fait Anne Beyaert-Geslin des objets de design, celui des objets regardés (dimension esthétique) et celui des objets utilisés (dimension d'usage) (2012, p. 227). C'est dans cette tension entre esthétique et usage que s'engage le processus de communication de l'objet de design.

Dans cette perspective communicationnelle du design, ou plus précisément de ce qu'il appelle « les designs », Philippe Quinton développe des recherches originales. Rappelons que selon lui, les designs, se manifestent essentiellement par la construction de relations. C'est pourquoi cela « rend possible et justifie une approche communicationnelle des objets et phénomènes concernés ainsi que des interactions qu'ils construisent » (Quinton, 2006, p. 32). Dans la mesure où le design se présente comme un processus communicationnel, il est un champ de recherche qui intéresse les sciences de l'information et de la communication. Très précisément, l'orientation épistémologique proposée par Philippe Quinton, permet de s'échapper des problématiques purement artistiques sans pour autant être cantonné au champ socioéconomique et aux sciences de l'ingénieur.

« Envisager alors les designs comme *processus de communication*, permet de les positionner d'une part en dehors du champ artistique où ils se trouvent la plupart du temps confinés (même c'est vrai qu'ils émanent fortement des histoires, pratiques et

¹⁴⁰ Michela Deni fait référence au lecteur-modèle d'Umberto Eco : Eco, U. (1979/1985). *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs* (M. Bouzaher, trad.). Paris, France : Librairie générale française.

cultures artistiques), et d'autre part, au delà des seules contraintes industrielles qui les rendent socialement possibles. » (Quinton, 2006, p. 33)

Si comme tente de le faire la 71^{ème} section du CNU, on définit le champ disciplinaire des recherches en Sciences de l'Information et de la Communication comme l'étude consacrée « notamment aux phénomènes de médiation, de conception, de production et de réception, aux représentations, à l'appropriation des dispositifs sociotechniques et à l'innovation¹⁴¹ », alors le design (et tous les phénomènes qui lui sont liés) devrait être un objet d'étude privilégié. Philippe Quinton précise encore que le design étudié du point de vue des sciences de la communication, suppose une approche pragmatique et relationnelle. Le sens naît des mises en relation qui se construisent tant dans la conception que dans les usages. « On sait que tout design est une *manière de faire* (qui ne sépare pas conception et réalisation), mais c'est surtout une *manière de penser les relations* entre les humains, leurs objets, leurs environnements. La question de la signification engendre évidemment celles des usages et de la production de sens générée par la relation objet/usage, tant au niveau du producteur de l'objet, qu'au niveau de l'utilisateur final et réel. » (Quinton, 2006, p. 34).

1.4.2. Processus et représentations : le design, une discipline et une pratique de projet

Nous voulons aborder dans cette partie le projet, comme ce qui spécifie le design en tant que pratique. Nous convoquons des travaux issus des sciences de l'information et de la communication et nous y ajoutons des réflexions issues d'autres champs scientifiques. Pour Marie-Haude Caraës : « [...] le design est fils de nombreuses traditions intellectuelles. Il n'y a pas de champ propre, ni de théorie, ni de définition stable. Il n'y a pas de distinction absolue, nette et définitive entre le design et les autres champs auxquels il est rattaché comme l'art ou l'ingénierie. Il y a une perméabilité de ces disciplines entre elles sans que l'on sache à quel moment l'une s'arrête pour devenir l'autre ». Elle propose ce qui pourrait être selon elle, une première définition : « le design, c'est ce que font les designers » (Caraës, 2009, p. 40)¹⁴². En effet, si l'on observe le travail des designers quels que soient leurs domaines d'intervention, on peut dire effectivement que le design

¹⁴¹ Site du Conseil National des Universités. (En ligne, consulté le 12 janvier 2018) : <http://www.cpcnu.fr/web/section-71>

¹⁴² Ernst Gombrich écrit également dans son histoire de l'art : l'art n'existe pas il n'y a que des artistes (1950/2016).

est une pratique dont l'activité principale tourne autour de la notion de projet¹⁴³. Avec la pratique du projet, le design revendique son appartenance au champ des disciplines de conception, mais le projet est aussi un des éléments clés de l'épistémologie du design, c'est-à-dire ce qui se définit comme « un ensemble de connaissances spécifiquement issues et adaptées à la pratique et à la compréhension de cette discipline. » (Léchet-Hirt, 2010, p. 30).

Nous analysons dans un premier temps les recherches qui visent à la rationalisation du processus et tentent une élaboration théorique au service de la conception. Cet objectif, à l'origine du développement de la recherche en design remonte au début du XX^e siècle, époque des avant-gardes artistiques européennes¹⁴⁴. Nous voyons ensuite quelles sont les modalités et les représentations matérielles qui permettent aux designers de mener leurs démarches créatives et de porter leurs intentions de conception.

1.4.2.1. Une démarche de création organisée

La plupart des recherches visent à « réduire en art » le processus de projet. Par réduire en art, nous entendons ce que dit Hélène Vérin qui propose une forme de rationalisation des pratiques de conception :

« Réduire en art est rassembler, mettre en ordre et diffuser par l'écrit ; rassembler des données dispersées, confuses voire profuses, les ordonner, les éclaircir à l'aide de règles et de préceptes, dans un exposé bref et méthodique, et diffuser par écrit le résultat de ce travail dans un langage accessible à tous, afin que chacun dispose des moyens d'agir au mieux, ces choix étant ainsi facilités, conduits, réglés. Par ce travail de réduction, l'auteur contribue à la diffusion d'un savoir et donc à son perfectionnement possible, grâce au travail successif - et cumulatif - des générations. » (Vérin, 2008, p. 27-28)

Le design appartient à la famille des activités de création, mais la création est ici particulière : elle est nécessairement située dans un environnement qui la détermine au moins en partie. C'est pourquoi, cette création tente d'être maîtrisée par la formulation

¹⁴³ Pour Roger Tallon, le design « [...] n'est ni un art, ni un mode d'expression mais une démarche créative méthodique qui peut être généralisée à tous les problèmes de conception. » (Guidot, 2004, p. 12).

¹⁴⁴ Comme le rappelle Nigel Cross, la volonté de « scientiser » le design trouve ses origines dans le mouvement d'arts plastiques De Stijl animé par Théo Van Doesburg. Il y a une volonté de produire des œuvres d'art fondée sur la une objectivité et une rationalité scientifique (Cross, 2001, p. 171). Cette démarche de rationalisation peut aussi être observée alors en architecture à propos du concept de machine à habiter de Le Corbusier, qui envisageait l'habitat comme un besoin fondamental et y apportait des réponses fonctionnelles (1925, p. 219). Pour certains chercheurs, ces racines se trouvent également dans le Bauhaus, école reconnue comme étant à l'origine des fondements méthodologiques de l'enseignement du design (Bayazit, 2004, p. 17).

des finalités, de l'intention fondatrice et aussi par la méthodologie organisatrice, véritable programme du projet¹⁴⁵. La démarche de projet comme outil de recherche intéresse également de nombreux chercheurs dans le domaine de la conception comme en témoignent de récentes publications sur le sujet, (Piponnier, Beyaert-Geslin et Cardoso, 2015), (Tufano, 2015). S'inspirant des recherches de John Dewey (1939/1993) et de Donald Schön sur une épistémologie de la pratique, le savoir caché dans l'agir professionnel (Schön, 1994)¹⁴⁶, Paola Viganò, défend l'idée que le projet en tant que pratique peut générer des savoirs nouveaux au service d'autres disciplines (Viganò, 2014).

Michela Deni souligne l'intérêt de l'opérativité sémiotique pour comprendre et accompagner le projet tant du point de vue de sa conception que de sa communication (2009). Cet apport conceptuel (elle fait référence à Umberto Eco) et méthodologique permet de guider le designer dans les différentes phases : du métaprojet (phase qui précède le projet opératoire) au produit final. Plusieurs étapes sont identifiées composant une ligne directrice à adopter en ménageant des adaptations selon le type de projet et la compétence des acteurs. Par exemple, en ce qui concerne le métaprojet, il s'agit de bien identifier le but (opératoire et communicatif), l'identité des acteurs (concepteur, commanditaire), les facteurs contextuels (concurrence), l'utilisateur modèle, les valeurs à prendre en compte pour établir des scénarios d'usages. « Le sémioticien accompagne le designer dans l'organisation de la signification (du *concept*) et dans l'efficacité de la communication » (Deni, 2009, p. 89). Grâce aux outils d'analyse de la sémiotique, il contribue à la construction du sens en fonction des objectifs et des usages envisagés pour le projet. L'apport de la sémiotique intervient également dans le choix des stratégies communicationnelles dans la phase de présentation du projet au client et dans celle de mise en marché des productions.

¹⁴⁵ La modélisation du projet, c'est-à-dire la manière dont on peut découper le projet en phases et les représenter de manière schématique, est aussi un objet de recherche. Le modèle du double diamant, proposé par le Design Council en 2005 est une de ces représentations. Il a été construit à partir d'une étude des pratiques observées dans les grandes entreprises internationales dotées d'un service intégré de design. Très simple, fruit de l'observation de modèles complexes et très différents, ce modèle découpe en quatre phases les différentes étapes d'un projet : découvrir, définir, développer, délivrer. *The design process : what is the double diamond ?* (En ligne, consulté le 07 avril 2018) : <http://www.designcouncil.org.uk/news-opinion/design-process-what-double-diamond>

¹⁴⁶ Donald Schön défend notamment dans *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel* que dans la recherche académique la séparation entre recherche fondamentale qui produit des théories et recherche appliquée qui conçoit des prototypes nuisait à l'innovation (Schön, 1983/1994).

De la formulation des intentions de conception à ses modalités de réception, la démarche de projet (méthodologies, savoirs et pratiques) est un objet fondamental d'apprentissage au cours de la formation des designers. Au cours de son cursus d'apprentissage, puis en situation professionnelle, le designer acquiert une compétence en conception par la pratique du projet :

« Le design emprunte des méthodes et des outils, imite des pratiques sociales, artistiques et développe des modèles économiques, industriels ou politiques, il fonde un caractère propre et original, il est mis en tension de manière permanente. Dans cette pratique active, il fait œuvre sociétale, artistique, politique, industrielle. Le designer acquiert donc des compétences tout au long de son parcours professionnel et les dépasse selon le contexte du projet. Il acquiert alors une compréhension des épistémologies des disciplines liées au projet, une gymnastique intellectuelle et pratique constante. » (Cardoso, 2015, p. 109)

Stéphanie Cardoso détaille les composantes de l'apprentissage de la démarche de projet dans le cadre du programme du master design de Bordeaux 3 :

« L'acquisition des processus cognitifs de l'épistémologie [...]. L'analyse du rapport entre la description technique du projet de production et l'approche anthropologique des spécificités culturelles [...]. La prise en considération du milieu dans lequel émerge le projet [...]. L'approche sociologique [...] » (Cardoso, 2013, p. 384-385)

Si on ne peut certainement pas définir le designer par simplement les objets qu'il conçoit, on peut tenter de préciser la nature de cette activité par la pratique du projet car elle est transversale à tous les domaines étudiés : graphisme, mode, architecture. Ce projet peut être d'ailleurs situé dans un cadre plus global, visant un idéal social à la façon de ce qu'évoque William Morris (1883/2012) ou « une éthique du projet » défendue par Ezio Manzini qui appelle le designer à faire « faire son possible pour améliorer la qualité du monde. » (2011, p. 17). Car si le design est une discipline de conception qui permet d'anticiper ce qui n'existe pas encore en le donnant à voir, sa singularité réside dans cette préoccupation centrale d'ordre anthropologique. En cela, il se distingue d'autres activités voisines comme l'ingénierie. Le design « lance [...] le projet dans le monde, où il ouvre une voie pour vivre ensemble » (Piponnier *et al.*, 2015, p. 10). Pour le designer, le projet est au service de l'humanité, une pensée de la relation bienveillante entre les acteurs et leur contexte. Pour Annie Gentès, les méthodes et concept associés aux sciences

humaines ont un caractère opératoire dans la pratique du design et permettent à une recherche en design de se structurer :

« [...] la recherche en design transforme le plan des objets techniques mais aussi celui des relations sociales et celui des formes de signification, et elle apporte des connaissances sur ces mêmes plans à l'articulation entre les techniques et l'humain en apportant de nouveaux artefacts. » (Gentès, 2015, p. 102)

Si l'on a repéré l'importance de rationaliser « les régimes de conception » (Hatchuel et Weil, 2008), on constate ici l'importance de la phase de réception et d'installation des usages comme un aspect indissociable de la démarche et ce qui en fait un principe méthodologique de démarche propre au design. C'est une des perspectives privilégiées par Alain Findeli, comme modèle de la recherche en design qui s'intéresse en priorité aux acteurs du projet, plutôt qu'aux produits (perspective esthétique) ou aux processus (Findeli, 2004). La recherche-projet réserve une place importante aux usagers et aux bénéficiaires du projet. En focalisant les questions de recherche sur la dimension anthropologique du design et en adoptant des objets d'investigation propre au champ du design : « il s'agit d'un type de recherche -actif -, situé et engagé dans le champ d'un projet en design (d'où sa traduction anglaise : *project-grounded research*), le projet étant l'équivalent pour nous du « terrain » en sciences sociales et du « laboratoire » en sciences expérimentales. » (Findeli, 2005, p. 10). La recherche-projet puise la rigueur méthodologique nécessaire à sa validité scientifique dans la recherche-action, la théorisation ancrée (Luckerhoff et Guillemette, 2012), la recherche participative (Association canadienne-française pour l'avancement des sciences, 2007) et la phénoménologie. Le projet doit intégrer la figure de l'utilisateur et inclure le moment où « il entre en vie dans le monde social » (Findeli, 2010).

L'inspectrice générale de l'Éducation nationale Design & Métiers d'art, Brigitte Flamand insiste sur le fait que :

« le designer n'inscrit jamais sa pratique dans un acte autonome, il donne, il partage, car fondamentalement l'objet qu'il imagine est pour l'autre¹⁴⁷, [...] ce processus engage le designer vers une exigence qui se nourrit de la connaissance (« l'épistémè »), l'art (la *teckhnè*) et enfin « la *praxis* » [...]. » (2006, p. 113)

¹⁴⁷ C'est ce qui selon elle le différencie de l'acte de création artistique qui n'a qu'à voir avec lui-même.

Car le projet soigne particulièrement les articulations entre ces trois champs, ce qui se concrétise sous la forme des représentations physiques qui voient le jour aux différents stades du projet.

Nous présentons maintenant quelques unes de ces représentations physiques qui permettent au projet de se concrétiser.

1.4.2.2. Des représentations au service de la démarche de projet

Pour les designers, le projet est d'abord un organisateur de la pratique professionnelle.

Selon Lysianne Lécho-Hirt :

« En théorie du design (comme en théorie de l'architecture d'où le concept est issu), le projet désigne à la fois la séquence d'actions entreprises en vue de la production d'un nouvel artefact et les moyens usuellement utilisés pour représenter les différents stades de développement de cet artefact (esquisses, plans, maquettes, prototypes). » (Lécho-Hirt, 2010, p. 29)

Le processus de design est en effet entièrement tendu vers la réalisation de quelque chose qui n'existe pas, qu'il va falloir créer afin de répondre à une préoccupation, à un besoin, à un usage que l'on imagine avant de le constater. La notion même de projet s'articule à la forme d'une recherche par les outils du design (Bassereau, Charvet Pello, Faucheu, et Delafosse, 2015). Nous nous intéressons ici à une particularité du projet en design, celle de la représentation des formes absentes pour faire évoluer le projet¹⁴⁸. Nous distinguons les différentes fonctions de ces états du projet car nous retrouvons certaines de ces représentations dans les expositions de design que nous étudions¹⁴⁹. Ces matérialisations du projet portent les intentions de conception, d'autres permettent de communiquer des états du projet, la combinaison de ces fonctions permet d'avancer dans les phases itératives du projet.

Tout au long de sa démarche, le designer met en œuvre un certain nombre d'outils et de moyens de représentations pour communiquer avec les différents acteurs du projet.

Lysianne Lécho-Hirt rappelle que :

[...], le projet désigne à la fois la séquence d'actions entreprises en vue de la production d'un nouvel artefact et les moyens usuellement utilisés pour représenter

¹⁴⁸ Nous avons repéré dans la partie consacrée à l'étymologie du mot design, la proximité de la notion de design avec celle de projet associé aux termes d'esquisses et de dessin.

¹⁴⁹ Nous y ferons de nouveau référence dans le 2.2.3.2. Modalités de présentation du design et relations du designer à l'exposition, p. 135.

les différents stades de développement de cet artefact (esquisses, plans, maquettes, prototypes). » (Lécho-Hirt, 2010, p. 29)

Les modes de représentations du processus de conception en design sont d'une très grande variété. Ils comprennent les dessins à main levée (croquis, esquisses) ; les plans techniques (à échelle réduite ou non) ; les coupes ; les photographies pour les planches de préfiguration des projets¹⁵⁰ ; les différents types de perspectives ; les maquettes ; les prototypes. Il faut y associer tous les textes qui accompagnent le projet en termes de cahiers des charges, de tableaux de bord dédiés au pilotage ou de listes de recommandations stratégiques. Toutes ces formes de représentations partagent une double fonction : donner forme à une idée et communiquer sur ce résultat, afin de permettre les échanges entre les acteurs du projet. À propos d'une exposition consacrée au dessin dans le design¹⁵¹, Constance Rubini constate ainsi que le dessin est un « médium d'échange » et qu'il « porte ainsi deux intentions l'une, personnelle, permet au designer de cristalliser, puis de préciser une première intuition ; l'autre, destinée à autrui, est un médium pour partager ses visions » (2009, p. 130). C'est donc d'abord un outil de conception pour le designer :

« [...] schémas, dessins, plans, diagrammes, trajectoires, tracés, échelles (sont créés) pour apprivoiser ce que le langage est impuissant à saisir : le surgissement de la pensée dans son effervescence secrète » (Caraës et Marchand-Zanartu, 2011, p. 8).

C'est ainsi que les usages futurs s'installent de manière anticipée et que les incertitudes (techniques, formelles, ergonomiques) déclinent au fur et à mesure que le projet avance¹⁵².

Les aspects communicationnels des représentations des états du projet font l'objet de plusieurs analyses dans une publication récente *Recherches en design : processus de conception, écriture et représentations* (Leleu-Merviel et Boulekbache-Mazouz, 2013). Les différents chapitres de cet ouvrage s'intéressent à la façon dont les représentations entrent en jeu dans le projet et permettent aux acteurs de communiquer entre eux :

¹⁵⁰ Ce que l'on nomme des « planches de tendances » pour caractériser les ambiances et les effets souhaités pour le projet rentrent par exemple dans cette catégorie.

¹⁵¹ *Dessiner le design*. Musée des Arts Décoratifs, Paris. 24.07.2011 - 07.11.2011.

¹⁵² À chaque étape du projet correspond un type de représentation permettant de le préciser, de le donner à voir sous une forme matérielle. À la suite de l'invalidation d'une hypothèse, on peut greffer éventuellement une boucle d'itération, c'est-à-dire reprendre le projet à un stade antérieur afin de repartir dans une autre direction.

« À quelles conceptualisations, les participants au processus procèdent-ils pour façonner leur pensée du projet, et quels outils info-communicationnels adoptent-ils pour projeter ces conceptualisations sur des représentations échangeables et partageables leur permettant de communiquer sur le projet ? » (Mugur-Schächter et Leleu-Merviel, 2013, p. 30)

Les différents outils pour communiquer le projet sont des productions médiatiques élaborées pour échanger de manière pertinente entre acteurs pour convaincre, proposer des clés de compréhension en associant esquisses et discours qui en se combinant construisent une argumentation convaincante (Minier et Billaudeau, 2014, p. 64-65).

Ces représentations matérielles servent donc de supports pour appuyer un discours à destination des principaux acteurs. La qualité de cette argumentation est un enjeu important pour le projet. Elle se fonde principalement sur ces « objets intermédiaires de la conception », définis comme des « objets produits ou utilisés au cours du processus de production, traces et supports de l'action de concevoir, en relations avec outils, procédures, et acteurs » (Jeantet, 1998, p. 293). Ils deviennent parfois même des « objets-frontières¹⁵³ » dans la mesure où certaines de leurs composantes sont communes aux univers culturels¹⁵⁴ des acteurs en présence (Vinck, 2009, p. 66). Certaines représentations comme le dessin technique ont une forme de langage codifiée afin que le partage d'informations s'opère à l'abri des interprétations subjectives des acteurs. Mais ce n'est pas pour autant un « objet-frontière » car tous les acteurs ne maîtrisent pas forcément les codes, faute d'un apprentissage suffisant. Par contre, les maquettes qui privilégient une communication de type analogique en concordance tridimensionnelle avec le monde qui nous environne se prêtent plus à une intercompréhension généralisée.¹⁵⁵ Si on tente de situer les maquettes sur l'échelle d'iconicité Abraham Moles (1980), qui classe les signes et les représentations physiques en fonction de leur degré de ressemblance avec la réalité, on les place en haut de cette échelle, avec les représentations très proches de l'objet futur, que l'on peut comprendre sans traduction particulière.

¹⁵³ Ce concept, qui s'inscrit dans la tradition de l'interactionnisme symbolique, a été défini à l'origine par Susan Leigh Star et James Griesemer lors d'une étude sur les mécanismes de coordination du travail scientifique dans un *museum*. Susan Leigh Star et Jim Griesemer (1989) développent la notion « d'objet-frontière » et mettent à jour les relations entre des horizons d'attente différents face à un même objectif final. Cette notion sera développée en sociologie par Bruno Latour (2005), Michel Callon (1988) et Alain Jeantet (1998).

¹⁵⁴ La notion d'univers culturel est avancée en sociologie notamment par Olivier Donnat (2004).

¹⁵⁵ Pour reprendre une des distinctions de l'École de Palo Alto, le dessin technique serait plus un support de communication digitale alors que la maquette permettrait des communications de type analogique.

Parmi les formes de représentations, on peut également citer le *transmedia storytelling*, outil qui permet également de favoriser de nouvelles pratiques du projet en étant intégré à différents stades du projet. Il permet d'élaborer des scénarios fictionnels en conception mais aussi de solliciter et de favoriser une dimension collaborative et participative auprès des usagers (Cardoso et Bourdaa, 2017).

Les outils de communication du projet combinés entre eux participent à ce qu'Annie Gentès définit comme un processus de « médiation créative ». Elle désigne ainsi, la capacité à dépasser la simple fonction de négociation pour déboucher sur une nouvelle pratique créative qui est à la fois inventive sur le plan social et adéquate à son environnement (Gentès, 2008). Certaines formes de représentations du projet, que l'on baptise « mises en situation », permettent de scénariser la création dans un milieu social, c'est à dire de prendre en compte la vie des utilisateurs, de recréer une atmosphère.

Si ces formes de représentations sont opératives en contexte de création, comment pourront-elles être perçues dans la situation d'exposition ?

Au terme de cette étude qui fonctionne comme un éclairage multifocal et transversal, le design apparaît dans toute la complexité que nous souhaitons mettre en exergue par ce biais. L'analyse croisée des discours de designers, de commissaires d'exposition, de théoriciens, d'historiens, de sociologues, de philosophes, et de chercheurs nous permet de rendre compte des interactions dynamiques que le design tisse avec la société et en révèle toutes les ambiguïtés. Le design, est capable de se révolter contre le monde industriel qu'il a contribué à développer en tant que vecteur de progrès et d'innovation au service des usagers. C'est un exercice d'équilibre entre aspirations axiologiques et récupération par le monde marchand que l'on repère comme une constante qui traverse les mouvements qui se succèdent.

Nous notons, grâce au repérage terminologique que le design peut se définir comme un terme dont le sens s'inscrit dans les terminologies qui ont précédé son usage en France, et qui continuent à coexister avec, comme les arts appliqués par exemple.

La perspective diachronique révèle les inlassables tentatives qui visent à circonscrire le design et à en délimiter le territoire. Mais sur le plan des terrains investis, rien ne semble échapper à l'appétit des designers qui s'intéressent aussi bien au mobilier qu'à la

pédagogie. Le design a un caractère omniprésent et étend ainsi son emprise sur toutes les activités humaines au risque de perdre parfois ses références les plus évidentes.

Les pratiques qui se développent depuis les années 1970 rendent visibles les relations sans cesse réinventées entre designer, produit, usage et acceptation sociale. Entre le design des designers qui se consacrent à la production industrielle et celui des intervenants qui officient dans le champ social, il y a un monde de décalage que ne vient que partiellement combler la référence commune à la notion de projet. Entre le *thinking design*, le *critical design* et le design relationnel, les chemins divergent au moins partiellement et posent la question des frontières avec d'autres pratiques créatives.

Nous retenons le caractère communicationnel du design, discuté par les chercheurs en sciences de l'information et de la communication. Cette pensée de la relation chère à Moholy-Nagy (1967/2007) est repérée par Philippe Quinton :

« On sait que tout design est une manière de faire (qui ne sépare pas conception et réalisation), mais c'est surtout une manière de penser les relations entre les humains, leurs objets, leurs environnements. La question de la signification engendre évidemment celles des usages et de la production de sens générée par la relation objet/usage, tant au niveau du producteur de l'objet, qu'au niveau de l'utilisateur final et réel. » (Quinton, 2006, p. 34).

Vilém Flusser exhorte les designers à mettre l'accent sur ce facteur communicationnel et intersubjectif. Si « [...] Tout est aujourd'hui affaire de design. », il y a selon lui, une question au cœur de la problématique politique et esthétique du design, qui est celle de la forme à donner aux objets. Les objets usuels font fonction d'intermédiaires (de médium), « Ils ne sont pas seulement objectifs mais aussi subjectifs, non seulement problématiques mais encore dialogiques. » (Flusser, 2002, p. 34-35).

Nous voyons le projet se distinguer comme un élément important et spécifique de la pratique du designer. Les représentations (dessins, maquettes, scénarios) qui sont issues de ces démarches de projet sont autant d'expôts potentiels que l'on pourra retrouver dans les expositions.

L'exposition apparaît dans cette approche comme mode majeur de communication pour les designers : un soutien des manifestes, un moyen de montrer la qualité de production d'un appareil industriel, un outil pour montrer sa création mais aussi faire partie de sa démarche de projet, et même parfois comme un outil pour expliquer ce qu'est le design.

L'exposition fait partie de l'évolution du design mais tout le design peut-il être exposé ? Nous signalons que : « [...] le MUDAC¹⁵⁶ a fait le constat que certaines problématiques peuvent difficilement faire l'objet d'une exposition, tant les concepts analysés se révèlent inadaptés à une mise en œuvre matérielle. » (Prod'hom, Favre Maxwell et Costantini, 2019, p.2).

Ce portrait du design mené avec une large échelle d'observation permet de questionner la nature de ce qui est montré dans les expositions de design.

Selon Tulga Beyerle :

« Le design qui n'est pas exposé sur un piédestal n'appartient pas à notre discours officiel sur le design contemporain et, bien que ce discours puisse, dans les faits, exister en dehors de toute exposition, dans le discours des designers contemporains, il est à peine reconnu ». Pourtant, poursuit-elle, si l'objet descend de son piédestal, l'appropriation peut être immédiate par une communauté d'utilisateurs, car ces objets « forment la matrice invisible et l'arrière-plan de notre décor quotidien. » (2013, p. 476).

Entre le design exposé et le design du quotidien utilisé, quelle distance mais quels liens peut-on également tisser ? Que fait l'exposition à ce caractère intersubjectif du design ? Nous allons nous intéresser dans le chapitre suivant au design tel qu'on l'expose et tel qu'il s'expose.

¹⁵⁶ Musée de design et d'arts appliqués contemporains à Lausanne en Suisse.

Chapitre 2. Exposer le design

Ce chapitre a pour objectif d'analyser le design tel qu'il est présenté dans les expositions et de choisir notre terrain d'observation. Nous abordons les expositions de design à travers la diversité des lieux, des occasions et des modalités de présentation du design afin de repérer, distinguer ce qui en fait les particularités. Au préalable, nous étudions ce qui, dans une approche communicationnelle caractérise l'exposition en général afin de repérer entre conception et réception, ce qui se joue dans ces dispositifs. Nous terminons par la proposition d'une typologie spécifique aux expositions de design afin de choisir un échantillon représentatif de la diversité des expositions telle que nous l'avons repérée.

Dans un premier temps, nous abordons la notion d'exposition telle qu'elle est analysée en muséologie : de ce point de vue, l'exposition de design n'est qu'une catégorie de l'ensemble des expositions. Nous clarifions ici les terminologies employées dans cette recherche à propos de l'exposition et nous étudions plus particulièrement deux aspects qui vont guider notre démarche de recherche au niveau méthodologique : nous nous intéressons alors à la conception de l'exposition en identifiant le rôle des acteurs puis à sa réception à travers la notion de public, la figure du visiteur et le parcours de visite.

Nous nous intéressons ensuite plus spécifiquement aux expositions de design pour repérer les conditions de leur apparition au XIX^e siècle et relater leur développement jusqu'à aujourd'hui. Cette étude nous permet d'identifier les différentes formes que prennent les expositions, d'analyser les contextes dans lesquelles elles sont organisées et de définir les traits caractéristiques de la mise en scène du design dans les expositions.

Dans un troisième temps, nous proposons la construction d'une typologie spécifique aux expositions de design. Après avoir repéré et défini cinq types d'expositions représentatives de l'ensemble des expositions de design, nous cherchons à éprouver la pertinence et validité de cette typologie en la confrontant à un corpus d'expositions organisées entre 2010 et 2015. Nous présentons alors un outil mobilisé à cet effet : une base de données numérique, outil de recension et de collectes d'informations sur les expositions de design. Le croisement de notre typologie et de la base de donnée nous permet d'extraire un échantillon des cinq expositions choisies comme terrains d'étude pour cette thèse.

2.1. La notion d'exposition en muséologie

Nous abordons ici la notion d'exposition en muséologie afin de préciser dans quelles perspectives nous nous inscrivons et de définir l'exposition comme média telle que nous l'envisageons dans notre recherche.

L'exposition est un objet d'étude qui appartient au domaine de la muséologie, définie par François Mairesse et André Desvallées comme « un champ très vaste comprenant l'ensemble des tentatives de théorisation ou de réflexion critiques liées au champ muséal » (2011, p. 344). « Considérant que le musée est un phénomène, et que les différentes formes de musées ne sont rien de plus que les représentations de ce phénomène en différents temps et lieux, selon les caractéristiques de chaque société, la muséologie peut se comprendre comme une science qui étudie, non pas l'institution musée, mais l'idée du musée développée à chaque moment, dans chaque société » (Mairesse et Desvallées, 2007, p. 156). C'est pourquoi, nous considérerons que l'exposition existe aussi en dehors de l'idée institutionnelle du musée, qui se rencontre également dès les origines dans le champ commercial. C'est un dispositif complexe dont il convient d'explorer toutes les dimensions constitutives avant d'aborder sa relation au design. En effet, « l'exposition est d'abord un terme équivoque, puisqu'il désigne aussi bien ce qui est exposé que l'espace où l'on expose, l'acte d'exposer et l'exposition en tant que « produit actualisé » par le visiteur. » (Desvallées, Schärer et Drouguet, 2011, p. 136). Afin de préciser les aspects de cette définition, nous étudions dans un premier temps les origines, les enjeux communicationnels et nous faisons le point sur la notion d'expôt et le statut du texte dans l'exposition. Puis nous nous intéressons au rôle des acteurs tels que muséographe, commissaire et scénographe dans la conception de l'exposition. Nous terminons ensuite par l'étude d'un aspect que nous considérons comme indissociable de la conception : la réception de l'exposition à travers la notion de public, la figure du visiteur et le parcours de visite.

Cette étude nous permet d'explicitier les terminologies et les notions que nous utiliserons par la suite pour poursuivre la construction de notre objet de recherche. Nous énonçons quelques questions liées à notre recherche au fur et à mesure des clarifications notionnelles.

2.1.1. Exposer : origines, définitions et enjeux

Serge Chaumier nous rappelle que « la forme *exposition* est commune et répandue bien au delà du musée » et qu'il convient donc de « l'analyser comme un phénomène qui appartient à bien des sphères, touristiques, commerciales, de loisirs, de divertissement aussi bien que culturelles et patrimoniales. » (Chaumier, 2012, p. 11). Mais, même s'il évoque également comme première forme de culture expographique, les marchandises étalées dans les rayons des magasins, tout ne peut pas être qualifié d'exposition sans distinction. La réussite d'une exposition implique une réflexion professionnelle sur les conditions de sa réception, de son fonctionnement et de ces usages (Chaumier, 2012, p. 11). Pour distinguer une exposition d'une simple présentation ou d'une accumulation d'objets telle qu'elle pourrait se rencontrer dans nos intérieurs domestiques, nous rappelons d'abord les origines du mot exposition, ses définitions, nous abordons ensuite la fonction de communication de l'exposition et nous terminons par une définition de la notion d'expôt et une clarification de la place du texte dans l'exposition.

2.1.1.1. Présenter, donner à voir

L'étymologie et l'histoire du terme exposition renvoient à un sens propre et un sens figuré d' « exposition » qui sont beaucoup discutés et servent d'arguments pour distinguer l'exposition d'une présentation qui n'aurait pas les mêmes effets.

Rappelons les origines : le substantif exposition, *expocium* en vieux français¹⁵⁷ à d'abord eu le sens figuré d' « exposé, présentation, explication »¹⁵⁸, avant de prendre au XVI^e siècle le sens d' « action d'étaler, de mettre en vue (des marchandises). ». Les origines du verbe « exposer » renvoient également à cette double signification : « Emprunté au latin *exponere* (mettre à la vue de, présenter, expliquer ; de *ponere* : poser, placer, le verbe « exposer » signifie d'abord, au sens figuré, et, appliqué au récit : expliquer, décrire, énoncer, conter, raconter, retracer, développer, traiter, communiquer. Puis à partir du XIV^e siècle au sens propre : disposer de manière à mettre en vue (des marchandises), étaler, exhiber, montrer, présenter, offrir à la vue, produire, représenter, faire voir, donner à voir. » (« Exposer », 2011, p. 600).

¹⁵⁷ Mot issu du latin *expositio*.

¹⁵⁸ CNRTL. Étymologie « exposition » (En ligne, consulté le 25 mai 2018) : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/exposition>.

Le terme exposition cumule donc les sens propres et figurés de montrer, offrir à la vue mais aussi d'expliquer, de raconter, de communiquer, c'est ce qui la distingue d'un simple étalage. C'est ce que André Desvallées, Martin Schäfer et Noémie Drouguet nomment processus de visualisation : « Que ce soit par l'*évocation* en partant de l'objet ou par la *visualisation* en partant de l'idée, l'*exposition* est un processus plus englobant que la simple *ostension* ou la simple perception visuelle. Ce processus n'implique pas seulement le fait de montrer (*la monstration*), car il inclut donc aussi l'*explication* ou l'*interprétation* [...] ». Ils définissent ainsi l'exposition comme « un processus de visualisation explicative des faits absents au moyen d'objets mis en espace, utilisés comme signes (exposèmes). Une exposition peut évoquer, rendre sensible à la vue ce qui est invisible, ce qui est absent, indisponible, voire étranger¹⁵⁹. » (Desvallées *et al.*, 2011, p. 138) .

L'exposition est donc un lieu de visualisation autonome par rapport au contexte et aux circonstances. C'est une première définition de l'exposition que nous retenons pour ce caractère indépendant des bâtiments ou des acteurs, elle peut se définir par sa fonction de présentation et de communication. Car le terme d'exposition est utilisé pour nommer des événements qui présentent des caractéristiques très différentes.

L'histoire des expositions permet de comprendre et d'expliquer cette diversité de situations. Les premières formes documentées apparaissent vers la fin du Moyen-Age : cabinets d'études en France, *studioli* en Italie ou encore *Kunstkammer* en Allemagne, les cabinets de curiosités regroupent des collections privées soit éclectiques soit thématiques, spécialisées dans les objets d'arts appliqués ou la peinture par exemple. L'accès de ces lieux situés dans des résidences privées, est réservé à quelques invités privilégiés. Il faut attendre que le modèle de la galerie se développe à partir du milieu du XV^e siècle pour que les lieux voués à l'exposition d'œuvres deviennent des lieux de déambulation, de transition vers d'autres espaces sans être encore des lieux publics accessibles à tous sur le modèle du musée tel qu'on le connaîtra au XIX^e siècle. Du point de vue du public des expositions, Pamela Bianchi distingue des « espaces possibles de la sociabilité », du cabinet privé au caractère public de la galerie (2016, p. 113). Nous remarquons également que cette ouverture au public ne va pas sans le développement d'architectures spécifiques

¹⁵⁹ Martin Schäfer avait déjà insisté sur le fait que « les expositions ne peuvent faire autre chose que visualiser, soit présenter et expliquer dans un nouveau contexte. » (Schäfer, 2000).

en ce qui concerne les musées¹⁶⁰, ou de bâtiments *ad hoc* pour les expositions universelles par exemple. L'espace est une composante essentielle de l'exposition qui joue un rôle dans le processus communicationnel et signifiant de l'exposition (Gharsallah, 2008), et a des conséquences sur l'expérience de visite des publics et la manière dont les visiteurs perçoivent les expositions (Tzorti, 2017). L'architecture des lieux peut avoir une dimension symbolique et dramaturgique forte en synergie avec le sujet de l'exposition¹⁶¹. Comment dès lors peut-on appréhender l'exposition en tenant compte également de ces paramètres ? Nous aurons l'occasion de revenir sur ces aspects dans la partie consacrée à la mise en espace et au parcours du visiteur.

Nous terminerons cette présentation par les relations entre musée et exposition. Quand nous parlons d'exposition, nous évoquons souvent une situation muséale. Si l'exposition est une des fonctions les plus connues du musée, c'est généralement la fonction d'exposition permanente qui permet de montrer les œuvres les plus emblématiques et de représenter l'institution muséale. Mais les musées, pour satisfaire à leur mission d'animation culturelle, organisent de plus en plus des expositions temporaires. Dominique Poulot date les prémices de cette tendance dès la fin du XIX^e siècle. Il remarque que désormais, les musées pourtant connus pour la qualité, la rareté ou l'exhaustivité de leurs collections, acquièrent désormais de la notoriété en organisant des manifestations temporaires. C'est un « basculement de musées de dépôts vers des musées d'expôts » (Poulot, 2009, p. 15 - 16). L'exposition temporaire transforme le musée. Daniel Jacobi souligne également l'ampleur du phénomène qui selon lui s'est amplifié dans les années 1980. C'est un moyen de d'attirer le public, de le surprendre et de le fidéliser (Jacobi, 2013). L'auteur poursuit en repérant les innovations apportées par l'exposition temporaire :

- c'est une innovation muséale car elle réunit des œuvres de toutes provenances et peut s'émanciper des contingences de l'exposition permanente
- c'est un moyen de suivre l'actualité
- c'est une valorisation du commissaire, concepteur ou conservateur comme auteur

¹⁶⁰ Au début du XIX^e siècle, on voit apparaître une typologie nouvelle de bâtiments destinés à abriter des collections muséales présentant trois éléments caractéristiques : la salle, inspirée des cabinets ; la galerie, lieu de déambulation ; la rotonde, qui assure une fonction de distribution mais donne également au bâtiment une fonction symbolique. L'*Altes Museum* et la glyptothèque de Munich seront construits sur ce modèle.

¹⁶¹ On peut citer le Musée juif de Berlin conçu par Daniel Liebeskind comme un exemple d'architecture qui par l'espace et l'ambiance oppressante communique sur les thèmes abordés.

- c'est une innovation médiatique, source de de liberté et d'invention muséographique. (Jacobi, 2013, p. 3-4)

Nous retenons ces caractéristiques de l'exposition temporaire car c'est à ce type d'exposition que nous allons nous intéresser ultérieurement. Reprenons maintenant ce qui a déjà été évoqué : l'exposition comme outil de communication.

2.1.1.2. Communiquer : une fonction constitutive de l'exposition

L'exposition est un dispositif de monstration qui porte un discours. Elle a été à ce titre analysée comme média par certains auteurs, dont Jean Davallon, qui la définit ainsi :

« Dans sa plus grande généralité, on peut alors définir l'exposition comme un dispositif résultant d'un arrangement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celle-ci accessible à des sujets sociaux. » (1999, p. 11)

L'exposition met donc en scène des artefacts organisés de manière à produire un effet à destination des visiteurs. Elle est une « [...] anticipation de la coopération du visiteur à la production de signification. Elle est de ce fait d'ordre essentiellement textuel et communicationnel ». (Davallon, 2003, p. 29). C'est parce que les visiteurs peuvent entrer en relation avec de vraies choses dans un espace concret, que Jean Davallon qualifie l'exposition comme une forme d'archéo-média, c'est-à-dire « un média dont la technique est essentiellement spatiale, objectale et sociale. ». Selon lui, en raison de cette spécificité médiatique, deux processus sont à l'œuvre dans la manière dont se construit la relation du visiteur à l'exposition, celui de :

« [...] la mise en œuvre d'une stratégie communicationnelle de la part du producteur en direction du visiteur [...]. Le second est l'instauration d'une relation entre le visiteur et le monde d'appartenance des objets par l'intermédiaire de ces derniers. » (Davallon, 2003, p. 29)

C'est donc par l'intermédiaire de ce premier processus communicationnel qui se met au service du second qui est référentiel, que le visiteur peut rencontrer ce monde des objets. Nous retenons que ces deux aspects communicationnels de production et de réception sont en lien et à prendre en considération dans cette approche.

Dans un article qui fait le point sur les recherches à propos de l'exposition envisagée comme média, Jean Davallon et Emilie Flon expliquent qu' :

« [...] aborder l'exposition comme média spécifique revenait à la penser comme un dispositif producteur de signification à destination d'un public. Son approche s'en trouvait donc définie selon les quatre dimensions qui caractérisent un média : (i) l'institution qui la produit (dimension institutionnelle) ; (ii) la manière dont elle est produite et construite (dimension technique) ; (iii) ceux à qui elle s'adresse (dimension du public) ; (iv) le type *d'effets* qu'elle peut avoir sur le public (dimension communicationnelle) ». Ils précisent que « ces quatre dimensions constituent encore aujourd'hui le référentiel à partir duquel est pensée l'exposition comme média. » (Davallon et Flon 2013, p. 20-21)

Ils poursuivent à propos des caractéristiques de l'approche de l'exposition comme média en analysant le fonctionnement de l'exposition comme dispositif de communication :

« Toute *mise en exposition*, en tant qu'elle accomplit un choix, un prélèvement, un rassemblement, une disposition et une composition d'objets en un lieu, effectue conséquemment une mise en contexte spatiale, sensible, perceptive conceptuelle, qui produit, n'en déplaie de la signification. » (Davallon et Flon, 2013, p. 26)

Nous nous inscrivons dans cette approche puisque nous cherchons à analyser les effets de l'exposition.

2.1.1.3. Regarder et lire : la notion d'expôt et le statut du texte dans l'exposition

Il y a une grande hétérogénéité dans la nature de ce qui est présenté dans l'exposition : des textes, des objets de toutes sortes et nous souhaitons ici faire le point sur le statut de ce qui est donné à voir dans un tel contexte. Pour André Gob et Noémie Drouguet, ces éléments verbaux, non verbaux, parfois visuels, auditifs ou même olfactifs « constituent les éléments, les unités de base du langage de l'exposition. ». C'est leur organisation et leur combinaison qui portent le sens, car les objets seuls sont par nature polysémiques. (Gob et Drouguet, 2006, p. 105-106). Comment alors repérer, nommer et analyser ces « choses » aussi différentes ? Comment peut-on les distinguer de ce qui « sert » à exposer ? Jean Davallon nous dit d'ailleurs :

« Qui veut comprendre les jeux que l'exposition opère entre le dedans et le dehors est amené à faire la distinction entre deux sortes d'objets : les objets exposés et les objets outils d'exposition.[...] ces deux types d'objets correspondant aux deux activités par lequel le monde entre en exposition : le prélèvement [...] et la mise en scène. » (Davallon, 1999, p. 166)

Parmi les « objets outils » qui servent à mettre les objets exposés en scène, on trouve tous les dispositifs d'exposition tels que les vitrines, les cimaises mais aussi tout ce qui sert de support au texte comme les panneaux ou les étiquettes¹⁶².

André Desvallées propose en 1976 le néologisme *expôt* :

« pour désigner une unité élémentaire d'exposition, quelles qu'en soit la nature et la forme, qu'il s'agisse d'une vraie chose, d'une image ou d'un son, d'un original ou d'un substitut » (« Expôt », 2011, p. 601)

C'est un synonyme du terme *exhibit* proposé par Duncan Cameron dans sa classification de composants de l'exposition (Cameron, 1968). Le terme *expôt* permet de désigner tout ce qui est ou peut être exposé sans avoir à préciser sa nature. C'est un terme que nous reprendrons en concurrence avec celui de « chose exposée » qui nous a semblé plus pertinent chaque fois que l'on veut évoquer de manière plus abstraite ce qui est exposé. Nous réserverons le terme d'*expôt* à la désignation de quelque chose de moins abstrait. Nous nous intéressons maintenant ce que l'exposition fait à ces *expôts*.

Les objets changent de statut en entrant dans le monde de l'exposition, le message qu'ils portent est forcément différent de celui qu'ils avaient dans leur monde d'origine. Les objets historiques, en particulier, nécessitent une médiation, une interprétation contemporaine et leur signification va se modifier par la mise en exposition et le regard du visiteur (Desvallées *et al.*, 2011, p. 150). Jean Davallon nous fait remarquer que l'objet prélevé n'a pas été fait pour représenter son monde d'origine et que s'il fonctionne comme signe, c'est parce qu'il « répond effectivement à une intentionnalité de la part du concepteur (du moins celle de le montrer de cette façon et non autrement)... » (Davallon, 1999, p. 217). Selon lui, le concepteur-réalisateur de l'exposition agit de plusieurs manières sur l'objet : la première activité est un acte de séparation :

« L'objet, en entrant dans l'exposition, change de statut et devient l'élément d'un ensemble, le *composant* d'une mise en scène. Pour dire les choses autrement : n'étant plus objet appartenant au monde de la pratique, il est dorénavant objet d'un monde de langage. Son statut et sa signification seront donc définis par les rapports qu'il entretiendra avec les autres objets de l'exposition » (Davallon, 1999, p. 167-168)

¹⁶² Concernant les objets outils de l'exposition, nous pouvons citer le travail de Carlo Scarpa architecte au service de la muséographie. Il a notamment travaillé sur des dispositifs de mise en valeur des œuvres : le tiers médiation, c'est-à-dire les supports qui situent dans l'espace et permettent une interface avec l'œuvre (Duboy, 2014).

La seconde est un acte de mise en scène qui permet de différencier le monde du dehors et le monde de l'exposition (1999, p. 168). Jean Davallon poursuit en explicitant le terme « monde de l'exposition ». Celui-ci, recouvre deux mondes :

- le monde *synthétique*, celui de l'espace d'exposition peuplé d'objets et parcouru par des visiteurs
- le monde *utopique*, qui est une construction résultant des significations produites au cours de ces visites.

« L'objet exposé se trouve à l'articulation de ces trois mondes : le monde réel d'où il vient, l'espace synthétique auquel il appartient et le monde utopique sur lequel il ouvre. » (Davallon, 1999, p. 170)

Ceci est particulièrement intéressant car les objets de design contrairement aux productions artistiques sont des objets qui fonctionnent même lorsqu'ils ne sont pas exposés¹⁶³. Quelle distance est-elle être alors introduite dans l'exposition de design pour sortir ces objets quotidiens du monde réel pour les faire entrer dans le monde utopique ? Dans la partie consacrée à l'exposition du design, nous nous intéresserons à la nature des expôts qui s'y trouvent et à leurs spécificités.

Nous souhaitons enfin apporter des précisions sur cette forme particulière d' « outil d'exposition »¹⁶⁴ : le texte.

Lors de la visite d'une exposition ou bien même avant et/ou après cette visite, nous sommes confrontée à la lecture de textes aux formes et formats très divers que ce soit à l'extérieur de l'espace d'exposition ou une fois à l'intérieur quand nous commençons notre parcours de visite. Dehors, nous pouvons voir des affiches, lire des articles dans des magazines spécialisés ou nous pouvons consulter *via* internet, le site qui présente l'exposition (qui propose bien souvent le téléchargement du communiqué de presse et/ou du dossier de presse), les sites spécialisés tels que des agendas pour des programmations d'exposition, le catalogue, et une fois à l'intérieur de l'exposition nous trouvons des panneaux, des étiquettes ou encore des feuilles de visite, des audioguides pour nous permettre de nous repérer et des panneaux signalétiques pour nous orienter. Nous nous sommes demandée comment cet ensemble pourrait être pris en compte lors de l'étude

¹⁶³ C'est une particularité que le design partage également avec l'architecture. Cela est encore plus flagrant lorsque ce sont des productions contemporaines, telles qu'on peut les acquérir par exemple, qui sont exposées.

¹⁶⁴ Selon l'expression définie par Jean Davallon.

d'une exposition de design et quels objectifs étaient poursuivis dans la production de tels éléments textuels ? Que peut-on lire dans l'exposition ? Quels rôles y jouent les textes ? Pour aborder la diversité de ce qui est donné à lire, des propositions de typologies ont été élaborées par les chercheurs en muséologie qui s'intéressent aux textes.

Pour distinguer dans ce qui est écrit, ce qui appartient à l'exposition que l'on visite de l'environnement qui l'entoure, Marie-Sylvie Poli définit les catégories de texte endo-scénique ou de message exo-scénique. Selon elle : « Le texte est endo-scénique quand l'écrit donne de l'information sur la mise en scène de l'exposition elle-même, en tant que système autonome. » (Poli, 2012, p. 52). Elle distingue dans cette catégorie, le plan macro-structurel comme étant celui des textes introductifs ou conclusifs ayant pour fonction de permettre de repérer la thématique de l'exposition et le plan micro-structurel pour désigner une étiquette, un panneau, une légende dont le référent sera l'exposition. Elle qualifie le message exo-scénique :

« [...] l'écrit qui sert à signaler certains repères indispensables au visiteur pour se situer dans l'environnement spatial de l'exposition » qu'il soit immédiat ou éloigné, le référent du texte est ce qui est en dehors ou à la marge de l'exposition, la signalétique en fait partie (Poli, 2012, p. 53)

Daniel Jacobi et Yves Jeanneret, dans un article qui fait le point sur les recherches sur le texte en muséologie, distinguent également :

- les textes endotextuels : ceux qui sont affichés et intégrés au discours de l'exposition ;
- et les textes exotextuels, ceux qui seront ajoutés à ce discours comme le catalogue, le dépliant remis à l'entrée ou encore les feuilles explicatives que l'on trouve dans les salles.

Ils identifient « l'avant-texte (les affiches, les flyers) et l'après-texte (le dossier de presse, les articles ou les émissions des médias, les textes critiques). » (Jacobi et Jeanneret, 2013, p. 48).

Jérôme Glicenstein, qui étudie le rôle des textes dans le contexte de l'exposition d'art contemporain, a également travaillé sur une typologie dans une perspective plus vaste, permettant d'appréhender l'ensemble des formes écrites mais également orales. Il distingue les médiations verbales (qui peuvent orales ou écrites) des médiations non verbales¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Les médiations non verbales comprennent les formes qui participent de la constitution ou de l'accompagnement de l'exposition, c'est-à-dire les œuvres et la scénographie, et les formes interprétatives produites à partir de l'exposition :

Selon lui, les médiations verbales se retrouvent sous trois formes :

- les médiations constituantes de l'exposition ou préalables, c'est-à-dire toutes les formes de communication utilisées avant l'inauguration de l'exposition, que ce soit les écrits préalables à la réalisation de l'exposition jusqu'aux outils de communications quelque ce soit le média employé : presse, internet, audio-visuel.
- les médiations d'accompagnement des œuvres, c'est-à-dire tout ce qui peut être transmis à partir de l'ouverture de l'exposition : les textes d'accompagnement, les cartels, les outils d'aide à la visite, y compris les visites guidées ou encore les audio-guides
- et enfin, les médiations interprétatives auxquelles appartiennent aussi bien les textes universitaires, les textes de critiques d'art que les textes d'amateurs par le biais de blogs, messagerie et sites mais encore les échanges produits au cours de la visite d'exposition (Glicenstein, 2013).

Nous retenons également que le texte participe :

« [...] à la médiation du sens de l'exposition comme dispositif sémiotique et intellectuel de premier plan. [...], il « écrit » l'exposition – c'est-à-dire fait de l'exposition un dispositif intellectuel dont la construction du sens est soumise aux cadres socio-culturels et psycho cognitif de chaque visiteur – au même titre que tous les autres vecteurs du discours d'exposition [...]. » (Poli, 2010)

Jean Davallon nous rappelle à ce propos que :

« le contenu de l'écrit s'articule au contenu des autres composants [...] pour venir constituer le contenu général de l'exposition. Le « sens » de tout ce qui est écrit (catalogue, signalétique, étiquettes, etc.) vient s'articuler avec le « sens » des objets exposés ainsi qu'avec le sens de l'organisation spatiale (la mise en scène) pour produire le sens général délivré au visiteur par l'exposition en question. » (Davallon, 1999, p. 49-50)

Ces distinctions permettent de repérer le statut de tous ces types de documents et du rôle de ceux que nous interrogerons dans notre phase de terrain. Nous nous inscrivons dans une approche communicationnelle de l'exposition, comment aborder ces textes dans l'étude des expositions ?

la documentation qui peut être produite à partir de l'exposition, les interventions artistiques, les ateliers de pratiques ou de visites périphériques.

Que se passe-t-il en situation de visite ? Peut-on tout lire dans une exposition ? Nous aborderons ces questions dans la partie méthodologique au chapitre 4 et dans l'analyse des terrains au chapitre 5.

Nous abordons maintenant l'étude du rôle des acteurs dans la conception de l'exposition.

2.1.2. Concevoir et réaliser l'exposition

La lecture de l'ours placé en début ou en fin de visite permet généralement de visualiser une liste conséquente de protagonistes¹⁶⁶. Un projet d'exposition est complexe et fait appel à de multiples acteurs dont les fonctions et les missions sont complémentaires. Marie-Sylvie Poli qualifie cette démarche de projet de design expographique lorsque :

« [...] des professionnels conçoivent et réalisent une exposition comme un projet collaboratif entre : des experts du thème exposé, des muséographes et commissaires d'exposition, des designers graphiques et des designers numériques, des médiateurs et des techniciens spécialisés. » (Poli, 2019)

Il ne s'agit pas ici de rentrer dans le détail du processus de création de l'exposition¹⁶⁷ ni de qualifier toutes les opérations du projet. Même si des ouvrages¹⁶⁸ permettent d'éclairer ces questions de manière pertinente et pragmatique (opérationnelle), Jean Davallon nous rappelle qu'à la question « qui écrit l'exposition ? », la réponse reste multiple et incertaine, car les rôles, actions et compétences impliquées restent encore, de son point de vue, à définir (Davallon, 2010, p. 234-235). L'enjeu de la définition de ces rôles est important et il fait l'objet de travaux et de rapports pour clarifier les compétences qui y sont associées¹⁶⁹. Nous faisons le point plus précisément sur les acteurs et les opérations de mise en exposition qui nous paraissent les plus pertinents pour notre recherche.

¹⁶⁶ Si nous prenons ici comme exemple de métiers pouvant être représentés, sur le panneau de présentation de l'exposition : *Le dessein du geste. Savoir-faire et design français*. Hôtel de ville, Paris. 11.09.2009 - 10.10.2009. On trouve à côté du commissaire et du graphiste chargé de la communication, le scénographe, le réalisateur des films présentés, l'auteur des textes du catalogue.

¹⁶⁷ Notons à ce sujet l'intérêt des propositions de clarification méthodologique, à propos de la conception d'une exposition de Noémie Drouguet et d'André Gob (2003).

¹⁶⁸ Comme par exemple *Scénographie d'exposition* (Hughes, 2010).

¹⁶⁹ Le Centre Pompidou a établi un guide référentiel pour les métiers exercés au sein de l'institution. (En ligne, consulté le 24 mars 2018) :

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj-9J7qnejcAhUIZlAKHeYcD8AQFjAAegQICRAC&url=https%3A%2F%2Fwww.centrepompidou.fr%2Fmedia%2Fdokument%2Fb6%2Fc1%2Fb6c1bc285e72096163bde83aa5dca9a1%2Fnormal.pdf&usg=AOvVaw0u6Q8YIMXw2ez_giEPMr1E

En ce qui concerne le travail de commissaire, celui-ci a fait l'objet d'un rapport pour l'association Commissaires d'exposition associés (Jeanpierre, L., & Sofio, S., 2009).

En tant que designer, la question du projet d'exposition nous intéresse, nous souhaitons ici identifier ceux qui font l'exposition et préciser leur rôle dans le processus. Parmi eux, certains nous paraissent jouer un rôle déterminant dans la conduite du projet tant du côté de la conception que de la mise en espace : le commissaire et le scénographe entre lesquels « un dialogue permanent doit s'établir. » (Merleau-Ponty et Ezrati, 2005, p. 18). Il nous importe de comprendre le projet de l'exposition du point de vue de ses concepteurs.

2.1.2.1. Muséographe et commissaire

Muséographe, commissaire, ces deux terminologies se trouvent mentionnées dans la liste des protagonistes de l'exposition, parfois de manière isolée, parfois associée. Leurs fonctions sont-elles néanmoins semblables ? Le muséographe est :

« [...] celui qui conçoit et coordonne la réalisation de la muséographie. Dans le cadre d'un projet d'exposition, il est le scénariste des contenus de l'exposition. Il propose une mise en discours des données scientifiques qu'il collecte d'abord, puis sélectionne et organise. Il conduit ou coordonne la réalisation de l'ensemble des éléments de contenus. [...] Il collabore avec le scénographe et l'équipe de concepteurs qui expriment dans l'espace, par la scénographie, les contenus muséographiques. » (« Projet d'exposition » , 2014, p. 164)

Cette première définition nous apprend que c'est lui qui est à l'origine du discours porté par l'exposition, sa fonction se distingue bien de celle du scénographe, avec lequel il agit en collaboration. Pourtant Serge Chaumier et Agnès Levillain, qui font le point sur la place de ce métier dans la conduite d'exposition, nous apprennent que la distinction n'est pas aussi nette et que les situations sur le terrain peuvent révéler de grandes différences de rôle (2006). En effet, selon eux, si la fonction du muséographe peut être définie comme à la « croisée des exigences du commanditaire, de la rigueur scientifique des chercheurs et de l'imaginaire créatif des scénographes » (Chaumier et Levillain, 2006, p. 14), elle est occupée par des acteurs qui cumulent parfois d'autres fonctions, comme celles de conservateur par exemple, ou encore par des scénographes à la compétence autoproclamée. Ils tentent alors de bien clarifier le rôle de ce muséographe en le distinguant de l'activité du chercheur, qui étudie et élabore les contenus scientifiques et de celle du scénographe qui va traduire dans l'espace ces contenus.

C'est donc un rôle majeur à la charnière entre ces deux compétences. Le muséographe a une place essentielle car il s'occupe du choix de contenus, de la rédaction d'un cahier des

charges, du pilotage des équipes, du respect du budget et du calendrier (Chaumier et Levillain, 2006). Serge Chaumier précise qu'il « arrive parfois que l'on parle de commissaire, du *curator*, pour qualifier en réalité le travail du muséographe. » (2012, p. 13). Une autre définition va dans ce sens :

« Le commissaire d'exposition conçoit des expositions temporaires ou permanentes et dirige la réalisation du projet, sous la responsabilité du directeur de l'établissement et en collaboration avec les conservateurs. » (« Projet d'exposition », 2014, p. 153)

Pour le *dictionnaire encyclopédique de muséologie* :

« Le terme commissaire s'est confirmé à la fin des années 1950, pour désigner une catégorie de personnes œuvrant dans le domaine des expositions, soit pour des musées, soit pour des centres d'art ou des centres d'expositions, sans pour autant être attachées à un musée ou une institution muséale. » [...], et précise que le mot n'est pas réservé aux professionnels du secteur et qu'il est désormais courant de faire appel à des célébrités pour assurer le commissariat d'une exposition. » (« Commissaire d'exposition », 2011, p. 579)

Poursuivons avec l'énoncé des missions du commissaire : « Il élabore le concept, le pré scénario puis le scénario de l'exposition sur la base de ressources et de savoirs collectés. Il rédige, conduit ou coordonne la réalisation de l'ensemble des éléments de contenus définis dans le programme muséographique. ». Cette partie de la définition renvoie aux fonctions du muséographe telles qu'énoncées plus haut par Serge Chaumier et Agnès Levillain, tout comme la suivante énoncée dans *Projet d'exposition : guide des bonnes pratiques* :

« - Il collabore avec le scénographe et l'équipe de concepteurs qui expriment dans l'espace, par la scénographie, les contenus muséographiques. Il valide les différentes phases du projet scénographique. » La définition se termine par l'énoncé de ces deux autres fonctions : « Il collabore avec le responsable des services éducatifs et e la médiation afin de favoriser la communication autour de l'expositions et l'accès aux publics. Il contribue aux publications et la promotion du projet d'exposition dont il a la charge. » (« Projet d'exposition », 2014, p. 153).

C'est donc bien le rôle du commissaire comme du muséographe de travailler à la coordination du projet et à la production de l'exposition jusqu'à la phase de communication. Cette énumération des missions liées au rôle du commissaire est nuancée par Jérôme Glicenstein, qui explique que selon les occasions :

« il recouvre une grande diversité de fonctions. En effet dans certains cas, le rôle du commissaire se réduit au choix des œuvres et des artistes ; dans d'autres, il doit également concevoir la scénographie, négocier les prêts et les rémunérations, l'assurance, la médiation, la communication. » (Glicenstein, 2009, p. 64).

Nous abordons maintenant du côté du scénographe, principal collaborateur du commissaire ou muséographe de l'exposition.

2.1.2.2. Scénographie et mise en espace

Le rôle du scénographe est de concevoir et de réaliser la mise en espace de l'exposition en conformité avec le projet du muséographe ou du commissaire. Alors, comme se demandent André Gob et Noémie Drouguet : « Où commence la scénographie et où se termine la muséographie ? », (2006, p. 132-133). La question des limites est délicate à préciser et dépend de formes de collaborations. Nous partirons d'une définition récente du métier de scénographe d'exposition pour analyser son rôle et préciser son activité :

« Dans le cadre d'un projet d'exposition, le scénographe crée les ambiances et les univers, poétise, rythme, cadence le parcours de la visite. Il interprète le contenu ou scénarise et théâtralise l'espace. » (*Projet d'exposition, guide des bonnes pratiques*, 2014, p. 169)

Pour Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati, « Le rôle de la mise en espace, ou mise en perspective, ou scénographie, est de traduire en trois dimensions un scénario. » (2005, p.81). Nous pouvons déjà dire à partir de ces définitions que le scénographe est celui qui donne une forme au programme scientifique et le met en espace dans tous ses aspects matériels. Ce rapport entre le contenu et sa mise en scène, est une question centrale de scénographie d'exposition que soulève Alexandre Delarge (2014). Car selon lui :

« [...] si fond et forme se répondent, c'est le premier qui doit commander la seconde », et il décompose tous les niveaux sur lesquels se jouent la relation fond/forme dans l'exposition, sur le plan méthodologique : le découpage en sections de l'histoire racontée, la forme des espaces et leur articulation qui influencent les déplacements, l'aménagement du point de vue des expôts, des couleurs, de la sonorité, de la texture et enfin l'interaction entre les expôts et la scénographie. Son témoignage permet de comprendre que le travail du scénographe s'appuie sur des aspects formels et matériels : emplacement dans l'espace, graphisme, textes ; éclairage ; en forte imbrication avec le travail du commissaire qui assure la cohérence du propos (Delarge, 2014)

C'est sur ces aspects qu'insistent également Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati : mettre en espace permet de créer une atmosphère, de faciliter la lecture des objets et de contextualiser les œuvres. L'atmosphère, issue du décor et de l'éclairage joue un rôle dans la perception qu'à le visiteur du lieu et des œuvres, c'est une forme de médiation par l'espace (Merleau-Ponty et Ezrati, 2005, p. 81-83).

Deux notions revêtent une certaine importance à cette étape : celles d'atmosphère et d'ambiance. Si pour Pascal Amphoux, il convient d'appréhender la notion d'ambiance par ses trois dimensions : sensible, expressive et temporelle, de manière conjointe et en lien avec ses usages (Amphoux, 2007, p. 74), le champ de l'ingénierie en fait une notion objectivable. Ainsi, appliquée à l'espace construit, la notion d'ambiance peut selon Jean-François Augoyard faire l'objet d'une définition précise :

« Un ensemble de phénomènes localisés peut exister comme ambiance lorsqu'il répond à quatre conditions :

1. les signaux physiques sont repérables et décomposables ;
2. ces signaux interagissent avec la mémoire, les émotions et l'action des sujets, les représentations sociales et culturelles ;
3. ces phénomènes composent une organisation spatiale construite (construction architectonique et/ou construction perceptive) ;
4. le complexe [signaux/percepts/représentations] est exprimable (possibilité d'accéder à la représentation experte et/ou usagère). » (Augoyard, 2004, p. 20)

L'ambiance produite par la scénographie joue bien un rôle dans la perception du visiteur et participe à cette forme de médiation spatiale, « de divulgation d'un propos, d'un concept, d'une émotion » (Grzech, 2004, p. 5) entre l'espace de l'exposition et le public. La scénographie « est là pour transmettre la pensée d'un artiste ou le discours d'un commissaire scientifique à destination d'un public. Non pas par un vecteur textuel ou oral, mais par le truchement d'une création spatiale sensible, la scénographie se doit de toujours rester humble, évitant à chaque pas de se substituer au sujet lui-même de l'exposition » (Grzech, 2004, p. 12). Car la scénographie est un dispositif qui met en jeu un scénario, des expôts, des supports, des éclairages, des sons, et Chantal Guinebault-Szlamowicz rappelle :

« [...] qu'un dispositif ne se voit pas mais qu'il permet de voir. Il confère à la scénographie un rôle organisateur, fédérateur et de gestion d'un certain nombre de

paramètres comme les questions de proxémique mais aussi d'atmosphère de place du spectateur, les conditions de la perception et la réception de l'œuvre. » (2010, p. 34)

La scénographie peut jouer avec la place du visiteur et organiser la visite. Elle favorise la compréhension du message de l'exposition et « ouvre à une interprétation, qui demeure en dernier lieu du ressort du regardeur, du visiteur, du spectateur. » (Freydefont, 2015, p. 23). La réception de l'exposition dépend du visiteur et de sa visite, c'est à ces deux aspects communicationnels que nous allons nous intéresser maintenant.

2.1.3. La réception de l'exposition

Nous terminons cette étude sur la notion d'exposition en muséologie par la réception de l'exposition. Notons dès maintenant que le public des expositions de design n'est pas ou peu clairement identifié en tant que tel. Dans les études sur les pratiques culturelles, le design n'est pas distingué comme le sont la photographie, l'ethnographie ou les sciences naturelles. L'enquête sur les pratiques culturelles des Français, menée en 2008 par le DEPS du Ministère de la Culture et de la Communication ne distingue pas le type « musée de design ou d'arts appliqués » dans son questionnaire¹⁷⁰ (Donnat, 2009), tout comme les études statistiques menées chaque années sur les chiffres clés des statistiques de la culture et de la communication (Ministère de la culture et de la communication. Département des études, 2018). Les expositions de design sont parfois regroupées dans les statistiques de fréquentation d'exposition avec d'autres disciplines du champ créatif¹⁷¹. Elles peuvent être aussi organisées dans toutes sortes de lieux ce qui rend l'exploitation de ces statistiques peu contributives quand à des informations comparables à d'autres expositions en termes de fréquentation ou de profil socio-démographique.

Nous nous intéressons d'abord à la notion de public et à celle de visiteur pour analyser ensuite les différentes composantes du parcours de visite.

¹⁷⁰ Le design entre certainement dans la catégorie « autre musée ».

¹⁷¹ Selon une étude du CREDOC (2012), les visites d'expositions ou de musées d'architecture, de design et d'arts appliqués représentent 9% des visites. Ce rapport nous apprend que pour la majorité (52%) les visiteurs effectuent ce type de visite dans leur région de résidence, plutôt en compagnie d'adultes de leur entourage (77%).

2.1.3.1. Public et visiteur

La muséologie de la réception est un domaine de recherches important en muséologie. La notion de public et celle de visiteur sont au cœur des préoccupations comme en témoignent par exemple, des symposiums de l'ICOFOM¹⁷² et des ouvrages consacrés à la relation entre le public et les musées (Eidelman, J., Roustan, M., et Goldstein, B., 2008), (Le Marec, 2008), et à des études sur la réception de l'exposition par les visiteurs (Poli et Ancel, 2014). Le mot public a deux acceptions : comme adjectif, il renvoie au caractère public du musée et comme substantif, il désigne :

« L'ensemble des utilisateurs du musée (le public des musées), mais aussi, par extrapolation à partir de sa destination publique, l'ensemble de la population à laquelle chaque établissement s'adresse. » (« Public », 201, p. 498)

Le musée est devenu au cours de son histoire un espace public et François Mairesse rappelle que « l'ouverture au public, ainsi que le caractère public du musée, constituent l'un des principaux critères que retient Krzysztof Pomian pour différencier ce dernier des trésors religieux et des collections privées [...] » (Mairesse, 2011, p. 499). Selon lui, c'est l'intérêt porté à la diversité des visiteurs qui va engendrer une spécialisation des musées en fonction de besoins :

« Le XIX^e siècle est sans aucun doute celui qui a, de la manière la plus large, créé des types de musées en fonction de catégories de publics : pour les prolétaires et les plus humbles, pour les ouvriers, pour les commerçants. » (Mairesse, 2011, p. 504-505)

Les premières études qui témoignent de l'intérêt porté au public des musées, apparaissent dès le début du XX^e siècle aux Etats-Unis et se développent en France à partir des années 1980. Des institutions parisiennes comme le centre Pompidou ou la Cité des Sciences et de l'industrie intègrent même dès leur ouverture des services dédiés à l'étude des publics pour améliorer la qualité de l'exposition (Eidelman, Gottesdiener et Le Marec, 2013, p. 74)¹⁷³. Le public est étudié selon différentes approches statistiques (fréquentation, sociologie) ou qualitatives (comportements, motivations) (Gob et Drouguet, 2006, p. 90). À partir des années 1990, les chercheurs tels que John Falk, Lynn Dierking et Bernard

¹⁷² *Empowerig the visitor : process, progress, protest*. ICOM International Committee for Museology (ICOFOM). Annual meeting, 34th, Tunis, Tunisia, 2012.

The dialogic museum and the visitor experience. ICOM International Committee for Museology (ICOFOM). Annual meeting, 34th, Taipei and Kaoshiung, Taiwan, 2011.

¹⁷³ D'autres institutions mènent et partagent des recherches sur la connaissance de leur public : Candito, N., et Allainé, C. (2010). *Du Muséum au Musée des confluences. vol. 6. Pratiques d'évaluation : une approche réflexive et opérationnelle de la connaissance des publics*. Lyon, France : Musée des confluences.

Schiele, étudie la diversité des attentes ainsi que les compétences des visiteurs souvent envisagés jusque là comme étant une entité homogène (Wadbled, 2015, p. 2). On s'intéresse alors aux expériences individuelles de visite en accordant une place plus importante aux états affectifs (Eidelman *et al.*, 2013, p. 79-80). Pour souligner l'importance du caractère individuel de cette expérience, Daniel Schmitt considère qu'il faut parler de visiteurs plutôt que de public (Schmitt, 2012, p. 26). Dans ces perspectives de recherche, le visiteur est acteur et c'est ce qu'il fait, ce qu'il apprend durant la visite qui est objet d'analyse.

Dans la mesure où l'on considère l'exposition comme un dispositif de communication, Bernard Schiele insiste alors sur l'importance de s'intéresser au visiteur en situation de visite (Schiele et Koster, 1998, p. 250-257). Nous retenons cette idée de caractère individuel pour notre propre perspective de recherche, nous parlerons de visiteur plutôt que de public, ainsi que nous retenons tout l'intérêt d'étudier le visiteur en situation de visite.

2.1.3.2. Le parcours de visite

Jacqueline Eidelman, Hana Gottesdiener et Joëlle le Marec définissent la visite comme :

« une activité, une action ou un événement qui peut s'appréhender à travers des interactions entre de multiples composantes : le visiteur, ses accompagnateurs, les autres visiteurs, l'espace de l'exposition, le bâtiment, les personnels d'accueil, les objets, les textes, etc. » (Eidelman *et al.*, 2013, p. 75)

Elles poursuivent en énonçant une liste non exhaustive de variables possibles à l'intérieur de ces composantes. En effet, concernant le visiteur et ses accompagnateurs par exemple, la visite peut être effectuée de manière solitaire, en présence d'amis, des parents ou d'enfants. La visite d'une exposition est donc une activité complexe à appréhender du fait de la diversité des éléments qui la composent et de la richesse des relations qui peuvent s'y nouer. Nous pouvons aussi nous demander qu'est-ce qui est considéré comme l'espace de l'exposition et où commence réellement la visite : sur le site internet sur lequel nous préparons celle-ci ou bien une fois que nous sommes entrée dans l'espace d'exposition ? *Idem* pour la fin de la visite, la lecture du catalogue ou le partage de nos avis sur les réseaux sociaux en font-ils encore partie ? Les usages des médias d'information par les visiteurs questionnent la notion de la visite dans sa temporalité, on

parle désormais d'avant et d'après visite (Eidelman et al., 2013, p. 74). Si nous considérons la visite comme le déplacement d'un visiteur au sein d'un lieu d'exposition, la visite de l'exposition peut être observée et analysée par le parcours de visite *in situ* : « Le parcours est un objet construit à partir de la prise en compte d'un certain nombre d'indicateurs : temps de visite, nombre et durée des arrêts, trajectoire. » (Eidelman *et al.*, 2013, p. 76).

Certaines études de visite débouchent sur la construction de typologie de visiteurs. Dans une perspective communicationnelle, on cherche aussi définir des typologies de visite : « On fait l'hypothèse que le parcours est une résultante de la construction d'un discours et de l'appropriation d'un discours intentionnel par les visiteurs. » (Eidelman *et al.*, 2013, p. 77).

Serge Chaumier nous rappelle que, dès la fin du XIX^e, l'exposition est pensée comme un parcours, qui structure une logique de visite et tient un discours au visiteur (2012, p. 21). Selon lui, il y a un parcours proposé par le concepteur qu'il nomme « proposition de déambulation spatiale » et celui que fait réellement le visiteur au cours duquel il construit le sens de sa visite (Chaumier, 2012, p. 35). Chaque visite est singulière et le visiteur a la liberté de suivre ou non le parcours proposé.

Sophie Mariani-Rousset propose un modèle qui intègre les trois niveaux par lesquels l'exposition existe selon Jean Davallon (Davallon, 1988) : la conception, la mise en exposition et la visite et propose trois catégories de parcours :

- « 1 - Le parcours pensé, prévu avant même le montage de l'exposition :
l'intellectualisation de l'étalement des unités de présentation et du message dans l'espace.
- 2 - Le(s) parcours proposé(s) : le(s) chemin(s) - toutes les possibilités de visite offertes aux visiteurs (qui ne correspond pas forcément à celui prévu au départ par les concepteurs, ni celui que les concepteurs pensent avoir réalisé).
- 3 - Le parcours vécu : le cheminement - ce que les visiteurs ont fait de l'espace, que celui-ci ait été utilisé comme prévu ou non - et confrontation d'avec les objectifs des concepteurs. » (Davallon, 2001, p. 3)

Le parcours vécu est le parcours sémiotique : celui où s'opère la construction du sens par les visiteurs et les effets de ce sens de la visite (Mariani-Rousset, 2001, p. 15).

C'est à ce parcours vécu que nous nous intéressons puisque nous recherchons les effets produits par les expositions de design. Comme nous le verrons dans la partie méthodologique, dans cette thèse le parcours vécu est celui d'un chercheur.

Nous allons nous intéresser dans la partie suivante à l'analyse de la mise en exposition du design.

2.2. Approche diachronique et analyse de la mise en exposition du design depuis 1851

Nous précisons tout d'abord ce que nous entendons par histoire et analyse de la mise en exposition, un champ de recherches ouvert par Bernadette Dufrière et Jérôme Glicenstein¹⁷⁴. Nous avons trouvé parmi toutes les questions posées dans leurs travaux des pistes pour définir notre champ d'étude. Il n'est pas question de faire ici un catalogue raisonné des expositions de design tel que l'a engagé le Centre Pompidou¹⁷⁵, mais nous souhaitons inscrire notre recherche dans un cadre le plus large possible. Nous retenons que :

« [...] raconter une histoire de l'exposition [...] impose, ainsi, avant même de relier des expositions entre elles, de commencer par effectuer toute une série de choix d'objets (formes d'expositions, acteurs, institutions, modalités techniques, période historique, domaine géographique, ...) ; choix qui participent du genre d'histoire que l'on souhaite raconter. » (Glicenstein, 2015, p. 11)

Nous précisons alors que nous nous intéressons aux expositions de design sous un angle général, sans privilégier un design spécifique¹⁷⁶, ni une catégorie scénographique singulière¹⁷⁷. Nous souhaitons aborder l'exposition du design depuis ses origines au XIX^e siècle, dans toute l'étendue de ses formes¹⁷⁸ et repérer les institutions et les acteurs qui

¹⁷⁴ Bernadette Dufrière est l'auteur d'une thèse sur les expositions inaugurales du centre Pompidou qui a donné lieu à la parution d'un ouvrage (2007).

Jérôme Glicenstein a écrit un ouvrage sur la question des rapports de l'art contemporain à l'exposition (2009). Un colloque a été organisé sur la question de l'histoire des expositions en 2014 au Centre Pompidou (Dufrière et Glicenstein, 2016).

¹⁷⁵ En 2010, le centre Pompidou a mis en place un groupe de réflexion sur l'histoire de ses expositions dans le cadre de son programme Recherche et Mondialisation dont l'objet était d'interroger le format et la nature des expositions, la pratique de commissariat et la place de l'histoire des expositions dans l'histoire de l'art. Depuis un catalogue raisonné des expositions a été mis en ligne sous forme d'un wiki consultable selon différentes rubriques. (En ligne, consulté le 20 avril 2018) : <http://catalogueexpositions.referata.com/wiki/Accueil>.

¹⁷⁶ Tel que le design culinaire ou le design critique par exemple.

¹⁷⁷ Comme par exemple, l'installation ou la performance.

¹⁷⁸ Nous souhaitons nous intéresser à la forme de l'exposition de design. Nous employons alors ici le mot forme comme : « Ensemble ou entité dotés de propriétés résultant non de la somme de celles de ses constituants, mais des relations existant entre ceux-ci ». Définition du mot forme. (En ligne, consulté le 23 mai 2018) :

participent à sa production et concourent à sa diffusion. L'objectif est de repérer ce qui peut caractériser l'exposition du design pour définir ensuite les terrains privilégiés de notre étude.

Nous distinguons d'abord deux grands ensembles dans l'exposition du design, l'une qui met en scène l'actualité de la création en design et l'autre un patrimoine, issu de collections. Dans ce premier ensemble d'expositions consacrées aux productions contemporaines, nous présentons des manifestations ouvertes à un public d'utilisateurs intéressés par la découverte des innovations et de créations actuelles : salons spécialisés, vitrines, showrooms, biennales, festivals et semaines consacrées au design. Nous étudions les expositions de design à travers un repérage socio-historique de la politique d'acquisition d'institutions muséales françaises ou d'initiatives privées.

Nous terminons cette analyse par la présentation d'éléments caractéristiques de la mise en scène du design.

2.2.1. La mise en scène de l'actualité de la création en design

Les premières expositions de design sont des expositions dédiées à la présentation à un large public, destinées à montrer la qualité des produits les plus innovants de l'art et de l'industrie. Ces présentations à vocation commerciale qui préfigurent le projet des expositions universelles, mettent en valeur les meilleures productions nationales.

Nous constatons d'abord que ces expositions d'art et d'industrie et les expositions universelles connaissent un fort engouement car elles présentent des objets et des innovations destinés à améliorer la vie quotidienne de tous. Nous étudions ensuite le développement de salons thématiques consacrés principalement à l'univers domestique. Nous relatons enfin la création de prix décernés lors des expositions afin de promouvoir les produits recommandés aux acheteurs.

L'intérêt pour ces produits de consommation courante est encore plus présent après la seconde mondiale car l'accélération de la production industrielle les rend plus accessibles. Nous voyons alors comment le design se montre en vitrine et se met en scène

<http://www.cnrtl.fr/definition/forme>. D'autre part, nous rappelons qu'en tant que designer lorsque nous observons c'est au travers de la forme et de l'espace qui sont au cœur de nos compétences.

dans les *showrooms* des grands éditeurs¹⁷⁹ de mobilier contemporain. Nous terminons par la présentation de manifestations à caractère éphémère comme les biennales, les festivals ou autres *design weeks*.

2.2.1.1. Expositions universelles : le design à la rencontre de ses usagers

Une exposition publique des produits de l'industrie française, les « arts utiles¹⁸⁰ » se tient à Paris en 1798 à l'initiative du gouvernement français. Il s'agit de faire connaître les fabricants, artisans et ouvriers dans les domaines entre autres, du verre, de la tapisserie, des papiers peints, de la porcelaine¹⁸¹. C'est la première d'une série d'expositions dites industrielles qui se poursuivra jusqu'en 1849. L'objectif de la manifestation était de créer une émulation technique entre les exposants et privilégier les produits de consommation courante, la production en série plutôt que les pièces d'exception. Exclues de la première édition, les objets issus des manufactures nationales et les œuvres d'art sont finalement admises dès l'exposition de 1801 (Laurent, 1999, p. 15). Dans les éditions successives, on constate la difficulté des artisans et manufacturiers à tirer profit des progrès technologiques pour réaliser des modèles adaptés aux capacités des machines. Ce projet d'exposer les produits de l'industrie au même titre que les arts libéraux se poursuivra avec la mise en place des expositions universelles.

À l'origine, les expositions universelles ont pour objectif de présenter le progrès culturel et technique par l'exposition de productions emblématiques nationales. Ce sont des vitrines techniques et artistiques pour les différentes nations qui y participent. Le public est attiré par les innovations techniques et les découvertes scientifiques¹⁸². Dans ce contexte, selon Anne Bony, « le dispositif exposition naît comme une forme participant au « savoir public » par la comparaison des produits, des procédés, des savoir-faire et des moyens de production. (2014, p. 8).

¹⁷⁹ Les fabricants ont emprunté le mot éditeur à la littérature. En effet, le mot édition ne renvoie pas directement à la fabrication mais plutôt à un mode de valorisation : édition limitée ou réédition, avec l'idée d'une direction artistique, comme pour celle d'un ouvrage.

¹⁸⁰ Les « arts utiles » étaient distingués des « arts libéraux » qui appartenaient à l'Académie de peinture et de sculpture.

¹⁸¹ La loi d'Allarde du 17 mars 1791 a supprimé les corporations accusés de monopoliser la transmission du savoir et de proposer un fonctionnement inadapté à l'économie moderne. La Révolution française a également privé les artisans de leur clientèle de l'Ancien régime. Cette exposition est créée dans le but de relancer leur production et de s'adresser à tous les publics.

¹⁸² Comme par exemple : le télégraphe en 1851, le téléphone en 1876, l'ampoule électrique en 1879.

L'Angleterre prend l'initiative d'organiser la première exposition universelle qui se tient à Londres en 1851. Henri Cole¹⁸³, fonctionnaire britannique impliqué dans la promotion de l'innovation et de l'éducation, propose au gouvernement d'organiser une exposition permettant de montrer la supériorité industrielle de l'Angleterre. Il croit à la convergence des Beaux-Arts et l'Industrie et souhaite montrer tout l'intérêt de cette synergie. L'exposition se déroule à Hyde Park du 1^{er} mai au 11 octobre 1851. On y rencontre des machines (locomotives, métiers à tisser, machines-outils) et des objets répartis en six sections dénommées ainsi : matières premières, textiles, produits manufacturés, art et arts appliqués, divers. À la lumière de cette énumération, on peut constater que contrairement au projet de départ, on assiste à une accumulation assez hétérogène. De plus, peu de productions sont conformes à l'idéal de fusion de l'art et de l'industrie d'Henri Cole. Chaque pays reste prisonnier des identités culturelles qui lui sont propres. Pour sa part, l'Angleterre présente même des objets de style gothique. Il n'y a que quelques fabricants qui montrent une production directement liée au progrès industriel : Michael Thonet présente du mobilier fabriqué avec une technique nouvelle qui permet de cintrer le bois de façon mécanisée. La vedette de l'exposition est aussi le bâtiment, conçu et réalisé dans un temps record¹⁸⁴ grâce à la mécanisation du chantier¹⁸⁵. L'exposition connaît un succès populaire considérable¹⁸⁶.

En 1855¹⁸⁷, une exposition universelle est organisée à Paris. Véritable culte dédié à l'industrie, de nombreuses innovations sont présentes comme les machines à laver ou les machines à café, pôles de curiosité du public. Le XIX^e siècle est celui du progrès technique, scientifique et industriel et « entre 1850 et 1890, les expositions ont pris la place des musées » : Laurent Jeanpierre qui cite Walter Benjamin¹⁸⁸, rappelle que celui-ci a ouvert l'horizon des pratiques d'exposition en montrant que la relation entre art et

¹⁸³ On a pu voir dans le chapitre 1 que c'est lui à qui on attribue pour la première fois en 1849, l'usage du mot design tel qu'il est employé aujourd'hui.

¹⁸⁴ 17 semaines.

¹⁸⁵ En effet, cette construction présentera de nombreux aspects novateurs : les éléments modulaires sont standards, il y a un usage massif du verre et de pièces d'assemblages en fonte, le toit est plat, ce qui figurera beaucoup d'avancées architecturales au XX^e siècle

¹⁸⁶ 17000 entrées à Londres et il y en aura 7 millions à l'exposition universelle de Paris en 1889 selon Anne Bony (2014, p. 10). Le chiffre record sera de 50 millions de visiteurs pour celle de 1900 (*Les expositions universelles en France au XIX^e siècle : techniques, publics, patrimoine*, 2012).

¹⁸⁷ Entre temps, il y aura eu celle de Dublin 1953 et celle de New-York en 1953-54. Ce type d'exposition va essaimer partout en Europe,

¹⁸⁸ Benjamin, W. (1997). *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages* (J. Lacoste, trad.). Paris, France : Éd. du Cerf. (Ouvrage original publié en 1982 sous le titre *Das Passagen-Werk*. Francfort, Allemagne : Suhrkamp).

exposition est un produit du capitalisme industriel (Jeanpierre, 2015, p. 11). Il poursuit en montrant que l'originalité de Walter Benjamin a été de montrer que « l'art de l'exposition déborde largement les expositions d'art » et « dans les expositions industrielles et l'espace public des passages ou des grands magasins, les œuvres et la facture artistique contribuent à une esthétisation de la sphère productive. » (Jeanpierre, 2015, p. 19). Cette lecture alternative de la généalogie des expositions nous intéresse particulièrement puisque nous avons choisi pour un de nos terrains de recherche une exposition comportant une dimension marchande et commerciale.

Pour Cécilia Hurley-Griener, qui retrace une histoire du dispositif muséal, le monde marchand influence également les présentations dans les musées :

« Le XIX^e siècle est aussi celui des grandes expositions universelles et des grands magasins. Le Victoria & Albert Museum de Londres offre une profusion d'objets d'art, classés par type et genre, comme dans un grand *shopping mall* ; ces objets bien éclairés et placés dans des vitrines transparentes, offrent l'illusion d'une grande proximité, comme si les choses étaient à portée d'achat. » (2010, p. 213)

2.2.1.2. Salons spécialisés et prix d'excellence : le design fait sa promotion

Un autre type de manifestation rencontre également les faveurs du public en recherche de produits nouveaux, ce sont les salons thématiques et les foires annuelles présentant les dernières créations des entreprises. Ces salons alignent les produits sélectionnés en les disposant sur des étalages. Nous prenons l'exemple d'un salon très populaire pour illustrer cette manière de s'adresser au consommateur potentiel, visiteur de ce genre de lieu. Le Salon des arts ménagers, dédié aux productions à usage domestique est créé en 1923. Il accueillera des visiteurs tous les ans jusqu'en 1968¹⁸⁹. C'est un immense bazar qui regroupe tous les équipements récents, dont l'ouverture est chaque année très attendue. En 1951, Paul Breton, commissaire du salon, invite l'Union des Artistes Modernes¹⁹⁰ à exposer. L'exposition est un des moyens d'action privilégié de cette association. Leur exposition inaugurale en 1930¹⁹¹ présentait leur vocation sociale :

¹⁸⁹ Installé à la Défense en 1962, il accueillera le nombre record de 1416553 visiteurs (De Beaumont, 1996, p. 530).

¹⁹⁰ L'Union des Artistes Modernes naît en 1929 et regroupe des créateurs animés par l'envie de présenter en même temps que du mobilier, tous les objets nouveaux de la production industrielle. Un extrait des statuts de l'association présente ce projet: « Article 1^{er} –L'association dite « Formes Utiles » a pour but la réunion et la coopération des artistes créateurs, des techniciens, des usagers et des industriels en vue de la recherche, de la création, du perfectionnement et de la diffusion, pour tout ce qui concerne le cadre de vie, de formes satisfaisant aux principes énoncés par l'Union des Artistes Modernes, en 1950 : « Sont utiles (et belles) les formes qui manifestent l'accord entre les exigences de la matière et les aspirations de l'esprit. » (Simonnot, 2004, p. 2).

¹⁹¹ UAM. Musée des Arts Décoratifs, Paris. 11.06.1930 -14.12.1930.

« montrer qu'il existe des objets usuels courants, produits de l'artisanat ou de l'industrie, d'un prix abordable, de qualité et de formes telles qu'ils puissent contribuer à l'harmonie de notre vie, condition de santé et de joie. » (Bizot, Brunhammer et Tise, 1988, p. 103).

Puis en 1949, sur le thème *Formes Utiles, objets de notre temps*¹⁹², l'UAM propose un bazar d'objets sélectionnés en hommage à Francis Jourdain, un des fondateurs de l'UAM. Celui-ci avait déjà proposé la présentation d'un bazar au pavillon de l'UAM en 1937 : « Un bazar ? ... Ce mot contient, à notre avis, les éléments d'un magnifique programme dont la réalisation ouvrirait à l'artiste les portes de combien d'usines et de fabrique. » (Hermant, 1959, p. marque-page). Le projet de cette exposition et des suivantes, rejoint donc celui de l'association : sélectionner des objets beaux et utiles à l'utilisateur. *Formes Utiles*¹⁹³ devient une émanation indépendante de l'UAM et présente dans le cadre du Salon des arts ménagers, chaque année jusqu'en 1959, une sélection de produits industriels mais également de résultats de concours de design. Les organisateurs définissent des thèmes¹⁹⁴, la sélection repose sur des critères très précis énoncés dès la première exposition par André Hermant¹⁹⁵, architecte, membre de l'UAM. Ces critères connus du public ont été transformés en points de qualité *Formes Utiles*. L'attribution de ces points permettait de porter un jugement sur la valeur de l'objet, le simple fait de faire partie de la sélection n'étant plus considéré comme une évaluation suffisante. Parmi les six points de qualité, on trouve : le bon fonctionnement et l'efficacité, l'accord de la forme à la fonction, l'accord de la forme à la structure, la valeur plastique, la convenance ou signification de la forme, le rapport du prix à la qualité. Ces points s'adressent au consommateur pour l'éduquer¹⁹⁶, orienter ses goûts et le faire acheter. La présence

¹⁹² *Formes utiles, objets de notre temps*. Pavillon de Marsan, Paris. Décembre 1949 - Février 1950

¹⁹³ Soutenue principalement par Charlotte Perriand et René Herbst.

¹⁹⁴ 1951 : le sanitaire. 1952 : le siège et quelques modèles sanitaires étrangers. 1953 : appareils d'éclairage. Petits appareils électriques. Le verre à boire. 1954 : fers à repasser, quincaillerie, résultat d'un concours pour des meubles en rotin. 1955 : couverts. Meubles pour enfants. Résultats d'un concours pour des meubles en plastique. 1956 : Table de repas. Service de table. Couverts de table. 1957 : fauteuil de relaxe. Etagères murales. Moulins à café. 1958 : Appareils de chauffage. Cintres et porte-manteaux. Résultats d'un concours de couverts de table en acier inoxydable et d'un concours de meubles en plastique. 1959 : couteaux de cuisine. Pendulettes. Chaises.

¹⁹⁵ André Hermant, architecte et décorateur a contribué au débat sur le design en mettant à jour « le concept de forme utile, de forme authentique, où le duo forme-fonction, se voit enrichi de la structure, l'ensemble forme-fonction-structure devient inséparable. » (Barré-Despond, 1996, p. 280).

¹⁹⁶ Il y a une volonté de faire comprendre la valeur ajoutée du design dans les expositions à partir de ce moment qui est celui du développement du design industriel. A ce titre, on peut citer l'exposition organisée par Max Bill : *Die Gute Form*. Schweizerischer Verkbund, Basel Mustermesse trade fair, Bâle, Suisse. 1949.

d'expositions culturelles au sein de grandes foires ou salons commerciaux se poursuit avec d'autres initiatives¹⁹⁷.

Exposer est un élément de stratégie commerciale. Mettre en valeur les produits est un enjeu dont le monde de l'entreprise va rapidement se saisir. Les prix résultant des concours de design ont une importance stratégique pour la vente.

Une des premières distinctions récompensant un créateur est le prix *Compasso d'Oro* créée en 1954, par le grand magasin milanais La Rinascente. Ce prix qui distingue des produits alliant des qualités esthétiques et fonctionnelles deviendra le symbole de la qualité du design industriel italien. Ces concours sont mis en place par des organismes de promotion du design qui commencent à apparaître dans les années 1950. Les prix font l'objet de présentation au public par le biais d'expositions annuelles, voire d'ouverture de musée dédié¹⁹⁸, rendez-vous récurrents donnés aux usagers. Les productions sont sélectionnées par des jurys associant des agences de design, entreprises, des journalistes, des historiens du design et des représentant d'institutions muséales.

Parmi les organismes de promotion du design, l'Institut Français du Design¹⁹⁹ décerne le Janus de l'industrie depuis 1953. « Le Janus est un label d'excellence qui récompense les Entreprises et Collectivités qui s'inscrivent durablement dans une démarche de progrès au service de la Personne, l'Industrie et la Cité.²⁰⁰ ». Les produits primés sont régulièrement présentés au cours d'expositions en France ou à l'étranger (*Figures du beau*²⁰¹) et sur des salons, tel que le salon du meuble de Milan ou encore le salon de l'emballage à Villepinte (*I love pack. Ces emballages qui changent nos vies*²⁰²). L'IFD a également organisé une rétrospective, *Heritage by Janus*²⁰³, lors des 60 ans du label. Pour l'APCI, exposer est également un outil de promotion de la production contemporaine en design. Anne-Marie Boutin, sa présidente rappelle que parmi les objectifs de l'APCI, il y

¹⁹⁷ L'architecte, designer, théoricien et artiste Ugo la Pietra coordonnera, à partir de 1986, les expositions culturelles de la manifestation *Abitare il tempo*, en Italie centrée sur l'ameublement.

Les collections du CNAP sont prêtées dans des salons professionnels. Par exemple le mobilier multifonctions Jack de Tom Dixon a été exposé au salon du meuble de Cologne en Allemagne, de Tokyo au Japon, de Milan en Italie en 1997.

¹⁹⁸ Le Red Dot Design Award est créée en Allemagne en 1955 et un musée regroupant les productions primées a été ouvert en 2004 à Essen.

¹⁹⁹ En 1953, l'association fondée par Jacques Viénot s'appelle Beauté France et deviendra l'Institut Français du design en 1984.

²⁰⁰ Les Janus de l'Institut du Design français. (En ligne, consulté le 12 mars 2018) : <https://www.institutfrancaisdudesign.fr/index.php/les-janus>

²⁰¹ *Figures du beau*. Cité de la mode et du design. Paris. 07.10.2015 - 11.11. 2015.

²⁰² *I love pack. Ces emballages qui changent nos vies*. Salon de l'emballage. Villepinte. 19.11.2012 - 22.11.2012.

²⁰³ *Heritage by Janus*. Cité du design. Saint-Étienne. 14.03.2013 - 31.04.2013.

a une mission d'information du public afin qu'il exprime ses exigences (2008, p. 74). L'Observateur du design est un prix qui récompense le design français depuis 1999 dans des secteurs variés (produits, services, espaces, images et expériences), pour des produits d'origine française²⁰⁴. Une exposition a présenté tous les ans jusqu'en 2016, les résultats de ce concours à la Cité des Sciences et de l'Industrie. Elle est de forme thématique et la scénographie est toujours confiée à un designer chargé de la mise en espace. Le thème de l'édition 2015, *Equation(s) design*²⁰⁵, portait sur les étapes de la conception. L'enjeu de chacune de ces expositions est de sensibiliser²⁰⁶ un public non averti aux qualités du design. Ces expositions ont souvent un rôle double, informer le public ce qui justifie qu'elles soient largement ouvertes et promouvoir le design auprès des professionnels du monde industriel.

Le VIA (Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement)²⁰⁷ est un de ces organismes spécialisés qui est présent sur différentes expositions afin de poursuivre des stratégies de valorisation²⁰⁸ (dont les labels VIA). Ces labels sont attribués depuis 1986 à des productions qui sont le fruit d'une collaboration entre un industriel français et un designer et ils bénéficient, entre autres, d'une exposition dans la galerie du VIA, vitrine parisienne de cet organisme de soutien à la création²⁰⁹. Le VIA encourage également la création en finançant des prototypes avec son programme d'Aides à la Création : cartes blanches, aides à projets et projet partenarial sont présentées à la galerie et dans les grands salons professionnels ouverts au public.

Exposer est un moyen de soutenir les jeunes créateurs ; de nombreuses fondations d'entreprises²¹⁰ ou des associations lancent des concours et exposent afin d'entretenir l'image créative et innovante des réalisations industrielles.

²⁰⁴ L'observateur du design. (En ligne, consulté le 23 mai 2018) : <https://apci-design.fr/observateur-du-design/>

²⁰⁵ *Équation(s) design*. Cité des sciences et de l'industrie. Paris. 10.12.2014 - 01.11.2015.

²⁰⁶ Anne-Marie Boutin soulignait lors de l'entretien que nous avons réalisé le 15 janvier 2015, qu'il y avait une incitation forte du Ministère de la Culture, financeur à l'époque de l'APCI pour la création d'exposition sensibilisant au design. Le résumé de l'entretien se trouve en annexe 6, p. 254.

²⁰⁷ Le VIA (Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement) est une plateforme d'échange et un lieu d'exposition, qui a été créé en 1979 à l'initiative du CODIFAB (Comité pour le Développement des Industries Françaises de l'Ameublement et du Bois) avec le soutien du ministère de l'industrie dont les missions principales sont : la promotion de la création et de l'innovation, le soutien aux jeunes créateurs. (En ligne, consulté le 23 mai 2018) : <http://www.via.fr/presentation>

²⁰⁸ Le VIA apporte également un soutien aux écoles et valorise les partenariats par la présentation annuelle des productions dans sa galerie.

²⁰⁹ Accompagnement des entreprises par le VIA. (En ligne, consulté le 23 mai 2018) : <http://www.via.fr/accompagnement-entreprises>

²¹⁰ La fondation d'entreprise Hermès soutient plusieurs programmes de soutien à la création et a organisé entre 2008 et 2016, le prix Emile Hermès. Ce concours invitait les jeunes designers à réfléchir sur l'évolution des modes de vie

Cette double ouverture des expositions vers le public et les professionnels témoignent d'un souci « historique » des organisateurs de favoriser une convergence entre la production et la consommation de biens et de positionner le design comme le moyen, le vecteur de cela. C'est pourquoi nous avons choisi d'inclure dans notre corpus d'exposition un *showroom*²¹¹ particulièrement emblématique de cette orientation.

2.2.1.3. Vitrines et *showrooms* : le design à l'étalage

Nous avons vu que les salons et les expositions de produits primés entretiennent la confusion entre espace culturel et espace marchand²¹². C'est le cas des magasins qui vendent du design dont nous souhaitons parler maintenant. Parmi les formes d'exposition d'une production contemporaine du design, il faut également compter avec les vitrines et les *show-rooms* des grands éditeurs qui rivalisent de créativité pour vendre leurs produits ou qui créent des espaces d'expositions à vocation culturelle à l'intérieur de leurs magasins.

L'espace commercial de présentation des objets, plus particulièrement les vitrines, a rencontré l'intérêt de certains musées ou institutions culturelles²¹³ au point de chercher à y exposer dans le cadre de leur propres programmes culturels. A l'occasion de « Paris & Création »²¹⁴ 2010, huit institutions culturelles se sont installées dans les vitrines des Galeries Lafayette. Le musée des Arts Décoratifs de Paris a investi une des vitrines du grand magasin, comme une extension de l'exposition *Normal studio, design élémentaire*. Le Lieu du design en a fait de même en confiant au designer Noam Toram, l'extension de l'exposition qui lui était consacrée dans la même période²¹⁵. La Galerie des galeries, émanation de Paris & Création, a étendu cette pratique à tout le territoire par l'intermédiaire du réseau de succursales des magasins Galeries Lafayette. Ainsi, le musée

autour d'une thématique. *Légereté*, exposition présentant les résultats de la première édition du concours a été présentée au musée des Arts Décoratifs de Paris du 17.09 au 11.11.2008.

²¹¹ La VitraHaus sur le campus Vitra, Weil am Rhein, Allemagne. (En ligne, consulté le 02 juillet 2018) : <https://www.vitra.com/fr-fr/campus/vitrahaus>

²¹² Les salons professionnels deviennent aussi des lieux d'exposition pour certaines collections. Le Fonds National d'Art Contemporain organisera une exposition au Salon du meuble de paris : *Design et sièges de collection*. 07.01.2004 - 12.01.2004

²¹³ Le ministère de la Culture expose d'ailleurs à certaines occasions dans les vitrines de son siège, rue de Valois à Paris. Ces vitrines ont accueilli par exemple une exposition consacrée à la présentation du Mobilier National en 2017.

²¹⁴ Paris & Création est une manifestation créée en 2009 par la Galerie des galeries, espace culturel des Galeries Lafayette. La Galerie des Galeries a organisé dans son espace d'exposition parisien deux expositions de design : *Aujourd'hui plus qu'hier et moins que demain*, 02.04 - 30.05.2009, qui présentait une sélection de la collection de design de Clémence et Didier Krzentowski et *La tyrannie des objets* qui présentait des productions de design contre la dictature du confort, 16.10.2013 - 04.01.2014.

²¹⁵ *Noam Toram : things uncommon*. Le lieu du design. Paris. 24.06.2010 - 21.08.2010.

des Arts décoratifs de Bordeaux a installé en 2016, les créations du designer Fabien Capello dans le magasin. Ces initiatives positionnent l'enseigne comme un médiateur entre le monde de l'art et le public. Des expositions sont organisées à l'intérieur de ces grands magasins pour attirer une clientèle intéressée à la fois par la culture et le shopping, car la plupart du temps les produits exposés ne sont jamais vendus très loin²¹⁶.

L'espace des vitrines et des magasins est d'abord investi par les designers eux-mêmes qui travaillent sur la mise en scène des objets. Christine Colin rappelle que de nombreux designers ont contribué à des installations spectaculaires de produits pour des éditeurs de design. En particulier, les frères Castiglioni pour qui la mise en scène des produits fait partie intégrale du projet de design. Une des caractéristiques de leurs présentations est l'utilisation de la répétition, que ce soit pour les produits ou pour les éléments de scénographie. Par exemple, ce sont eux qui vont poser pour l'éditeur italien Flos, des principes d'exposition de leurs luminaires qui resteront quasiment inchangés jusqu'à aujourd'hui (Colin, 2010, p. 256-259). Par des jeux de disposition, d'installation, les designers cherchent à mettre en valeur les qualités des produits. Dans le cadre commercial, ils ne rencontrent pas les contraintes propres au musée et surtout, ils bénéficient d'autres moyens financiers. Durant le Salon du meuble de Milan, les éditeurs commandent des scénographies spectaculaires à des designers. Il y a une profusion impressionnante de propositions de qualité²¹⁷. C'est dans les secteurs du mobilier ou de l'environnement domestique que les solutions de *merchandising*²¹⁸ sont les plus prolifiques.

Les grands éditeurs et distributeurs de design (de mobilier et d'équipement domestiques) possèdent de nombreux *show-rooms* partout dans le monde, pour lesquels l'agencement est une notion stratégique. Les *flagships stores*²¹⁹ sont des lieux où des designers généralement célèbres se consacrent à penser un aménagement qui sera renouvelé régulièrement et décliné dans les magasins de taille plus modeste. Certains éditeurs ou

²¹⁶ Les objets exposés sont souvent des objets très connus des amateurs de design et collectionnés dans les grands musées de design. La galerie Kreo a ainsi exposé au grand magasin le Bon Marché à Paris des créations emblématiques de designers reconnus : *Objets de conversation*. 24.03.2005 - 30.04.2005.

²¹⁷ Interrogée sur son rapport à l'exposition, Christine Colin, lors d'un entretien que nous avons réalisé le 21 novembre 2014, que lorsqu'elle pense à l'exposition de design, elle pense d'abord aux expositions commerciales qui interpellent le regard par leur créativité. Le résumé de l'entretien se trouve en annexe 6, p.253.

²¹⁸ Le merchandising peut être défini de la manière suivante : « Ensemble des méthodes et des techniques concourant à donner au produit un rôle actif de vente, par sa présentation et son environnement pour améliorer sa rentabilité. » (Wellhoff et Masson, 2001, p. 22).

²¹⁹ *Flagship store* est le mot anglais désignant le magasin amiral, c'est-à-dire le plus important d'une marque en terme de représentation de son identité.

distributeurs vont même jusqu'à faire appel à des architectes pour concevoir un bâtiment pour présenter leurs productions. C'est le cas de l'éditeur suisse Vitra, qui a fait appel aux architectes Herzog et De Meuron²²⁰ pour concevoir le plus grand *show-room* de la marque à Weil am Rhein : la Vitra Haus²²¹. C'est un espace de présentation de la production contemporaine de Vitra, mais aussi des collections, des rééditions de la marque et d'expositions à vocation culturelle présentant des mobiliers emblématiques du design.

Le distributeur français RBC²²² a également fait appel à l'architecte Jean Nouvel pour créer un espace de présentation des produits à Montpellier²²³. Ces lieux sont plus que des lieux de vente, ils deviennent des lieux de visite, de déambulation, à expérimenter en couple ou en famille. Les produits sont mis en scène comme à l'intérieur d'une maison, les vases sont remplis de fleurs, des magazines traînent sur les canapés, on peut s'asseoir, essayer les produits, se prendre en photos assis dans un fauteuil mythique. À l'instar des musées, ils abritent une boutique proposant de petits objets faciles à emporter, une librairie où l'on peut consulter une sélection de publications et un espace de restauration qui puise ses références gastronomiques dans le design culinaire.

2.2.1.4. Biennales, festivals et *Design Weeks* : le design crée l'événement

Nous continuons l'exploration de la production contemporaine en design destinée à être exposée par l'étude de manifestations à caractère plus temporaire, voire quelquefois éphémère : les biennales, les festivals et les *Design weeks*. Les biennales regroupent un type particulier d'expositions et d'activités, qui fonctionne sur les bases d'un principe commun : un thème est proposé et un commissaire va s'occuper de l'organisation de l'exposition principale, d'autres expositions viendront discuter le thème général proposé, des ateliers, des table-rondes assurent la dynamique de l'évènement qui attire un public varié : designers, entreprises, journalistes, étudiants, élèves, enseignants et autres personnes intéressées par le design. La première biennale internationale design est organisée en 1998 par l'École régionale des Beaux-Arts de Saint-Étienne sur le thème des énergies inventives. À partir de 2006, les éditions suivantes seront produites tous les deux ans par la Cité du design qui héberge une grande partie des expositions. L'objectif

²²⁰ Site des architectes Herzog & De meuron. (En ligne, consulté le 25 juin 2018) : <https://www.herzogdemeuron.com/index.html>

²²¹ La maison Vitra. (En ligne, consulté le 25 juin 2018) : <https://www.vitra.com/fr-fr/page/vitrahhaus>

²²² RBC mobilier. (En ligne, consulté le 25 juin 2018) : <https://www.rbcmobilier.com/>

²²³ Tous les *showrooms* de ce distributeur ont été aménagés par des designers ou des architectes célèbres.

principal de cette manifestation est de « démocratiser le design et le rendre accessible à tous les publics à travers une vision large du métier de designer et de ses multiples applications.²²⁴». À travers des thématiques qui interrogent les mutations du monde contemporain (cohabitations en 2006, la téléportation en 2010, l'empathie ou l'expérience de l'autre en 2013 ou encore Systems not stuff en 2019), la biennale s'est enrichie de colloques et conférences, ainsi que de nombreux parcours thématique en ville. La manifestation fédère des acteurs du monde socio-économique et les expositions présentent des productions contemporaines et prospectives en design.

Autre forme de manifestation sur un rythme annuel, les festivals, comme Designers's Days²²⁵ ou Design Parade²²⁶ proposent également une période d'expositions, de rencontres à l'attention des professionnels et du public. La première édition du festival Designer's Days a lieu en 2000. Plate-forme de rencontre entre designers, éditeurs, journalistes et public, le festival investi les *showrooms* des grands éditeurs parisiens. Chaque année un thème est proposé et les éditeurs commanditent à des designers des scénographies transformant leurs espaces commerciaux en lieux d'expositions ouverts à tous. Depuis 2005, la manifestation a été étendue à une semaine. Des lieux alternatifs comme des restaurants ou des boutiques de coiffure proposent également des expositions. Le festival Design Parade se déroule à Hyères sur le site de la villa Noailles depuis 2006. Chaque année, le festival présente plusieurs expositions : une grande exposition est dédiée à un créateur reconnu, des expositions thématiques, une exposition de jeunes designers à l'occasion du concours organisé par le festival : le grand prix Design Parade.

Sur le modèle des *fashion weeks* dans le domaine de la mode, les *design weeks* sont des semaines dédiées à la promotion du design à destination d'un public plutôt averti. Un guide propose des parcours qui permettent de découvrir des expositions dans des galeries spécialisées en design et des boutiques mais aussi dans des écoles de design, ateliers et studio de création. Des conférences et des débats sont également programmées au cours de la semaine. La Paris Design Week est organisée en parallèle du salon Maison & Objet,

²²⁴ La biennale internationale de design Saint-Étienne. (En ligne, consulté le 28 juin 2018) : <https://www.citedudesign.com/fr/biennale/>

²²⁵ Le festival Designer's Days. (En ligne, consulté le 25 juin 2018) : <http://www.ddays.net/>

²²⁶ Design Parade 2018. (En ligne, consulté le 02 juillet 2018) : <http://villanoailles-hyeres.com/festival-2018/pw/festivals/design-parade-2018/design-parade-hyeres-2018/>

réservé aux professionnels, les expositions proposées dans la ville permettent à un plus large public d'avoir accès aux dernières productions de créateurs présentés au salon.

Ces quelques exemples d'évènements montrent que le design, dans ses formes contemporaines, se montre dans des lieux très divers. Ces manifestations témoignent d'une volonté permanente d'innovation dans la manière d'exposer le design, hors des bâtiments muséaux et plus près des lieux de vente. La notion de festival renvoie également à l'idée de rencontre, de partage et de réjouissances au sein de communautés qui se constituent autour de symboles (Malinas et Roth, 2015).

Nous avons cherché à présenter les lieux et les circonstances dans lesquelles les productions les plus contemporaines du design, c'est-à-dire le design tel qu'il est produit, sont exposées. Les salons, les prix et les manifestations comme les biennales ou les festivals valorisent l'actualité de la production en design. Les objets qui sont présentés dans la plupart de ces expositions à tendance commerciale deviennent parfois des objets conservés et collectionnés pour leur valeur patrimoniale.

2.2.2. La mise en scène d'un patrimoine issu de collections

Nous avons vu dans la partie précédente que le design est exposé la plupart du temps sous l'angle de l'actualité de sa production. Nous abordons ici sa présentation en tant qu'objet faisant partie de collection et destinés à être montrés dans des expositions temporaires. Nous précisons que même si ne nous intéressons pas spécifiquement pour cette recherche aux expositions permanentes des musées qui collectionnent le design, il semble nécessaire de retracer les origines et l'évolution de la patrimonialisation du design.

Avec l'achat de pièces montrées dans les expositions universelles qui vont constituer les collections des premiers musées d'arts appliqués, le design devient dès le XIX^e siècle un objet de collection et donc de patrimoine. Nous présentons brièvement l'histoire et la politique d'acquisition de quelques institutions muséales qui ont choisi de faire entrer le design dans leurs collections. On verra également que l'acquisition de collections spécifiques en design, c'est-à-dire distincte des arts décoratifs est un phénomène récent, contemporain de la construction de musées consacrés uniquement au design.

2.2.2.1. Des musées d'art et d'industrie aux musées d'arts appliqués : les premières collections comme modèles emblématiques de la qualité d'un savoir-faire

Qu'est-ce qu'une collection ?

« Une collection peut être définie comme un ensemble d'objets matériels ou immatériels (œuvres, *artefacts*, *mentefacts*, spécimens, documents d'archives, témoignages, etc.) qu'un individu ou qu'un établissement a pris soin de rassembler, de sélectionner, de classer, de conserver dans un contexte sécurisé et le plus souvent de communiquer à un public plus ou moins large, selon qu'elle est publique ou privée. » (« Collection », 2011, p. 53)

Derrière toute collection, il y a donc un processus de sélection et dans le cadre d'un musée, une politique d'acquisition. Dans les musées d'art et d'industrie et les premiers musées d'arts appliqués qui apparaissent un peu partout en Europe au XIX^e siècle, les premières collections sont constituées dans une perspective didactique. Il s'agit d'intéresser les designers, les industriels et le public au progrès et aux innovations. C'est dans ce but qu'Henri Cole acquiert pour le South Kensington Museum²²⁷ qui ouvre en 1852 à Londres, des pièces issues de l'exposition universelle qui a eu lieu l'année précédente. Cette pratique se généralisera²²⁸. Il faut d'ailleurs noter que la plupart de ces musées ouvrent en même temps que des institutions éducatives visant à former des concepteurs capables d'accompagner ce renouveau de la production industrielle²²⁹. Le Musée d'art et d'industrie de Lyon, spécialisé dans le textile naît en 1856 suite à une idée datant déjà de la Révolution : servir d'inspiration aux dessinateurs.

Les musées apparaissent dans les bassins industriels²³⁰, accompagnent la dynamique du développement économique et deviennent des lieux de formation. Les collections s'appuient sur les productions locales : le musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne conserve des rubans, des armes, des cycles, fleurons des manufactures locales.

²²⁷ Le musée sera rebaptisé Victoria et Albert Museum en 1899.

²²⁸ Ce sera le cas de l'actuel musée de design de Gand en Belgique, fondé en 1093 et qui fera l'acquisition de collections issues de l'exposition universelle de Gand en 1913.

²²⁹ Le South Kensington Museum est associé dès sa création à des structures pédagogiques. Le MAK, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst/Gegenwartskunst, ouvre à Vienne une école d'arts appliqués trois ans après sa création.

²³⁰ Comme par exemple, en 1835, le musée industriel de Roubaix (actuellement musée d'art et d'industrie de Roubaix-La piscine).

Le musée des Arts décoratifs de Paris inauguré en 1905, expose des collections d'objets et de mobilier réunies par l'Union Centrale des Arts Décoratifs²³¹. La collection va continuer à s'enrichir avec des productions artisanales, puis des productions industrielles contemporaines. À partir de 1949, ce sont des expositions dédiées à ces formes industrielles²³² qui vont influencer les choix d'acquisitions du musée et aboutir à la constitution d'un fonds de ce qui va être nommé design par opposition aux arts décoratifs. C'est l'origine du Centre de Création Industrielle né en 1969, un organisme culturel ayant la mission de promouvoir la culture du design par l'exposition²³³.

Les musées d'art et d'industrie ou d'arts décoratifs vont se confronter à la montée en puissance de la production en série et des nouveaux courants du design induits par le taylorisme. Certains musées d'art décoratifs ouvrent des départements spécifiques consacrés au design, afin de différencier ces formes nouvelles de production de celles issues des arts appliqués ou des métiers d'art²³⁴.

Le Victoria & Albert Museum²³⁵ à Londres, se présente aujourd'hui comme le premier musée d'art et de design au monde, la dimension des arts décoratifs à l'origine du musée n'est pas mentionnée dans cette accroche. En 2013, le musée des Arts décoratifs de Bordeaux est renommé musée des Arts décoratifs et du design, et affirme ainsi sa volonté d'occuper le terrain de la diffusion du design.

2.2.2.2. Collectionner le design : continuité ou prise de distance avec les arts appliqués ?

Les collections de design, même si certaines sont très contemporaines, entretiennent des rapports complexes avec les arts appliqués à l'industrie. C'est pour continuer à prolonger l'esprit du projet de Marius Vachon, à l'origine du musée d'Art et d'industrie de Saint-Étienne, que la collection de design du musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne a été commencée en 1987²³⁶. En effet, Jacques Beaufret, conservateur revendique

²³¹ L'Union Centrale des Arts Décoratifs, est créée en 1882, suite à la fusion de l'Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie et la Société des Arts Décoratifs. L'association poursuit une mission pédagogique de diffusion et valorisation des savoir-faire.

²³² *Formes scandinaves*. 07.11.1958 - 31.01.1959 ; *Formes industrielles*. 06.10.1963 - 10.1963. *Les assises du siècle contemporain*, 03.05.1968 - 29.07.1968. Musée des arts Décoratifs, Paris

²³³ Le CCI déménagera au Centre Pompidou en 1974 et y continuera ses actions.

²³⁴ Actuellement, les collections de design du musée des Arts Décoratifs sont classées sur leur site sous l'appellation moderne/contemporain. (En ligne, consulté le 15 mai 2018) : <http://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/collections/departements/>.

²³⁵ Présentation du musée. (En ligne, consulté le 15 mai 2018) : <https://www.vam.ac.uk/>

²³⁶ Le musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. (En ligne, consulté le 15 mai 2018) : <https://www.lescollectionsdesign.fr/partenaires/saint-etienne>

ce projet de collection comme une continuité de l'histoire de ce musée : faire un lien entre les arts industriels et les beaux-arts, le beau et l'utile (Barré, 2002, p. 34-35). La collection est centrée sur la production industrielle, caractérisée par la série et le fonctionnalisme. Elle a pour vocation de saisir l'histoire du design dans toute son étendue, c'est-à-dire telle qu'elle se développe de la fin du XIX^e siècle jusqu'au XXI^e siècle. Le projet de la collection est :

« [...] d'offrir au public la possibilité de reconstituer les principaux jalons formant l'histoire de cette discipline, de lui apporter, dans une perspective volontairement didactique, les bases, les repères essentiels, une information capable de favoriser son accession à une culture de l'objet trop longtemps négligée en France. » (Beauflet, 2008, p. 14)

Issu d'une mission datant de 1791, chargée d'acquérir des œuvres aux artistes vivants, le Fonds National d'Art Contemporain est une collection de l'État gérée par le Centre National des Arts Plastiques. Une section « arts décoratifs, création industrielle et métiers d'art » est créée en 1981. La commission créée à cette occasion, est issue d'une volonté de clarification de la politique d'acquisition. Elle va permettre d'acheter selon un large spectre, des pièces de design contemporain. C'est cette grande diversité qui fait sans doute, selon Christine Colin, un des principaux atouts de la collection (Grcic, 2004, p. 17). La commission d'acquisition est composée de journalistes, de personnalités extérieures, de designers et de conservateurs, ce qui explique certainement la grande variété des objets qui entrent dans la collection. On y trouve des prototypes, des pièces de séries, des gammes ou déclinaisons d'un même modèle et même des expositions²³⁷. Des œuvres issues de la commande publique sont également inscrites à l'inventaire²³⁸.

Plusieurs musées d'art moderne ont eu la volonté de collectionner du design, en tant que production contemporaine et sans lien explicite avec l'histoire du design. Alors que le phénomène des arts appliqués connaît un fort engouement en Europe au début du XX^e

²³⁷ Frédéric Beuvry, qui a fait partie de la commission Arts décoratifs, design et création industrielle du CNAP de 2007 à 2009, nous raconte qu'il a proposé à l'acquisition une exposition de Naoto Fukasawa et Jasper Morisson : *Super normal, sensation of the ordinary* présentée à la galerie Axis à Tokyo en 2006. Le résumé de l'entretien que nous avons réalisé le 4 novembre 2014, se trouve en annexe 6, p. 256.

52 pièces (sur les 210 appartenant au départ à l'exposition) ont été achetées, un texte définissant le concept de l'exposition certifié par les auteurs, le plan de la scénographie ainsi que 2 plateaux et 4 tréteaux de présentation ont été également inscrits à l'inventaire. Cet exemple est le témoignage de la volonté du CNAP d'acquérir des ensembles d'objets cohérents.

²³⁸ *Old furniture - New faces*. Chapelle Saint-Louis des Gobelins, Paris. 14.11.2016 – 08.01.2018. Une commande du CNAP à Martino Gamper en partenariat avec le Mobilier national, exposée au Mobilier national. (En ligne, consulté le 15 mai 2018) : <http://www.cnap.fr/old-furniture-new-faces>

siècle, c'est aux Etats-Unis que le design entre pour la première fois dans les collections d'un musée d'art moderne. Le *Museum of modern Art* de New-York (MoMA) est un des premiers musées d'art contemporain à ouvrir une section clairement nommée design et démarre une collection à partir de 1934, à l'occasion d'une exposition, *Machine art*²³⁹ qui fera date dans sa manière de montrer les objets industriels à la manière d'œuvres d'art. Expositions et acquisitions fonctionneront en synergie et participeront à la reconnaissance de cette institution muséale comme prescripteur en matière de goût. Dans les années 1950, la série des expositions *Good design* consacrées aux objets issus du « design de qualité », impose des critères rigoureux pour sélectionner le matériel présenté.

C'est également une exposition, *Culture de l'objet, objet de culture*²⁴⁰ qui sera à l'origine de la constitution d'une collection de design et d'architecture au Centre Pompidou, musée national d'art moderne (MNAM). Le fonds patrimonial dédié au design et à l'architecture est mis en place dès 1992²⁴¹. Quelques grands noms du design²⁴², des mouvements et des écoles y tiennent une place importante. Les acquisitions témoignent d'un intérêt pour les fabricants et les entreprises qui innovent grâce au design.

La constitution de collections de design dans les musées d'art contemporain contribue à faire dialoguer des formes contemporaines de création dans une optique pluridisciplinaire. Le design côtoie aussi bien l'art contemporain que la photographie ou encore l'architecture. Certaines collections sont spécialisées, c'est le cas du FRAC Grand Large-Hauts de France²⁴³, qui s'intéresse plus précisément à la thématique du siège. Cette collection est exemplaire des relations entretenues entre l'art et le design dans les années 1990 à 2000 (Pierron, 2015).

Les collections ont souvent une orientation thématique et historique. Le Noguchi Museum à New-York²⁴⁴, le musée Alvar Aalto en Finlande²⁴⁵ ou encore la Casa Mollino à Turin, sont des établissements qui présentent l'œuvre et la démarche de créateurs. Le

²³⁹ *Machine art*. MoMA. 05.03.1934 - 29.04.1934.

²⁴⁰ *Culture de l'objet, objet de culture*. Galerie du CCI. Centre Pompidou. 19.04.1989 - 28.08.1989

²⁴¹ Date à laquelle le CCI rejoint le MNAM.

²⁴² Pierre Chareau, Eileen Gray, Charlotte Perriand, Jean Prouvé.

²⁴³ Ce FRAC est le seul en France à posséder une collection de design. (En ligne, consulté le 21 mai 2018) : <https://www.lescollectionsdesign.fr/partenaires/fracgrandlarge>

²⁴⁴ The Noguchi museum : musée consacrée à l'œuvre du designer Isamu Noguchi. (En ligne, consulté le 21 mai 2018) : <http://www.noguchi.org/>.

²⁴⁵ Alvar Aalto Museo : musée consacrée à l'œuvre de Aino et Alvar Aalto. (En ligne, consulté le 21 mai 2018) : <https://www.alvaraalto.fi/kohde/alvar-aalto-museo/>.

musée des archives du Bauhaus²⁴⁶ à Berlin, expose l'histoire, les designers et les productions d'une des plus célèbres écoles de design. Le design est présenté comme discipline et s'affranchit de la présence d'autres collections. Nous allons voir dans la partie suivante, quelques autres exemples de collections spécifiques et thématiques en design.

2.2.2.3. Des collections spécifiques de design contemporain : un phénomène plus récent

Si les musées de type arts décoratifs ou d'art contemporain ont acquis des collections de design avec des départements spécifiques, c'est-à-dire indépendants de la classification arts décoratifs ou métiers d'art, d'autres initiatives vont être à l'origine de l'ouverture de musées totalement orientés sur le design ou certains champs particuliers du design comme la mode ou le graphisme. Nous évoquons d'abord des collections privées à l'origine de fondations ou de musées consacrés au design, puis des musées d'entreprises qui collectionnent leurs propres productions ou qui ont des collections de design en lien avec le type de fabrication dont ils ont l'expertise et enfin du phénomène des ouvertures de musées de design à partir de collections plus récentes.

C'est une collection originale, le Plasticarium, constituée à la fin des années 1980 par le collectionneur Philippe Decelle, un passionné du matériau plastique, qui deviendra l'objet central de l'exposition permanente de l'Art & Design Atomium Museum inauguré en 2015 à Bruxelles²⁴⁷. Cette collection est constituée de nombreuses pièces allant du prototype aux pièces de consommation courante produites en très grande série.

L'actuelle collection du musée de design Vitra²⁴⁸ provient de la collection privée de l'ancien président de Vitra, Rolf Felhbaum. Cette collection a démarré dans les années 1980 autour de mobilier produits par l'entreprise²⁴⁹. Elle a été étendue depuis à d'autres productions. L'originalité de la collection comprenant principalement du mobilier et des

²⁴⁶ Bauhaus- archiv, Museum für Gestaltung : musée consacré aux archives de l'école du Bauhaus. (En ligne, consulté le 21 mai 2018) : <https://www.bauhaus.de/en/>

²⁴⁷ La collection est acquise par l'ADAM en 2014. (En ligne, consulté le 17 mai 2018) : <http://adamuseum.be/>.

²⁴⁸ La collection du Vitra Design Museum. (En ligne, consulté le 17 mai 2018) : <https://www.design-museum.de/en/collection.html>

²⁴⁹ L'entreprise Vitra est située en Suisse à Birsfelden à côté de Bâle et à Weil am Rhein en Allemagne. Willi Felhbaum, le fondateur de la société, commence à fabriquer en 1957, les meubles des designers Charles & Ray Eames, Georges Nelson et Isamu Noguchi.

luminaires est d'être constituée, non seulement de pièces matérielles²⁵⁰, mais aussi d'archives du design comprenant des catalogues, des films publicitaires, du matériel promotionnel, des photos, des brochures, des maquettes, des documents et dessins originaux²⁵¹. Deux sites sur le campus Vitra²⁵² permettent de présenter les collections, le musée de design Vitra²⁵³ consacrée à des expositions temporaires de grande envergure et le Vitra Schaudapot²⁵⁴ qui permet de présenter une grande partie de la collection permanente.

D'autres fabricants et éditeurs ouvrent le plus souvent sur leur site historique d'entreprise, des structures de type musée, lieu de mémoire industrielle, vitrine de leur savoir-faire et image architectonique de la marque. Les grands noms de l'art de bâtir signent la conception des lieux.

En Autriche, le musée Thonet²⁵⁵ valorise la maîtrise du savoir-faire de l'entreprise dans le bois courbé, en montrant une chronologie des pièces produites. L'entreprise italienne Kartell²⁵⁶, spécialisée dans l'injection plastique a choisi de montrer dans un bâtiment spécialement conçu pour une visite diachronique²⁵⁷, l'intégralité des modèles produits depuis les origines. Le musée Alessi²⁵⁸, qui souhaite conserver l'histoire de la marque, étend ses collections à d'autres créations que les siennes afin de documenter plus largement l'histoire du design consacré à la production domestique et plus généralement au design italien.

La plupart des musées d'entreprises ont ouvert dans les trente dernières années, tout comme une nouvelle génération de musées consacrés dans le monde exclusivement au

²⁵⁰ La collection comprend aujourd'hui près de 20000 pièces (Kries, Stappmanns, Remmele et Vitra Design Museum, 2016, p. 16).

²⁵¹ Plus de 100000 items sont recensés dans les archives du musée (Kries *et al.*, 2016, p. 16).

²⁵² Le campus Vitra est le nom donné à l'ensemble architectural du site occupé par l'entreprise Vitra à Weil am Rhein. Depuis les premiers aménagements en 2003, le site a double vocation commerciale et culturelle. Il comprend des unités de productions, des sculptures, un show-room, un musée, un espace d'exposition, une galerie et même une caserne de pompiers.

²⁵³ Le Vitra Museum, construit par l'architecte Franck O'Gerhy a été inauguré en 1989. (En ligne, consulté le 17.05.2018) : <https://www.design-museum.de/en/information.html>.

²⁵⁴ Le Vitra Schaudapot est un espace d'exposition construit par les architectes Jacques Herzog et Pierre de Meuron, il a été inauguré en 2016. (En ligne, consulté le 17 mai 2018) : <https://www.vitra.com/fr-fr/campus/vitra-schaudepot>

²⁵⁵ Thonet est une entreprise, spécialisée dans la fabrication de meubles fondée en 1819. Le musée a été inauguré en 1989 à Frankenberg en Allemagne .

²⁵⁶ L'entreprise italienne Kartell est fondée à Binasco en 1949.

²⁵⁷ Le bâtiment qui abrite la collection Kartell a été conçu en 1966 par les architectes Ignazio Gardella et Anna Castelli Ferrieri. En 2000, le musée est récompensé du prix Guggenheim Impresa & Cultura dans la catégorie meilleur musée d'entreprise. Il se situe à Noviglio en Italie.

²⁵⁸ Alessi est une entreprise italienne, fondée dans les années 1920, experte dans la transformation du métal. Le musée, consacré à l'histoire de la firme a ouvert à Enna en Italie en 1998. (En ligne, consulté le 17 mai 2018) : <https://www.alessi.com/design/fr/alessi-world/musee>.

design. Au Japon, le 21_21 Design Sight²⁵⁹, premier musée japonais consacré au design des productions de la vie quotidienne a ouvert en 2007. En Israël, le Design Museum Holon a ouvert ses portes en 2010²⁶⁰ autour de collections rassemblant la production nationale et les réalisations mondiales en design. En Angleterre, le Design Museum²⁶¹ a réouvert à Londres en 2016²⁶². Cette prolifération d'ouvertures semble témoigner d'un intérêt des professionnels et du public pour les expositions de design.

Nous avons identifié deux familles d'expositions du design en fonction du statut des objets qu'elles présentent, c'est-à-dire comme témoin d'une actualité et comme objet de collection mais nous observons de nombreuses porosités entre ces deux ensembles : les musées font entrer dans leurs collections l'actualité de la création contemporaine par le biais d'acquisitions ou de la commande publique et exposent parfois dans les vitrines des magasins, les fabricants de design acquièrent des collections et ouvrent leur propres musées. Ce qui nous amène à poursuivre notre réflexion sur la manière de choisir notre terrain d'étude, c'est à dire de repérer de manière transversale, indépendante des institutions qui les organisent ce qui fait les traits caractéristiques d'une exposition de design. Dans quel contexte, les expositions de design peuvent-elles être étudiées ? Quelles sont leurs particularités ?

2.2.3. Caractéristiques de la mise en scène du design

Dans le cadre de la constitution d'un corpus d'étude représentatif des expositions contemporaines de design, nous souhaitons préciser ce que nous pouvons intégrer dans cette catégorie, ce qui pourrait qualifier une exposition comme exposition de design. Nous cherchons donc à repérer ce qui permettrait d'en repérer les traits spécifiques et de la distinguer de l'exposition des sciences et des techniques, de l'art, de l'architecture ou encore d'autres présentations muséales d'objets comme par exemple les accumulations d'objets ordinaires ?²⁶³

²⁵⁹ Le 21_21 Design Sight. (En ligne, consulté le 17 mai 2018) : <http://www.2121designsight.jp/en/designsight/>

²⁶⁰ Le Design Museum holon. (En ligne, consulté le 17 mai 2018) : <http://www.dmh.org.il/default.aspx>

²⁶¹ Le Design Museum. (En ligne, consulté le 17 mai 2018) : <https://designmuseum.org/>

²⁶² Le projet du musée avait déjà été mis en place par le designer Terence Conran en 1989.

²⁶³ Le MIAM, musée international des arts modestes comprend dans ses collections des objets du quotidien, des emballages notamment qui ont été conçus par des designers. (En ligne, consulté le 10 mai 2018) : <http://miam.org/>. Certains objets présentés au musée Arlaten à Arles pourrait relever du champ des arts appliqués. (En ligne, consulté le 10 mai 2018) : <http://www.museonarlaten.fr/museon/CG13/>

Nous nous intéressons d'abord aux publications académiques qui questionnent l'exposition de design puis nous nous interrogeons à partir de quelques exemples d'expositions, sur ce qui peut selon nous entrer dans la catégorie « exposition de design ». Enfin, nous examinons la nature et les modalités de présentation de ce qui est exposé, pour identifier s'il y a là une spécificité des expositions de design. C'est aussi l'occasion de faire le point sur les rapports du designer à l'exposition.

2.2.3.1. Recherches pluridisciplinaires sur l'exposition de design

Parmi les publications en muséologie, les recherches qui traitent par exemple de la scénographie (Merleau-Ponty, 2010) (Lahuerta, 2010) (Newhouse, 2005) (Staniszewski, 1998) font peu référence spécifiquement à des expositions de design²⁶⁴.

Si le champ de l'exposition des activités créatives, telles que l'art contemporain ou l'architecture fait l'objet de nombreuses activités scientifiques (journées d'étude, colloques et publications), celui du design est relativement peu exploré²⁶⁵, même s'il est parfois mentionné en histoire du design²⁶⁶. On peut remarquer que lorsque le design exposé est objet de recherche dans le monde académique, il l'est souvent sous des formes spécifiques²⁶⁷ comme la mode, le graphisme ou encore dans sa proximité médiatique²⁶⁸ avec l'art contemporain. Ces travaux portent notamment sur les pratiques curatoriales et la scénographie. En ce qui concerne l'exposition de la mode, Luca Marchetti explore les enjeux d'une discipline récente :

« La pratique curatoriale de la mode, naît dans la perspective de montrer par les moyens de l'exposition, comment cette production est envisageable en tant qu'expression de l'esthétique contemporaine et de ses significations. » (2015, p. 172).

²⁶⁴ La question de l'identification de ce type d'exposition n'aurait sans doute pas pris autant d'importance.

²⁶⁵ Le numéro 32 de la revue *Azimuts* fait le point sur le design et l'exposition (Rubini et Tibloux, 2009). Certains articles élargissent la notion d'exposition à la communication que font en général les designers de leur travail.

²⁶⁶ La relation forte entre expositions et histoire du design est un sujet important et récurrent en recherche. Une des sessions du séminaire de recherches « Histoire du design » organisé par la Maison des Sciences de l'Homme Paris-Saclay (mars-juin 2018), consacrée au rôle de la Triennale à Milan, témoigne du rôle des expositions dans l'émergence d'une culture du design. (En ligne, consulté le 21 mai 2018) : <http://histoireduedesign.eu/episode-1-4.html>

²⁶⁷ Il faut noter que la mode et le graphisme font souvent l'objet de collections spécifiques auxquelles certains musées ou institutions sont dédiés, comme par exemple le palais Galliera, musée de la mode de la ville de Paris ou encore le Signe, centre national du graphisme à Chaumont. Une autre hypothèse que l'on peut faire sur la spécialisation des recherches sur des aspects particuliers du design est que les acteurs de la mode et du graphisme ont très vite constitué dans leur histoire des structures communautaires très fortes, notamment à travers des organismes de défense et de promotion de leur activité comme l'AIGA (fondée dès 1914) ou encore l'ICOGRADA (fondé en 1991).

²⁶⁸ Parentés entre les formes de présentation, les dispositifs interactifs par exemple.

Il s'intéresse aux particularités formelles et aux constructions narratives de ce type d'exposition pour tenter de préciser ce que le *curating* de la mode a de singulier (2016) et fédère une recherche scientifique autour de ce sujet. Le graphisme est également un domaine dynamique de recherche en France, soutenu et communiqué par « Graphisme en France »²⁶⁹, la plateforme numérique du CNAP. La dernière livraison de la revue éponyme²⁷⁰ s'intéresse à l'exposition du design graphique et présente les réflexions de chercheurs et praticiens sur le sujet. Clémence Imbert²⁷¹ y présente une histoire des expositions relatant les lieux et les formes de présentation du graphisme (2018). Maddalena Dalla Mura (2018) et Lise Brosseau (2018) questionnent la figure du designer graphique à la fois commissaire et scénographe. Jon Sueda contribue à ce numéro par un retour d'expérience, analysant ses pratiques croisées de designer, enseignant et commissaire (2018).

D'autres chercheurs s'intéressent à l'exposition de design confrontée aux particularités de monstrations de l'art contemporain. Le numéro 29 de la revue *Figures de l'art* présente plusieurs contributions questionnant cette relation. Ainsi Claire Azéma interroge les pratiques de designers qui empruntent à l'art contemporain pour produire et exposer leur travail. Elle utilise la hiérarchie des modes artistiques d'Allan Kaprow pour les transposer au design (Azéma, 2015). C'est l'influence de l'art contextuel (en référence à Paul Ardenne), sur les relations entre production et exposition que mettent en exergue Stéphanie Sagot et Jérôme Dupont (2015). Sophie Pittalis explore une typologie des territoires scénographiques de l'exposition pour questionner les frontières entre art et design (2015). Axelle Fariat montre la proximité de la figure de l'artiste et celles des designers Ronan et Erwan Bouroullec, dans ce que fait l'exposition à leur travail (2015). Nous signalons également que l'exposition du design fera l'objet d'un numéro à paraître en 2022 de la revue *Raddar* et d'une prochaine parution en octobre 2019 d'un ouvrage de Catherine Geel : *Design & Display. Une autre histoire des expositions 1851-2018*.

Ces quelques exemples de publications montrent un intérêt de la recherche pour l'exposition, envisagé comme appartenant au processus créatif. Nous explorerons un peu

²⁶⁹ Graphisme en France. (En ligne, consulté 29 mai 2018) : <http://www.cnap.graphismeenfrance.fr/liste-articles/presentation>

²⁷⁰ Graphisme en France, 24. (En ligne, consulté le 29 mai 2018) : http://www.cnap.fr/sites/default/files/publication/157399_graphisme_en_france_2018_site.pdf

²⁷¹ Cette chercheuse est déjà auteure par ailleurs d'un article sur les dispositifs d'exposition en design graphique (Imbert, 2015).

plus cette question lorsque nous nous intéresserons aux modalités de présentation du design dans l'exposition.

Comme nous l'avons déjà remarqué, ces recherches explorent l'exposition de domaines particuliers du design (le graphisme, le design de services), nous cherchons de notre côté à analyser le design exposé dans la plus grande diversité de ses productions. C'est le moment de faire une première remarque sur les pourtours de notre champ d'étude. Nous ne choisirons pas *a priori* de conserver dans notre corpus, des expositions exclusivement consacrées à un domaine particulier et autonome du design²⁷². Le choix d'exclure ces domaines de notre étude, traduit plutôt notre volonté d'envisager le design dans l'expression de la plus grande généralité de ses productions d'une spécificité trop marquée. Nous n'excluons pas bien sûr pour autant des expositions présentant des productions appartenant à ces champs particuliers. Nous souhaitons plutôt nous intéresser à des formes *a priori* non spécifiées de design, car nous nous intéressons à l'exposition du design en général et non à l'exposition du design culinaire en particulier. C'est dans ce sens que nous avons présenté dans le chapitre 1 le design dans les dimensions caractéristiques mais non spécifiques à un domaine particulier.

Nous poursuivons la définition et la délimitation de notre territoire de recherche par une première tentative de catégorisation de l'exposition de design.

Que peut-on faire entrer dans notre corpus plus précisément ?

2.2.3.2. Expositions de designers, du design, sur le design et de design

À l'occasion de la conception d'une base de données des expositions que nous présenterons à la fin du chapitre, nous nous sommes confrontée au choix des expositions susceptibles d'être intégrées dans cette base. Nous avons d'abord regardé comment les médias en ligne généralistes proposant des agendas d'exposition catégorisaient ces événements, puis nous avons exploré les rubriques dédiées aux expositions dans les publications en ligne spécialisées dans les expositions ou dans le design, l'art et

²⁷² Selon nous le caractère autonome des domaines spécifiques du design est d'une certaine manière attesté par le fait qu'ils portent en français un nom qui leur est propre et suffit à lui seul à définir un territoire spécifique : la mode, le graphisme. Ces domaines et les désignations qui leur sont associées sont aussi antérieurs à l'émergence du phénomène design. Tout se passe comme si le design venait les englober tout en respectant leur identité, en ne contestant pas leur autonomie. Au demeurant, il n'est pas interdit de penser que ce n'est qu'une affaire de langage avec des traitements différents selon les pratiques langagières nationales ou disciplinaires. Le terme *graphic design* est très employé en anglais et l'appellation « design graphique » est d'un usage systématique dans le langage pédagogique récent.

l'architecture. Nous avons pu constater que les expositions de design étaient rarement traitées comme une entité autonome. Le design est parfois associé à l'architecture²⁷³ ou bien rangé sans distinction dans la catégorie art²⁷⁴. Seules les publications spécialisées détaillent et qualifient le champ du design concerné par l'exposition présentée²⁷⁵. Ces informations se révélaient mobilisables pour faire une recension, mais inadéquate à notre besoin de faire des choix pour notre corpus.

On a pu constater la proximité existant entre le design, l'architecture et l'art contemporain. Dans quelles mesures faut-il inclure dans notre recherche des expositions aux frontières de ces champs ? Comment définir ces limites ?

Doit-on considérer comme une exposition de design, toute exposition dont l'objet de l'exposition est le travail réalisé par un designer ? La question se pose quand un designer expose une facette de son travail qui est plus proche d'une démarche artistique, tout en étant bien reconnu comme designer et comme théoricien du design. Andrea Branzi, à l'occasion de l'exposition qui lui est consacré à la fondation Cartier²⁷⁶, propose deux installations monumentales que l'on pourrait rattacher à des disciplines différentes : la technique, l'art contemporain, le design. Le mode de la performance ou du spectacle, utilisé par certains designers comme Julie Rothhahn²⁷⁷, fait-il basculer l'exposition dans le champ de la création contemporaine, peut-on d'ailleurs encore parler d'exposition de design ? Ce sont deux exemples d'expositions de designers.

Si on voulait considérer comme faisant partie des expositions de design, des expositions montrant uniquement des créations de designers, que faire des expositions d'architectes qui présentent aussi des productions en design²⁷⁸ ? Le caractère hybride de certaines expositions, qui présentent plusieurs facettes du travail d'un créateur ou qui regroupent des œuvres issues de différentes disciplines, dont le design, pose problème si on veut les

²⁷³ L'Officiel des spectacles : catégorie « expositions et musées », rubrique « Architecture/design ». (En ligne, consulté le 20 mai 2018) : <https://www.offi.fr/expositions-musees/architecture-design.html>

²⁷⁴ Time Out : rubrique « art ». (En ligne, consulté le 20 mai 2018) : <https://www.timeout.fr/paris/art>

²⁷⁵ Exponaute proposait une rubrique de recherche « design » pour sélectionner les expositions. (En ligne, consulté le 20 mai 2013) :

http://www.exponaute.com/expositions/#?chercher=exposition&chercher=foire&par_date=07|8|2018&vue=vue_liste
Intramuros, revue spécialisée en design détaille dans son agenda si l'exposition concerne plutôt les métiers d'art, le graphisme ou le design, en distinguant encore s'il s'agit d'objets ou de high-tech par exemple. (En ligne, consulté le 20 mai 2018) : <https://intramuros.fr/>

²⁷⁶ *Open enclosures*. Fondation Cartier, Paris. 28.03. 2008 - 22.06.2008.

²⁷⁷ *Empreintes*. Spectacle produit par le Manège de Reims Scène Nationale. Centre Pompidou Metz. 13.12.2014.

²⁷⁸ *Jean Nouvel, mes meubles d'architectes. Sens et essence*. Musée des Arts Décoratifs, Paris. 27.10. 2016 - 12.02.2017.

indexer au domaine du design. L'exposition *Marcel Breuer, design and architecture*²⁷⁹ présente tel que son titre l'annonce, à la fois le travail d'architecte mais aussi de designer de ce créateur majeur du XX^e siècle et pose aussi la question de son appartenance à notre domaine en tant qu'exposition de design. Ces expositions montrent du design.

Nous avons vu²⁸⁰ qu'une grande variété de productions pouvait appartenir au champ du design. Les expositions montrant les démarches, outils et sources d'inspiration du designer peuvent-elles rentrer dans notre étude ? *L'usage des formes*²⁸¹ interroge les possibilités offertes par les outils et montre les usages à l'origine des instruments techniques. *No name design*²⁸² présente le cabinet de curiosités de Franco Clivio, designer et enseignant, l'exposition donne à voir les objets qu'il a amassés, rendant hommage aux créateurs anonymes de ces objets usuels. Ces expositions racontent des processus, des interactions entre création et créateur. Une exposition de design montre-t-elle forcément du design ? D'autres expositions font mention du design dans leur titre sans forcément présenter des productions d'un tel type. *18^e, aux sources du design*²⁸³ est consacrée aux chefs d'œuvre du mobilier de 1650 à 1790, pour mettre en relief leur caractère novateur, qualité que l'on attribue généralement au design. On les définira comme des expositions sur le design.

Nous faisons entrer dans un premier temps dans notre base de données (notre outil de recension et de collecte d'informations sur les expositions de design sous forme numérique), l'ensemble de ces expositions de designers, du design et sur le design. À partir des questions posées par ces exemples d'expositions, nous choisissons d'établir comme premier critère de définitions des expositions de design qui constituent notre terrain, le caractère contemporain des productions. Nous retenons alors comme faisant partie de la catégorie « exposition de design », les expositions qui présentent majoritairement des objets produits depuis la période où le vocable design a été en usage en France, c'est-à-dire depuis les années 1950. L'objectif est d'étudier le design exposé dans sa dimension critique, prospective, innovante, actuelle.

²⁷⁹ *Marcel Breuer, design and architecture*. Vitra Design Museum, Weil am Rhein. 13.09.2003 - 25.04.2004.

²⁸⁰ cf. Chapitre 1

²⁸¹ *L'usage des formes*. Palais de Tokyo, Paris. 20.03.2015 - 17.05.2015.

²⁸² *No name design*. Le cabinet de curiosité de Franco Clivio. MUDAC, Lausanne. 31.10.2013 - 09.02.2014.

²⁸³ *18^e. Aux sources du design*. Château de Versailles. 28.10.2014 - 22.02.2015.

Pour continuer à préciser ce qui peut entrer dans notre catégorie, nous nous intéressons maintenant plus précisément aux modalités de présentation du design et au rapports du designer avec l'exposition.

2.2.3.2. Modalités de présentation du design et relations du designer à l'exposition

À partir d'une sélection d'expositions de design du XX^e et XXI^e siècles choisies parmi un corpus élargi comprenant des expositions internationales, nous analysons les thématiques, les modalités et registres de mise en scène du design pour essayer d'en repérer les évolutions et les spécificités. Le choix s'est fait à partir d'expositions citées et documentées dans des catalogues d'expositions, des ouvrages d'histoire du design et de quelques ouvrages consacrés aux expositions de design et d'architecture comme *As seen : exhibitions that made architecture and design history* (Ryan, 2017), car en muséologie, la plupart des livres qui proposent une recension d'expositions remarquables comme ceux de Bruce Altshuler (2008 ; 2013) par exemple, ne cite pas d'exposition de design. Nous verrons d'abord comment l'exposition magnifie l'objet avant d'accorder une place importante à la médiation du projet et aux enjeux sociaux. Nous abordons ensuite les relations du designer à l'exposition, envisagée comme instrument de valorisation mais aussi comme outil de réflexion sur son travail et d'expérimentation.

• De l'objet au projet

C'est l'objet ou le mobilier, qui a d'abord représenté le design en tant que production dans l'exposition, au point d'en devenir synonyme. C'est sous l'angle de l'esthétique, que le MoMA présente pour la première fois en 1934, avec *Machine Art*²⁸⁴ des objets issus de la culture industrielle et inaugure deux séries d'expositions consacrées à des objets de production contemporaine utilisés dans la vie de tous les jours²⁸⁵. Les sélections thématiques d'objets sous le titre *Carrefour de la création*²⁸⁶ vont être également régulièrement présentées par le Centre Pompidou dès sa réouverture en 2000. Ce sont ces mêmes objets ou mobiliers d'actualité que tout consommateur peut acquérir en magasin,

²⁸⁴ *Machine art*. MoMA, New-York. 05.03. 1934 - 20.04.1934

²⁸⁵ On peut citer la série des *Usefull household objects under (\$5.00, \$10, \$100)* qui se sont tenues au MoMA, New York, entre 1938 et 1948, présentant une sélection d'objets domestiques peu utiles et peu coûteux pour la vie de tous les jours. Une autre série d'exposition *Good design* organisées entre 1951-1955 privilégiera également des environnements domestiques choisis pour leurs qualités esthétiques, de confort et de représentativité du savoir-faire

²⁸⁶ Sous l'intitulé *Carrefour de la création*, le Centre Pompidou présente une sélection d'objets ou de mobilier renouvelée tous les 3 mois entre 2000 et 2003.

qui sont mis en valeur souvent de manière décontextualisée. C'est aussi sous l'angle du produit de consommation que sont montrés les artefacts dans *Design, miroir du siècle*²⁸⁷. Décortiqué, analysé, étiqueté et interrogé sous toutes ses facettes, c'est l'objet de collection qui est présenté dans l'exposition *Design en stock*²⁸⁸. L'objet, sera pourtant le grand absent de l'exposition *Philippe Starck*²⁸⁹. Le designer qui a conçu la scénographie joue de tous les codes du spectacle pour faire comprendre son métier. Des écrans, des acteurs, des photographies retracent une démarche qui conjugue création, réalisation et fabrication. Le processus est aussi important que l'objet lui-même. Le discours a remplacé l'objet pour expliquer le projet. L'artefact n'est bien sûr pas le seul type d'expôt qui peut représenter le design dans une exposition de design. C'est le cas d'expositions consacrées aux formes spéculatives ou numériques que peut prendre le design : les expositions *Design and the elastic mind*²⁹⁰ ou *Talk to me : design and the communication between people and objets*²⁹¹ font appel à de nombreuses vidéos, photos, des prototypes, puisque l'on est la plupart du temps dans des fictions, des visions prospectives du design. Ce sont deux exemples d'expositions représentatives de la diversité des expôts que l'on peut rencontrer. L'exposition de design partage parfois avec celle de l'architecture, la représentation des choses absentes, c'est-à-dire que l'on ne peut pas présenter physiquement pour des questions de taille par exemple mais aussi parce qu'elles ne sont pas encore réalisées. C'est par des maquettes à échelle réelle ou à échelle réduite, des prototypes, des dessins : croquis, perspectives, des plans, des représentations fragmentées, éclatées, des photographies, des vidéos, qu'une production en design peut-être aussi montrée. Ce sont donc des représentations qui permettent de raconter les étapes du projet. On ne montre plus l'objet pour sa valeur utilitaire ou fonctionnelle mais son processus de création, sa genèse. Les étapes de la démarche créative côtoient l'objet pour mieux l'expliquer au point de le remplacer parfois, certaines de ces représentations devenant elles-mêmes sujet principal d'exposition²⁹². C'est souvent une volonté du designer, par ailleurs commissaire et/ou scénographe de l'exposition, de faire partager

²⁸⁷ *Design, miroir du siècle*. Grand palais. 19.05.1993 - 25.07.1993.

²⁸⁸ *Design en stock, 2000 objets du Fonds National d'Art contemporain*. Musée des arts d'Afrique et d'Océanie, Paris. 20.10.2004 - 16.01.2005.

²⁸⁹ *Philippe Starck*. Centre Pompidou. 26.02.2003 - 12.05.2003.

²⁹⁰ *Design and the elastic mind*. MoMA, New-York. 24.02.2008 -12.05.2008

²⁹¹ *Talk to me : design and the communication between people and objets*. MoMA, New-York. 24.07.2011 – 07.11.2011.

²⁹² *Dessiner le design*. Musée des Arts Décoratifs, Paris. 24.07.2011 - 07.11.2011.

une connaissance des processus de réalisation en ne se limitant pas au simple résultat de son travail. Matali Crasset revendique cette démarche : « Je ne montre jamais d'objets ou produits finis dans des centres d'art et des musées. Si on veut les voir, je pense que le magasin est le lieu juste. ». (2011, p. 126).

• De la scénographie à la pratique curatoriale

De nouvelles pratiques reconfigurent les relations du design et du designer à propos de l'exposition et au delà du rôle de scénographe, il est aussi invité à intervenir sur le commissariat d'exposition. À l'occasion d'expositions monographiques, les designers concernés sont souvent sollicités pour assurer la scénographie de l'exposition. Au Centre Pompidou, la mise en scène des expositions rétrospectives consacrées à des designers a été régulièrement prise en charge par ces derniers²⁹³. Au musée des Arts Décoratifs de Paris, c'est également la politique des commissaires et des conservateurs qui souhaitent que les designers interviennent dans la mise en espace de leur travail²⁹⁴. La plupart du temps, pour les designers, produire et montrer sont des aspects indissociables. C'est une activité qui fait partie de la formation des designers²⁹⁵. Pour ceux qui interviennent dans le champ du *critical design* ou du *design fiction*, exposer fait partie du processus créatif dès le démarrage. Tout projet est objet de débat et donc susceptible d'être conté. En dehors de ce courant, certains designers utilisent l'exposition comme outil, comme phase de recherche, comme moyen d'expression pour analyser leurs activités pratiques. Parmi les designers, commissaires et/ou scénographes d'exposition auprès desquels nous avons menés des entretiens dans le cadre de cette recherche, tous ont relaté leur relation particulière avec la mise en exposition. Montrer, partager, expliquer, raconter ce qu'est

²⁹³ Au Centre Pompidou, entre 1993 et 2010, les designers qui ont été sujet d'une rétrospective de leur vivant ont conçu la scénographie de leur exposition. Roger Tallon. *Itinéraires d'un designer industriel*. 20.10.1993 - 21.02.1994. Ettore Sottsass. 27.04.1994 - 05.09.1994. Gaetano Pesce, *Le temps des questions*. 03.07.1996 - 07.10.1996. Martin Szekely. 09.10.1996 - 06.01.1997. Elisabeth Garouste et Mattia Bonetti. 18.06.1997 - 29.09.1997. Philippe Starck. 26.02.2003 - 12.05.2003. Ron Arad, *No discipline*. 20.11.2008 - 12.03.2009. Patrick Jouin. *La substance du design*. 17.02.2010 - 24.05.2010.

²⁹⁴ Le designer est un professionnel dont les compétences peuvent s'appliquer à la conception des expositions et au travail de scénographie. Pour Dominique Forest, conservatrice en chef au musée des Arts Décoratifs de Paris (département moderne et contemporain), c'est une évidence de confier à des designers la mise en scène de leur propre travail. Le résumé de l'entretien que nous avons réalisé avec Dominique Forest le 22 octobre 2013, se trouve en annexe 1, p.67.

L'institution prône d'ailleurs une véritable politique d'auteurs en matière de scénographie. En 2006, Béatrice Salmon, alors directrice du musée rappelle que cela constitue même « une identité institutionnelle ». La scénographie d'exposition aux Arts Décoratifs, une démarche globale de design. (En ligne, consulté le 05.06.2018) : <https://www.ensci.com/donner-a-lire/entretiens/entretien/news/detail/News/17662/>

²⁹⁵ Nous avons développé ce point dans une communication en explicitant comment, dans le cadre pédagogique, l'exposition d'un projet par son auteur pouvait participer au développement de ses compétences de designer (Auziol, 2015).

le design sont les motivations déclarées de ces designers engagés dans des projets curatoriaux ou scénographiques. Pour la plupart d'entre eux, l'exposition est abordée à la façon d'un projet de design. Pour les frères Bouroullec²⁹⁶, scénographes de l'exposition *Momentané* l'exposition est l'occasion d'aborder de nouvelles problématiques, de se confronter à des situations et de créer des productions *ad hoc*²⁹⁷ participant à la scénographie ou à la médiation. Le cadre des galeries, leur permet aussi de travailler sur des dimensions plus expérimentales. Le designer découvre une autre échelle que celle des objets, c'est la dimension spatiale. Stéphane Bureaux, designer et scénographe de l'exposition *Design sur un plateau*, remarque qu'elle mérite d'être abordée différemment. C'est aussi l'attention portée au détail, à la qualité de réalisation qui fait la valeur du projet scénographique²⁹⁸. En ce qui concerne son rôle de commissaire pour la capsule de la Cité de la céramique pour l'exposition *Les capsules du design*²⁹⁹, Adrien Rovero explique sa mission comme une vision qui résulte d'une succession de choix, comme dans un projet de design. Il revendique une forme de commissariat « prospectif », qui défend une idée, un parti pris. Il se sent proche de commissaires engagés telles qu'Alexandra Midal dans sa manière personnelle de produire une sorte de vision théorique³⁰⁰.

L'exposition peut être également pour le designer une forme de médiation de son travail à destination des futurs usagers du projet. Invité par le centre d'art et de design La cuisine³⁰¹ à requalifier les berges de l'Aveyron, Alexandre Moronnoz présente ses idées avant leur réalisation lors d'une exposition itinérante dans des lieux susceptibles d'attirer les futurs riverains du projet³⁰². Ces différentes participations des designers à l'exposition témoignent de l'intérêt qu'ils portent au phénomène exposition.

²⁹⁶ Le résumé de l'entretien que nous avons réalisé avec Ronan Bouroullec le 4 décembre 2013, se trouve en annexe 1, p. 69.

²⁹⁷ À l'occasion de l'exposition *Album* (27.01.2011 - 15.05.2011), présentée à Arc-en-rêve à Bordeaux, Ronan et Erwan Bouroullec ont créé des cadres pour présenter leurs dessins. *Bivouac* (05.10.2011 - 30.07.2012), au Centre Pompidou de Metz leur a permis de développer une application pour Ipad qui permet au public de découvrir leurs dessins et pour leur rétrospective, *Momentané* (26.04. - 01.09.2013) au musée des Arts Décoratifs de Paris, ils ont pu travailler sur un projet à grande échelle, la tente pour habiller la nef du bâtiment. Nous analyserons plus spécifiquement cette démarche au chapitre 5.

²⁹⁸ Le résumé de l'entretien que nous avons réalisé avec Stéphane Bureaux le 5 juin 2012, se trouve en annexe 2, p. 97.

²⁹⁹ Capsules du design. Cité de la mode, Paris. 16.05.2014 - 25.05.2014.

³⁰⁰ Le résumé de l'entretien que nous avons réalisé avec Adrien Rovero le 17 novembre 2014, se trouve en annexe 6, p. 257.

³⁰¹ Citations. Alexandre Moronnoz. (En ligne, consulté le 07 juin 2018) : <http://www.la-cuisine.fr/exposition-citations-alexandre-moronnoz#.XVbXYIA6-uo>

³⁰² Citations. Médiathèque de Nègrepelisse. 28.04.2012 - 09.06.2012. Mairie de Cazals. 23.06.2012 - 21.07.2012. Saint-Antonin-Noble-Val. 18.08.2012 - 15.09.2012. Maison Midi-Pyrénées, Toulouse. 25.09.2012 - 13.10.2012. Ciné 32, Auch. 31.01.2013 - 10.03.2013. Biennale Internationale du design de Saint-Étienne. 13.03.2013 - 31.03.2013. Espace des augustins, Montauban. 04.10.2013 - 30.10.2013.

Le repérage de quelques caractéristiques de l'exposition de design nous permet de poursuivre notre réflexion. La recension d'exposition de design commencée grâce à notre base de données constitue un vaste ensemble dans lequel nous allons choisir notre terrain d'étude. Pour sélectionner, ce qui selon nous peut constituer un échantillon représentatif de la diversité des expositions contemporaines de design que nous avons repéré, nous utilisons une typologie spécifiquement élaborée pour les expositions de design dont nous présentons maintenant la construction.

2.3. Proposition d'une typologie des expositions de design en muséologie

Nous avons repéré que les expositions de design pouvaient être organisées dans des lieux et des contextes très différents. Comment alors se repérer dans la diversité de ces manifestations sans oublier certaines formes ou intégrer des intrus³⁰³?

Nous souhaitons sélectionner pour notre terrain d'étude des expositions de design représentatives de l'hétérogénéité de celles-ci, c'est-à-dire *a priori* différentes selon des paramètres descriptifs simples. Une typologie devrait nous permettre d'identifier les catégories représentatives de cette variété et de choisir notre corpus de recherche.

Nous analysons dans un premier temps diverses typologies d'expositions proposés par des chercheurs en muséologie pour tenter de voir si elles seraient pertinentes afin de classer les expositions de design. Puis nous proposons une approche spécifique à ces expositions avec un modèle à deux variables, susceptible de couvrir le champ des expositions concernées dans toute leur diversité. Cette modélisation nous permet de présenter les types d'expositions que nous pouvons repérer comme caractéristiques de l'ensemble beaucoup plus vastes des expositions qu'elles représentent.

Nous terminons par la présentation de la base de données sur les expositions de design que nous avons constituée comme outil de recension et de collecte d'informations. La mise en relation du contenu de la base de données, nous permet d'éprouver la pertinence de cette typologie et de confirmer le choix de nos terrains d'étude.

³⁰³ Nous avons présenté une partie de ce travail et une première ébauche de la typologie lors du 139^e congrès du Comité des travaux Historiques et scientifiques à Nîmes : *Langages et communication : écrits, images, sons*, en juin 2014 (Auziol, 2017).

2.3.1. Les divers classements des expositions en muséologie : intérêts et limites

Nous analysons différents classements proposés en muséologie pour les expositions afin de juger de la pertinence de leur application aux expositions de design.

Nous les avons organisées selon les trois logiques de langage repérées par Jean Davallon comme étant à l'œuvre dans l'exposition : la logique du discours (les objectifs) , la logique du visuel et du spatial (la mise en forme), la logique de la gestuelle (le parcours et le sens construit durant le parcours) (1999, p. 92-93). Nous présentons d'abord les classements qui catégorisent les expositions en fonction des discours, puis ceux qui le font en fonction de la scénographie et de la mise en espace, puis enfin ceux qui s'intéressent à la réception, aux effets produits sur le visiteur.

2.3.1.1. Par les discours

Dans les expositions, il y a toujours des choix faits par le muséographe et/ou le commissaire pour organiser le propos et le communiquer au public. C'est d'ailleurs le projet taxinomique du musée moderne, Serge Chaumier nous rappelle qu' : « Une mise en ordre du discours dans une optique scientifique d'organisation des savoirs, mais aussi de communication au public, au motif éducatif, s'avère présente dès l'origine du musée moderne. » (2012, p. 20). Le muséographe ou le commissaire de l'exposition élaborent une trame narrative, le concept de l'exposition.

C'est à partir de ce concept indépendant de l'objet même de l'exposition, qu'Elisabeth Caillet propose quatre types d'expositions. Elle distingue :

« Une muséographie soumise à un concept déterminé (exposition documentaire) ; une muséographie soumise à un concept heuristique (exposition spéculative) ; une muséographie soumise à une Idée de la Raison (exposition politique) ; une muséographie soumise à une idée esthétique (exposition artistique). » (1995, p. 69)

André Desvallées, Martin Schärer et Noémie Drouguet proposent d'utiliser les fonctions de la langue de Roman Jakobson pour décrire les différents types d'exposition :

« [...] référentiel (une exposition narrative), émotionnel et phatique (des dioramas ou similaires), impératif (certains aspects de l'exposition didactique), métalinguistique (une exposition-discussion) et poétique (une exposition esthétique). » (Desvallées, Schärer et Drouguet, 2011, p. 154)

Ils formulent également une proposition de classement par le biais de quatre langages différents à partir du mode principal d'utilisation des objets dans une exposition :

« Le *langage esthétique* met en valeur le bel objet, l'objet authentique [...]. Le *langage didactique* renvoie à la signification de l'objet et la transmission du savoir [...]. Le *langage théâtral* crée des ensembles concrets d'objets qui permettent une participation émotionnelle », « Le *langage associatif* (ou *connotatif*) enfin, combine et juxtapose les objets afin de créer un sentiment de distanciation suffisant qui, lui, pourra déclencher la réflexion. » (Desvallées, Schärer et Drouguet, 2011, p. 154-155)

L'exposition porte un discours et rend compte des valeurs qui sont y sont investies par les concepteurs. Elle assume plusieurs fonctions. Pour Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati, les expositions peuvent porter des idéologies, permettre de projeter une identité culturelle, de faire connaître le patrimoine, être un support de communication (Merleau-Ponty et Ezrati, 2005, p. 19-20). Nathalie Heinich distingue quand à elle la fonction symbolique, liée à la valeur ostentatoire des objets, la fonction commerciale, liée à la valeur marchande, la fonction documentaire liée à la valeur informative ou scientifique et la fonction esthétique liée à la valeur des œuvres³⁰⁴.

2.3.1.2. Par la scénographie

D'autres classements s'intéressent à la manière dont les objets sont mis en espace. Pour Serge Chaumier, la mise en scène de l'exposition est importante dans la mesure où elle rend compte de la structure générale du propos et que : « La scénographie peut alors porter le discours général, le concept muséographique, qui transcende dans un métalangage ce que chaque séquence de l'exposition exprime de spécifique. » (2012, p. 25). C'est la mise en scène qui permet de rendre accessible les contenus au visiteur.

Les logiques exogènes ou endogènes des expositions de Raymond Montpetit sont issues de leur trame discursive, révélée par leur arrangement muséographique. Les expositions référentielles ou exogènes sont ancrées dans un savoir spécialisé : « les objets sont disposés selon un ordre qui réfère aux notions et aux catégories d'un savoir particulier, celui qui prend ces choses comme objet d'études. » (Montpetit, 1996, p. 87) . Le propos de ces expositions exige des visiteurs qu'ils aient des connaissances préalables sur le

³⁰⁴ Exposition. (En ligne, consulté 20 janvier 2018) : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/exposition/>

sujet, contrairement aux expositions endogènes dont la trame narrative est explicite et contient les éléments nécessaires à sa compréhension.

« Les expositions endogènes, fondées sur la communication [...] sont des expositions où la disposition des choses est générée selon les besoins de la mise en exposition elle-même. L'ordre et la logique retenue sont fonction du propos et des objectifs spécifiques de communication avec les publics. Les objets dans ces expositions, sont disposés selon un rôle que les concepteurs leur attribuent dans un scénario d'ensemble ; celui-ci est élaboré en tenant compte des messages à transmettre, de la réception présumée et des usages que les visiteurs feront des dispositifs de l'exposition. » (Montpetit, 1996, p. 87)

Pour Jean Davallon :

« On peut distinguer trois types de stratégies, correspondant à trois styles de mise en exposition : la stratégie communicationnelle qui vise « la compréhension d'un savoir » ; la stratégie esthétique qui vise à faire l'objet exposé un « objet qui apparaît » au public ; la stratégie ludique qui vise, au sens propre comme au figuré, un « transport du public », c'est-à-dire une sollicitation physique qui est déplacement et dépaysement. » (Davallon, 1999, p. 103)

Jana Scholze, (citée par André Desvallées *et al.* 2011, p. 153) propose quatre formes paradigmatiques de présentation dans l'exposition : la classification, la chronologie, la mise en scène et la composition. Une typologie, qui concerne les expositions de design, propose de les classer par leurs approches scénographiques : celles qui empruntent aux espaces commerciaux, celles qui s'inspirent d'outils scientifiques ou encore celles qui font appel à des pratiques artistiques comme les installations ou les performances (Davault, Ratnayake et De Saint-Jean, 2009, p. 28). Le concepteur de l'exposition peut également induire des formes de parcours par la scénographie que le visiteur a la liberté de suivre ou pas.

Serge Chaumier identifie cinq propositions de structures de parcours :

- celle qui classe les expôts (comme suivant une chronologie par exemple), et implique de faire une déambulation en suivant l'ordre défini des expôts.
- celle qui au contraire ne propose pas de classement (comme dans une exposition d'art contemporain par exemple) et implique une visite aléatoire.
- celle qui classe les expôts par séquence, le visiteur passe d'une séquence à une autre dans l'ordre dans lequel elles ont été classées.

- celle qui classe les expôts par îlots (comme par exemple dans les expositions de science, le visiteur peut visiter les îlots dans l'ordre qui a été défini).
- celle qui propose des îlots à l'intérieur desquels se trouvent des expôts et qui propose une déambulation libre à partir d'un noyau central qui fait office d'introduction et de synthèse. (Chaumier, 2012, p. 36-38).

2.3.1.3. Par la réception

Les classements regroupés dans cette dernière partie s'intéressent à l'adresse faite aux visiteurs, aux effets de l'exposition sur ces derniers. On peut envisager de classer les expositions selon une logique partant du visiteur (Chaumier, 2012, p. 58). Ils résultent pour la plupart de pratiques de mise en exposition.

Pour Jean Davallon, l'exposition « répond donc à une *intention*, c'est-à-dire à un but ou à une volonté, de produire un effet. » (1999, p. 11). À partir de trois formes de muséologies qu'il identifie comme d'objet, de savoir ou de point de vue, il repère des formes de modalités de fonctionnement différentes de l'exposition et des types de rapport au visiteur différents : « une exposition orientée vers l'objet présentait celui-ci de telle façon qu'il « apparaissait » ; l'exposition de savoir (i.e le documentaire) visait « la compréhension » du savoir ; et l'exposition « spectacle » opérait une « sollicitation » du visiteur. La première établissait *un rapport au visiteur* de type rencontre avec l'objet, la seconde un rapport du type « communication », la dernière un rapport de participation à une mise en scène. » (Davallon, 1999, p. 110). Dans la muséologie d'objet : « L'*objet* est rencontré par le visiteur », dans la muséologie de savoir : « Le *savoir* est présenté au visiteur », dans la muséologie de point de vue : « Le *visiteur* traverse un point de vue » (Davallon, 1999, p. 113). Il propose un classement des expositions en trois catégories en rapport avec les types de visite : « Celles qui se proposent d'être des situations de rencontre entre visiteurs et objets ; celles qui se font vecteurs d'une stratégie de communication ; celles qui visent un impact social. ». L'exposition « situation » de rencontre « permet de voir, de contempler, d'être en contact avec les objets. ». La mise en espace laisse la place à l'œuvre comme dans le musée des beaux-arts ou le salon commercial. L'exposition « outil de stratégie communicationnelle » est à visée didactique qu'elle soit scientifique, technique ou culturelle, la mise en scène cherche à rendre intelligible un propos. L'exposition « visant un impact social » : vise à « redonner (ou

simplement donner à un groupe le sentiment de son existence et de son identité ». Ces expositions présentent les particularités d'une région, d'une ville, d'un métier ou d'un groupe et jouent sur la proximité du thème avec le public (Davallon, 1999, p. 158-159).

Si ces typologies permettent de distinguer des caractéristiques communes à plusieurs expositions, nous constatons à l'issue de cette analyse que les expositions n'appartiennent pas à un seul type et peuvent relever de plusieurs catégories (Chaumier, 2012, p. 43). Les auteurs s'accordent à dire que ces catégories ne sont pas étanches et qu'elles peuvent même s'associer dans une même exposition, « toute exposition est un mélange » (Desvallées et al., 2011, p. 154). Si on l'approche d'un point de vue sémiotique, l'exposition est polyvalente : « Aucune exposition n'est uniquement esthétique, sémiotique, sociale, commerciale, etc. De la même manière, aucune n'a un effet qui soit seulement esthétique, sémiotique, etc. » (Davallon, 1999, p. 10).

Comment alors distinguer des critères permettant de classer les expositions de design pour répondre à notre besoin d'hétérogénéité de la base d'étude ? Comment construire un classement opérationnel et spécifique à notre analyse ?

2.3.2. Une approche spécifique à l'exposition de design

Au terme de notre revue des travaux portant sur les classements en catégories d'exposition, nous constatons que chaque typologie renvoie à une problématique particulière, ce pourquoi elle a été construite : il ne peut y avoir de classement pertinent indépendamment du projet qui a présidé à sa construction. C'est pourquoi nous souhaitons proposer une typologie qui soit spécifique aux expositions de design.

C'est pourquoi, notre modèle d'analyse mettra en avant le concept d'intention entendu comme projet implicite et explicite des concepteurs de l'exposition. Nous avons vu que dans une approche communicationnelle de l'exposition les stratégies du concepteur sont un des processus à l'œuvre dans la construction de la relation du visiteur à l'exposition. Nous faisons l'hypothèse que l'exposition porte aussi une intention qui se concrétise par son dispositif, forme d'arrangement spatio-temporel et ensemble de règles qui président à son fonctionnement. Nous reviendrons plus précisément sur ce modèle qui a servi de base à nos travaux dans les chapitres 3 et 4. Selon nous cette intention de conception et celle de l'exposition comportent deux variables principales : celle qui concerne l'attention

portée aux créateurs dont les œuvres sont présentées et celle qui est en rapport avec l'intérêt porté à ses œuvres.

Nous présentons dans un premier temps l'intérêt d'élaborer une classification spécifique pour les expositions de design, puis nous expliquons notre modèle d'analyse à partir du croisement de ces variables et nous expliquons ensuite les caractéristiques de la typologie.

2.3.2.1. Intérêt et objectifs d'une classification propre aux expositions de design

Nous avons l'ambition de rendre compte des différentes variétés d'expositions de design grâce à une typologie qui les distribue en catégories bien distinctes. Cette perspective de classement constitue un préalable à une étude analytique de notre domaine d'études. Elle participe à une première forme de compréhension du champ des expositions de design dans toute la diversité de leurs formes.

Pour Gérard Regimbeau si « penser, c'est classer » on peut également concevoir que « classer, c'est penser ». Il rappelle que dans l'histoire de la construction des savoirs, les efforts taxinomiques, analytiques et logiques ont montré les capacités heuristiques des classifications (2013a, p. 59). C'est cette perspective heuristique de la classification qui nous intéresse ainsi que la possibilité de représenter, de modéliser notre objet d'étude. « La classification est un outil de référence d'un domaine, d'une science, d'un secteur d'activité [...] reposant sur une opération intellectuelle de traitement de l'information » (Regimbeau, 2013b, p. 18). Pour élaborer cette classification des expositions de design, il nous faut repérer quelles sont les caractéristiques qui nous permettraient de les organiser par catégorie. Nous employons le terme « caractéristique », défini comme « Propriété qui s'attache à une chose » (« Caractéristique », 2006, p. 99), c'est-à-dire la propriété qui dénoterait spécifiquement l'exposition de design.

Nous nous intéressons à l'intention des expositions de design à la fois comme projet des concepteurs et comme effet induit par le dispositif de l'exposition lui-même. Ces intentions se manifestent notamment à travers deux caractéristiques communes aux expositions de design : la présence des artefacts (ou de différentes formes de représentations de ces artefacts) et la présence du designer qui en est l'auteur. Si nous tentons un parallèle avec le champ des expositions en général, nous pouvons faire l'hypothèse que les expositions de design empruntent à la fois aux stratégies des expositions d'art contemporain où la figure de l'artiste peut être mise en valeur dans des

expositions monographiques (*versus* les expositions collectives) et à celle des expositions de sciences et des techniques qui présentent parfois des artefacts accompagnés de textes explicatifs. L'exposition de design est un dispositif de valorisation du designer et des produits du design. Ces deux paramètres sont en quelque sorte l'angle de vue selon lequel nous poursuivons notre projet de classification. Ils doivent nous permettre de produire des idéaltypes de l'exposition de design.

Selon Max Weber, « on obtient un idéaltype *en accentuant unilatéralement un ou plusieurs* points de vue et en enchainant une multitude de phénomènes donnés *isolément*, diffus et discrets, que l'on trouve en grand nombre, tantôt en petit nombre et par endroit pas du tout, qu'on ordonne selon les points de vue choisis unilatéralement, pour former un *tableau de pensée* homogène. » (1951/1992, p. 172-173). Nous nous référons à ce concept idéaltypique comme outil heuristique bien que le processus de fabrication diffère de celui énoncé par Weber tout en respectant certains de ses principes : la construction *a priori*, la mise en ordre des types et l'homogénéité de la pensée.

Nous décrivons ci-après la mise au point de notre typologie qui s'inspire d'un modèle algébrique simple : la fonction linéaire. Designers et artefacts peuvent revêtir de multiples identités, on peut d'ailleurs les identifier de manière plus globale comme l'auteur et la production. Leur importance dans l'exposition dépend de l'attention et de l'intérêt qui leur est porté par le concepteur et il serait alors préférable de les définir comme des variables. Le substantif variable est utilisé pour décrire « une quantité pouvant prendre différentes valeurs ». Une variable logique, dans le champ de référence des mathématiques, « est un terme indéterminé qui peut être remplacé par des termes déterminés » (« Variable », 2006, p. 822) et entraîner différents phénomènes ou propriétés.

Nous introduisons ici la référence à un modèle mathématique qui s'inspire des fonctions algébriques. Les deux variables que nous avons identifiées peuvent être mises en relation afin de générer le modèle que nous proposons.

Avant de passer à sa présentation et son explicitation, nous rappelons la cohérence et l'intérêt de ce projet de classification. Nous souhaitons élaborer une typologie qui soit spécifique aux expositions de design pour choisir parmi les types qui en seront issus un choix de terrains représentatifs de la diversité des formes d'exposition pour la poursuite de notre recherche.

2.3.2.2. Le modèle proposé pour choisir les expositions de notre corpus

Pour élaborer une typologie des expositions de design, nous avons mis en relation les deux variables précédemment présentées :

- La première variable (x) se réfère à l'attention portée à l'auteur dont les productions sont présentées dans l'exposition. Par « auteur », nous entendons, le créateur, c'est-à-dire le ou les designers présentés mais aussi par extension, on inclura sous ce terme générique, sans leur attribuer bien sûr le statut d'auteur au sens de personne à l'origine d'une oeuvre, ceux qui peuvent être concernés par l'ensemble des productions exposées comme les éditeurs, les entreprises commanditaires des projets, les institutions, les écoles. La mise en valeur de l'auteur sera d'autant plus forte que le nombre d'auteurs concernés par l'exposition sera réduit. Cette intensité tendra à devenir maximale dans le cas d'une monographie consacrée à un seul auteur.
- La seconde variable (y) concerne l'intérêt pour les productions qui sont présentées dans l'exposition. Cet intérêt pourra porter sur des aspects esthétiques, fonctionnels, innovants, prospectifs portés par le projet à l'origine de ces productions. La mise en valeur des productions sera d'autant plus importante que le caractère emblématique et notoire de ces productions sera présent. Dans le cas de la présentation de productions en tant qu'oeuvre, cette intensité sera maximale. *A contrario*, la variable sera dans son état le plus faible si aucune production n'est présentée mais que l'on n'évoque que des projets.

Ces variables peuvent être représentées par des axes. L'espace de variation de x (fig. 1) peut être représenté par une droite qui a pour limites extrêmes :

- à gauche l'absence de toute référence aux auteurs des objets qui sont exposés.
- à droite la consécration d'un auteur à travers la célébration de son travail.

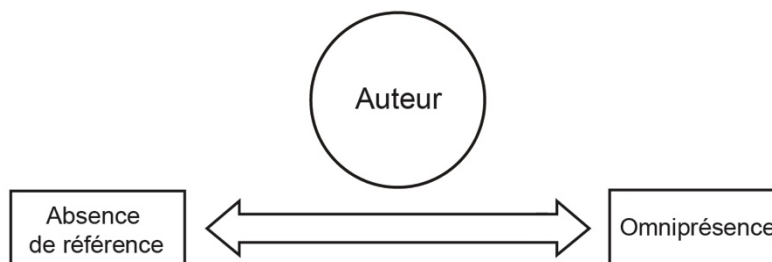


Figure 1. Axe de l'attention portée à l'auteur (variable x).

L'espace de variation de y (fig. 2) peut de la même manière être représenté par une droite avec pour limites extrêmes :

- à gauche la présentation de projets plutôt que de produits
- à droite la mise en valeur des productions en tant qu'œuvres.

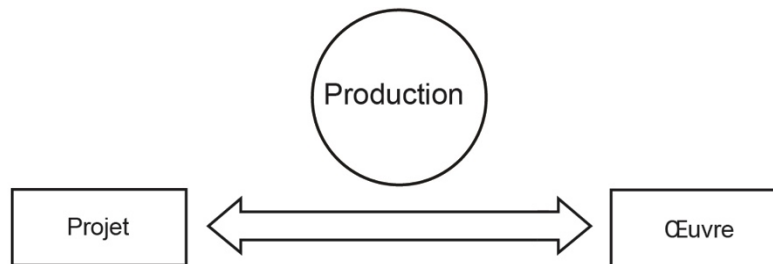


Figure 2. Axe de l'intérêt porté aux productions (variable y).

Nous pouvons composer ces deux variables x et y , c'est-à-dire les faire varier simultanément, ce qui revient à adopter une représentation graphique classique selon deux axes orthogonaux ayant la même origine. Le croisement fonctionnel des deux variables construit une sorte de matrice heuristique³⁰⁵ qui va nous permettre d'exploiter de manière systématique les combinaisons possibles entre les principaux états de ces deux variables.

Nous obtenons une fonction croissante où les deux variables varient dans le même sens (du type $y = x$). En effet, l'hypothèse inverse ($y = -x$) a peu de chance de se rencontrer fréquemment. Elle supposerait par exemple qu'une exposition valorise des produits emblématiques du design sans évoquer les designers à l'origine de cette création ; ou encore le cas d'une exposition qui décrirait des projets en s'attardant longuement sur la seule personnalité du chef de projet.

Nous aboutissons ainsi au schéma suivant (fig.3) pour représenter notre démarche :

³⁰⁵ Une matrice heuristique ou matrice de découverte est un tableau qui permet de confronter deux éléments qui ne sont pas normalement associées : c'est un outil utilisé en créativité pour permettre d'engendrer de nouvelles idées.

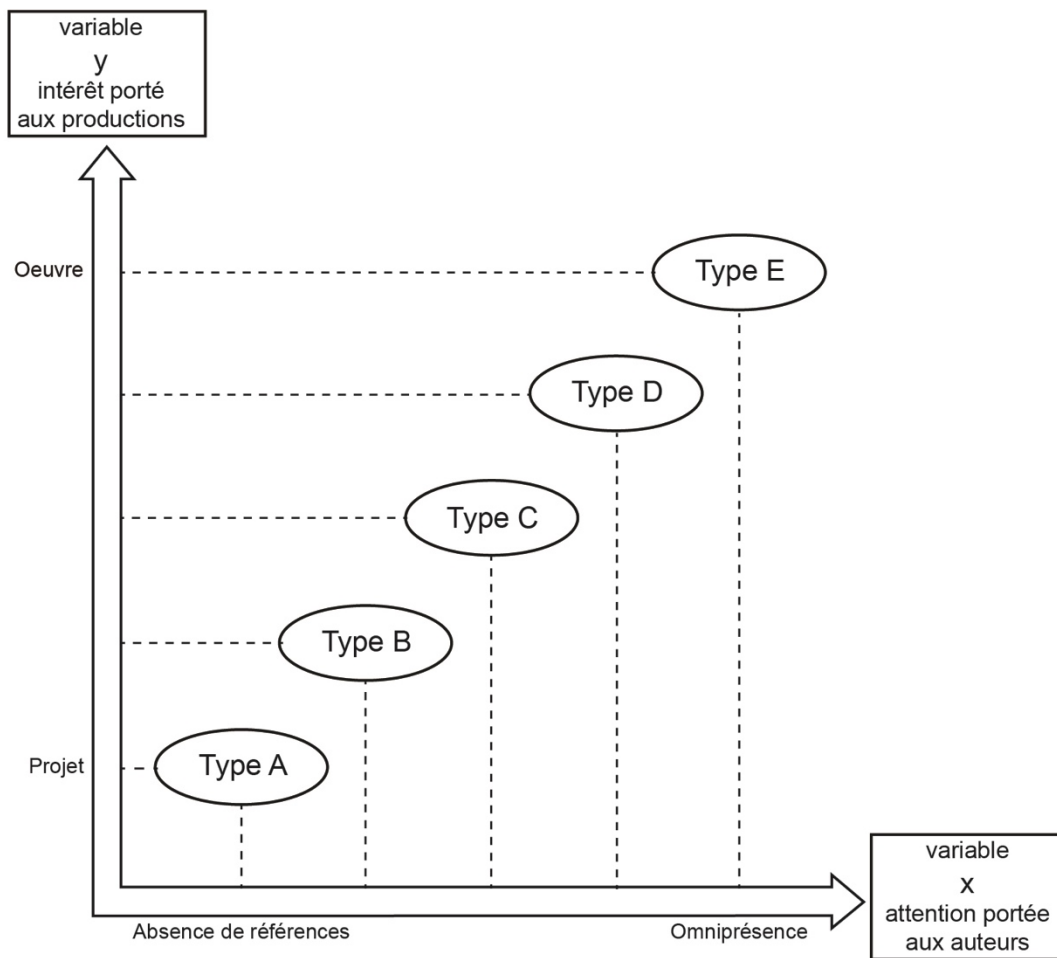


Figure 3. Construction d'une typologie des expositions de design.

Ce croisement permet d'identifier deux types extrêmes (A et E) et de proposer trois types intermédiaires correspondant à différentes valeurs de x et y , (B, C et D). Nous allons présenter maintenant les cinq types d'expositions repérés.

2.3.3. Cinq types d'expositions repérés

Nous présentons ici les cinq types d'expositions que nous avons repérés à partir de ce modèle. Nous rappelons que celui-ci s'inspire d'une part, d'une tentative de modélisation mathématique, construction théorique simple s'inspirant des fonctions algébriques et que d'autre part, il emprunte à la notion d'idéaltype, telle que l'a décrite Max Weber, en rupture avec la logique des typologies construites de manière empirique à partir d'une population existante. Pour chaque état principal ou type, obtenu par le croisement des variables, nous décrivons les principales caractéristiques permettant de le définir. Pour illustrer ces hypothèses de types que nous présentons successivement nous prendrons

comme exemple des expositions de design que nous avons visitées dans une période récente.

2.3.3.1. Type A : exposition qui présente des projets innovants sur le plan scientifique ou social

Ce type est un des deux types extrêmes de la typologie, puisqu'il se trouve à un des points de rencontre limites entre la variable x , l'absence de référence à l'auteur et une présentation de projets plutôt que de productions, la variable y . Ce type d'exposition va très peu mettre en avant l'identité et la personnalité d'un designer puisqu'il s'agit d'expositions collectives, voire issues de co-réalisations avec des acteurs venant d'autres champs que le design. Ce sont les projets design, souvent liés dans ces cas à des avancées de la recherche scientifique ou à des innovations sociales qui vont concentrer l'intérêt. On cherche à montrer comment exploiter ce que les découvertes scientifiques mettent à disposition³⁰⁶, ou comment le travail des designers s'inscrit dans une collaboration avec le monde de la recherche³⁰⁷. On s'inscrit de manière futuriste dans le monde de demain en contribuant à ses transformations. L'exposition comporte donc souvent une dimension prospective et innovante³⁰⁸. C'est ainsi que les projets portent sur les possibilités fournies par les nouveaux matériaux³⁰⁹ ou une technologie permettant de réaliser des choses qu'il n'était pas possible de faire auparavant³¹⁰. La dimension fonctionnelle est privilégiée et souvent une dimension éthique avec une préoccupation pour le développement durable vient aussi se greffer sur ce projet³¹¹. Ce type d'exposition rencontre le domaine repéré

³⁰⁶ *Bel-air*. Le Laboratoire, Paris. 19.10.2007 - 14.01.2008. Issu d'une collaboration entre le scientifique David Edwards (Université d'Harvard, Boston) et le designer Mathieu Lehanneur, Bel-air est un filtre à air qui s'inspire du biomimétisme. L'exposition présente la genèse et les propriétés de cet objet innovant qui absorbe les composés toxiques de l'air ambiant. Le laboratoire a fermé en 2014.

³⁰⁷ *En vie, aux frontières du design*. Espace EDF Electra, Paris. 26.04.2013 - 01.09.2013. Cette exposition rend compte de la présence de la nature dans les créations de designers et d'architectes, que ce soit comme source d'inspiration ou plus particulièrement dans le rapport aux biotechnologies. Il s'agit majoritairement de créations prospectives qui viennent illustrer une réflexion écologique et éthique sur ce que l'on nomme le « co-design » avec la nature.

³⁰⁸ *Between reality and the impossible*. Cité du design, Saint-Étienne. 20.11.2010 - 05.12.2010. Dans cette exposition, on peut apprécier comment les outils du design critique peuvent permettre de visualiser des scénarios et des fictions pour l'avenir.

³⁰⁹ *Inspired by nature*. Le lieu du design, Paris. 17.03.2010 - 12.05.2010. L'exposition montre ce que les designers tirent de l'observation de la nature.

³¹⁰ *So Watt ! Du design dans l'énergie*. Espace EDF Electra. 25.05.2007 - 09.09.2007. L'exposition montre comment grâce au design l'électricité peut devenir tangible et comment chaque usager peut avoir un rapport responsable à l'énergie.

³¹¹ *D.Day. Le design d'aujourd'hui*. MNAM Centre Georges Pompidou, Paris. 29.06.2005 - 17.10.2005. Le design a investi de nombreux champs d'application comme l'action humanitaire, le développement durable, les technologies numériques. L'exposition montre la diversité de ses actions sous l'angle des innovations apportées.

des sciences et nous sommes en quelque sorte dans une zone frontière où l'exposition porte sur la dimension d'utilité pratique et sociale des productions³¹².

2.3.3.2. Type E : exposition qui met en valeur un auteur

Il s'agit de l'autre type extrême de la typologie, puisqu'il se trouve au point de rencontre entre l'importance de la référence à l'auteur et une présentation de ses productions mises en valeur comme œuvres. C'est une forme d'exposition que l'on trouve souvent dans les expositions d'art dédiée à la figure d'un artiste. Ce type d'exposition monographique consacre l'œuvre d'un designer que ce soit pour présenter une rétrospective de son travail³¹³, de son actualité, voire d'expérimentations réalisées dans le cadre de résidence³¹⁴ ou encore de travaux issus de la commande publique³¹⁵. L'exposition peut rendre compte de sa démarche créative pour la faire comprendre³¹⁶, d'un aspect particulier de sa production, de ses formes d'expression privilégiées, de pratiques contribuant à inspirer la création. Dans cette perspective historique, les productions sont alors plus des traces biographiques que des pièces portant en elle-même leur signification. La notoriété de l'auteur se trouve consolidée. Ce dernier réalise souvent la scénographie de l'espace où il est invité. Ce type d'exposition peut aussi être consacré à une entreprise qui rend compte de son savoir-faire à travers les productions de designers réputés³¹⁷, ou à une école de design qui montre les travaux de ses étudiants et fait la promotion de son identité³¹⁸. La mise en valeur de l'auteur est présente par l'intermédiaire de l'omniprésence des productions mais également par la quantité d'informations mises à disposition sur l'auteur : par les panneaux explicatifs, les portraits, les interviews, la mise à disposition d'ouvrages qui le concerne dans l'exposition.

³¹² *Lightopia*. Vitra Design Museum, Weil am Rhein. 28.09.2013 - 09.04.2014. L'exposition retrace l'histoire du développement de l'électricité et de son évolution grâce aux avancées technologiques en s'appuyant sur des exemples de productions et de leurs effets issus de différentes disciplines.

³¹³ *Konstantin Grcic. Panorama*. Vitra Design Museum, Weil am Rhein. 22.03.2014 - 14.09.2014. A l'occasion de cette rétrospective, le designer montre différents aspects de son travail : du design pour l'industrie et la grande série à des approches plus spéculatives et expérimentales.

³¹⁴ *Intérieur-Extérieur-Passage*. Pôle Expérimental des métiers d'art de Nontron et du Périgord-Limousin. 15.03.2014 - 03.05.2014. L'exposition présente les créations du designer réalisées en collaboration avec les artisans locaux au cours de sa résidence.

³¹⁵ *Des designers à Vallauris*. 1998-2002. Biennale internationale de design, Saint-Étienne. 16.11.2002 - 24.11.2002. L'exposition montre la confrontation des designers, habitués à la production industrielle avec un savoir-faire artisanal local.

³¹⁶ *Patrick Jouin : La substance du design*. MNAM centre Georges Pompidou. 17.02.2010 - 24.05.2010. L'exposition cherche à montrer le processus qui mène de la conception des objets à leur fabrication.

³¹⁷ *Manufacture de Sèvres + Design Parade = 10 ans de création*. Villa de Noailles, Hyères. 03.07.2015 - 27.09.2015.

³¹⁸ *Création - innovation. L'école Boule s'expose au musée des arts et métiers*. Musée des arts et métiers, Paris. 10.07.2014 - 21.09.2014. On peut découvrir dans cette exposition, des portraits d'enseignants et d'étudiants à travers les pièces des diplômés représentatives des métiers d'art enseignés à l'école Boule.

2.3.3.3. Type C : exposition qui propose une approche comparative

Ce type occupe une position intermédiaire dans notre typologie, entre le type A et le type E, ce qui correspond à une position médiane entre les valeurs des variables x et y ³¹⁹ dans notre espace de variation. Cela signifie d'un point de vue qualitatif, qu'une sorte d'équilibre est tenu entre les variables de l'intérêt porté aux productions et de l'attention portée à l'auteur. Nous pouvons ranger dans ce type les expositions où le lien entre auteur et production est important à souligner, c'est-à-dire où l'exposition valorise le projet comme résultant de la singularité de son auteur.

La présence de cette relation est visible et privilégiée dans la présentation de résultats de concours³²⁰ sous la forme de classements ou de sélections de produits³²¹. Les sélections peuvent être parfois valorisées par des distinctions comme des prix ou des labels, ce sont souvent des expositions annuelles récurrentes³²². On peut faire entrer aussi dans cette catégorie les expositions qui présentent les résultats d'une même commande faite à plusieurs designers. Cette commande peut être faite que ce soit dans le cadre de programme de résidences en centre d'art³²³ ou par des institutions culturelles ou des entreprises qui interrogent les designers à partir d'une même problématique³²⁴. C'est la diversité et la réponse spécifique des créateurs à partir d'un même sujet qui peut être appréciée par les visiteurs. L'exposition permet alors une lecture comparative des productions par la présentation juxtaposée de solutions différentes répondant à une même demande.

³¹⁹ La démarche que nous suivons témoigne d'une méthode qui permet de passer du quantitatif au qualitatif en produisant des échelles ordonnées en construisant des valeurs moyennes ou plus exactement intermédiaires à partir de deux valeurs préalablement précisées. Ici C est défini comme valeur intermédiaire entre A et E. Nous tenterons de repérer par la suite B et D comme les intermédiaires respectifs du segment AC et du segment CE. Ce qui suppose qu'il existe une relation d'ordre sur x et sur y .

³²⁰ *Orange vous confie les clés*. Le lieu du design, Paris. 27.09.2012 - 19.10.2012. Les meilleurs projets et les prix de ce concours de design organisé par Orange et destiné aux étudiants sont présentés en identifiant leurs auteurs.

³²¹ *Artifact* est une série d'expositions organisées à chaque édition de la biennale internationale de design de Saint-Étienne. C'est une sélection de projets issus de candidatures internationales de designers qui proposent de montrer de leur production emblématique. L'ensemble permet de refléter les préoccupations les plus actuelles des designers.

³²² L'Observateur du design est un prix international qui distingue des réalisations innovantes dans le secteur du design depuis 1999. A chaque remise des prix, une exposition présente les projets primés. Le designer, l'agence ou l'étudiant à l'origine du projet est autant valorisé que son projet.

³²³ *Bouchées doubles*. La cuisine, centre d'art et design, Nègrepelisse. 17.06.2006 – 17.09.2006. L'exposition présente des créations culinaires élaborées par des binômes artisans locaux-designers à partir de la commande du commissaire d'exposition.

³²⁴ *Mirages*. Cité du design, Saint-Étienne. 19.06.2015 – 27.04.2016. L'exposition présente les résultats d'une commande passée à des créateurs autour de trois matériaux pour en faire comprendre l'importance dans notre quotidien.

Les deux derniers types que nous devons définir vont se placer :

- pour le type B entre le type A et le type C
- pour le type D entre le type C et le type E

2.3.3.4. Type B : exposition à caractère thématique principal

Le design s'appliquant à des champs très divers, la dimension thématique est *a priori* pratiquement toujours présente dans les expositions. Il nous faut alors peut-être préciser ce que nous entendons par thématique afin de mieux identifier notre type. Sur l'axe de la variable *y* de l'intérêt porté aux productions, nous sommes toujours comme pour le type A dans une valorisation importante des usages et bénéfiques portés par ces produits auprès des usagers dans la société, et sans que soit particulièrement soulignée l'identification d'un designer en particulier. Dans ce type d'exposition, les productions peuvent être regroupées à l'intérieur des différents champs dans lesquels le design intervient : le culinaire³²⁵, le mobilier, l'objet domestique, les transports mais aussi par les pays d'origine des designers ou des projets. Il s'agit dans ce dernier cas, de mettre en avant une identité culturelle commune aux designers plutôt que de mettre en valeur leur identité propre en tant qu'auteur³²⁶. Ce sont les apports spécifiques du recours au design qui sont mis en exergue, *versus* la transdisciplinarité et la convergence des démarches avec d'autres champs présentées dans le type E. L'exposition explicite les démarches créatives propres au design en valorisant ses collaborations avec le monde de l'entreprise³²⁷, ses sources d'inspiration³²⁸ et ses outils de représentation ou d'expression. Le design peut être le sujet même de l'exposition³²⁹ ou présenter les paramètres par lesquels il intervient : la matière et sa mise en œuvre, la forme, la fonction, les usages ou les propriétés acquises en conséquence de sa démarche par les productions au bénéfice de leur utilisateur³³⁰.

³²⁵ *Food design. Aventures sensibles*. Le lieu du design, Paris. 09.03.2011 - 30.04.2011. L'exposition est consacrée aux interventions des designers dans le champ de l'alimentaire.

³²⁶ *Design contemporain finlandais. Promenons-nous dans les bois*. Musée des Arts Décoratifs de Paris. 29.05.2008 - 31.08.2008. L'exposition met en valeur la préoccupation écologique des créateurs scandinaves dans leur usage de matières renouvelables.

³²⁷ *Design process*. Cité du design, Saint-Étienne. 20.11.2010 - 05.12.2010. Par la présentation de cas concrets de collaborations entre entreprises et designers, l'exposition s'intéresse aux facteurs de réussite d'une démarche de design réussie.

³²⁸ *Nature en kit*. MUDAC, Lausanne. 24.06.2009 - 27.09.2009. La nature qui occupe de plus en plus les débats de société est une source d'inspiration pour les designers.

³²⁹ *Le design, c'est ?* Espace culturel François Mitterrand, Périgueux. 09.10.2015 - 12.12.2015. L'exposition donne des clés de compréhension sur la place du design face au monde industriel et marchand, sa proximité avec l'art et son attention portée à l'utilisateur.

³³⁰ *La légèreté*. Château de Sainte-Colombe-en-Auxois. 29.07.2007 - 16.09.2007. L'exposition montre comment le concept de légèreté peut s'exprimer dans les productions issues du design.

2.3.3.5. Type D : exposition qui adopte une démarche historique

Ce type correspond à un état des variables x et y élevé, c'est-à-dire que la place accordée aux auteurs et à leurs productions est importante. Les designers sont identifiés et peuvent être présentés de manière comparative, en lien ou en rupture les uns avec les autres. C'est souvent le cas des approches historiques du design par l'exposition. Nous réservons ce type aux expositions qui sont organisées autour d'une présentation de type historique sur une période plus ou moins longue, c'est-à-dire celles où l'histoire est l'organisateur déterminant du dispositif. On trouve dans ce type d'exposition des designers et des productions qui construisent l'histoire du design, vus sous l'angle de leur appartenance à un mouvement. Dans cette perspective diachronique, l'exposition peut également présenter le design en lien avec des progrès socio-économiques³³¹, des avancées technologiques³³², ou s'intéresser à une période particulière de la production d'un designer³³³, d'une institution³³⁴, d'une école³³⁵ ou d'une entreprise³³⁶. C'est l'explication historique qui nous permet de reconnaître ce type et le distinguer, elle permet de situer parfois une certaine catégorie de productions dans leur histoire particulière ou de les confronter à des productions plus contemporaines pour en mesurer l'évolution³³⁷. Le sens du projet est dans ce cas fortement corrélé à son inscription dans une durée et à ses relations avec d'autres productions ou à sa dimension patrimoniale³³⁸. Les designers présentés ont souvent une forte notoriété car leurs productions appartiennent à des collections publiques ou privées³³⁹ de design et sont régulièrement présentés dans ce type

³³¹ *Mobi Boom. L'explosion du design en France, 1945-1965*. Musée des Arts Décoratifs, Paris. 23.09.2010 - 02.01.2011. L'évolution des modes de vie après-guerre s'accompagne d'une démocratisation de la production de mobilier, l'exposition raconte l'histoire de ces productions mises à la portée du plus grand nombre.

³³² *Le design à l'ère spatiale. Le design européen 1955-85*. Musée d'art moderne et contemporain - Saint-Étienne Métropole. Saint-Priest-en-Jarez. 19.05.2008 - 13.01.2008. L'exposition présente le rôle joué par les nouveaux matériaux dans la production d'objets et de mobiliers.

³³³ *Ettore Sottsass : 20 ans de design pour Olivetti*. MNAM Centre Georges Pompidou, Paris. 23.04.2003 - 09.06.2003.

³³⁴ *À tables avec le Mobilier national !* Galerie des Gobelins, Paris. 18.11.2014 - 18.01.2015. L'exposition rend hommage aux 50 ans d'existence de l'ARC en présentant les prototypes réalisés en collaboration avec des créateurs.

³³⁵ *L'esprit du Bauhaus*. Musée des Arts Décoratifs, Paris. 19.10.2016 - 26.02.2017.

³³⁶ *Prisunic, une aventure unique*. Galerie du VIA, Paris. 05.09.2008 - 30.11.2008. L'exposition témoigne de la politique de la marque vis à vis du design à partir des années 1960-1970.

³³⁷ *Design contre design : deux siècles de création*. Grand Palais, Paris. 24.09.2007 - 08.01.2008. L'exposition interroge le sens pris par le mot design aujourd'hui en confrontant des productions issues du postmodernisme avec des productions issues des arts appliqués.

³³⁸ *Couleurs inoxydables*. Villa Savoye, Poissy. 02.02.2015 - 20.04.2015. Tolix, seule entreprise à détenir la licence d'utilisation des couleurs de Le Corbusier, expose à l'occasion du 50^e anniversaire de sa mort, certaines pièces emblématiques de l'entreprise.

³³⁹ *The Edelkoort design collection*. Institut néerlandais, Paris. 06.09.2013 - 27.10.2013. La collection de cette célèbre chasseuse de tendances comprend des créateurs influents du 21^e siècle en lien avec les nouvelles technologies et les savoir-faire de l'artisanat.

d'exposition. Ils sont parfois invités à mettre en résonance leurs productions avec celles des collections des institutions qui les invitent.

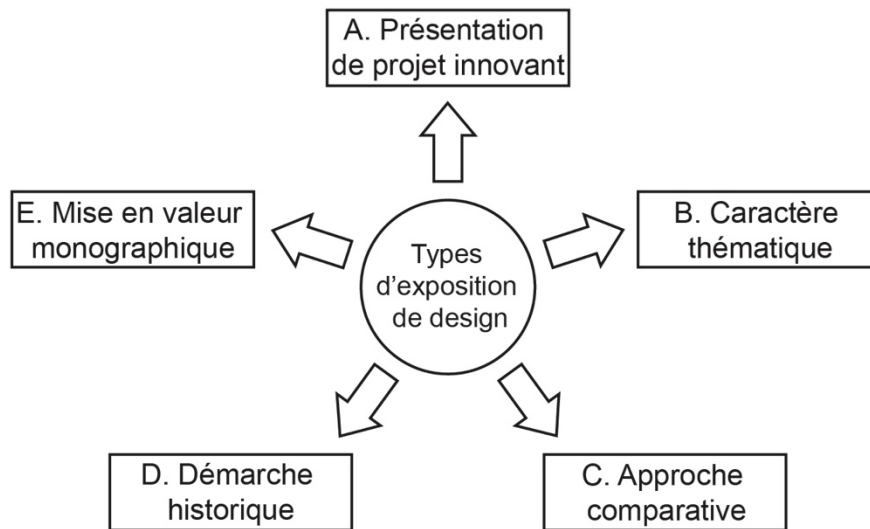


Figure 4. Schéma récapitulatif des types d'exposition de design présentés dans la typologie.

La typologie présentée ici nous permet de répartir les expositions de design pour notre terrain d'étude et d'introduire la diversité dans nos enquêtes. Elle démontre ainsi sa pertinence par rapport à notre objectif de couvrir le champ le plus largement possible mais aussi sa cohérence, car ses principes de construction sont en accord avec notre thèse de l'exposition comme dispositif porteur d'intention. Néanmoins nous ne sommes pas certaine que ce classement permet de traiter de manière exhaustive toutes les expositions qui ont le design pour objet mais nous pouvons dire qu'aucune exposition de design, telle que précédemment définie n'a présenté des caractéristiques qui l'empêchent de trouver une place à l'intérieur d'un de ces cinq types. D'autre part, une typologie bien construite doit satisfaire à un critère de non contradiction, un élément ne peut pas appartenir à la fois à deux types différents. Le recours aux exemples que nous avons pris, nous a amené à réaliser que ce critère pouvait parfois être difficile à respecter dans la proposition que nous faisons. L'appartenance à une catégorie exprime plutôt une caractéristique dominante plutôt qu'une relation qui interdirait d'autres possibilités. Nous avons souhaité poursuivre ce travail par une démarche plus quantitative qui nous permettrait d'avoir une autre forme de validation de notre modèle.

2.3.4. Présentation d'une base de données sur les expositions de design

Pour éprouver la cohérence de cette typologie, nous avons souhaité travailler sur un corpus de taille plus significative que la liste d'exemples cités en notes de bas de page dans la construction du modèle. Ces exemples pris pour chaque type d'exposition proviennent d'expositions que nous avons visitées. Même si cela constitue une première forme de vérification, un corpus de taille plus importante permettrait de porter un jugement de pertinence sur cette typologie. Pour étendre ce corpus aux expositions que nous n'avons pas visitées, il convient de repérer un principe qui permette de les répartir dans chaque type et d'avoir un système de classement pour les consulter. Le classement est un « agencement ordonné de documents ou de contenus en lien avec un espace de mise à disposition et d'accès à ceux-ci », il utilise des « éléments issus de classification combinés parfois à des éléments descriptifs de la forme et du physique de la ressource [...] » (Régimbeau, 2013b, p. 18). La base de données numérique que nous avons commencée pour accompagner ce travail de recherche est un système efficace pour répondre à cette fonction de classement en organisant les informations collectées sur les expositions et en offrant un système d'interrogation rapide.

Nous présentons d'abord les critères choisis pour constituer le corpus d'étude, en termes de période, lieu et qualité de l'information, puis les éléments méthodologiques qui nous ont permis de construire les rubriques de cette base de données. Enfin, nous rendons compte de l'analyse du corpus d'expositions par croisement avec la typologie et nous présentons nos choix de terrains.

2.3.4.1. Constitution d'un corpus : repérage des expositions entre 2010 et 2015

Le corpus a été établi à partir d'un repérage d'expositions récentes. Dans notre perspective qui est d'étudier le sens des expositions de design dans son expression la plus actuelle, nous choisissons de faire un recensement des expositions présentées entre 2010 et 2015. La période est de courte durée, en liaison avec celle prévue pour le travail d'enquête, les éléments recueillis à l'occasion de cette recension pouvant être utiles pour notre chantier de recherche principal. Il s'agit de comprendre la diversité des contextes d'exposition³⁴⁰ c'est pourquoi nous avons cherché à repérer une grande variété de lieux.

³⁴⁰ C'est-à-dire ne pas se centrer sur des institutions ou des lieux d'exposition en particulier pour que la dimension liée au lieu ne soit pas dominante.

Si la perspective choisie n'était pas l'exhaustivité du recensement, nous faisons clairement un choix ambitieux et raisonnable : indexer le plus grand nombre possible d'expositions par un travail compatible avec nos disponibilités et nos moyens. Nous voulions vérifier si les types construits dans la typologie se retrouveraient dans ce corpus.

Pour constituer ce corpus, nous avons d'abord recensé toutes les expositions organisées dans les lieux d'expositions repérés dans la partie consacrée à l'histoire et à l'analyse de la mise en exposition du design³⁴¹, mais en limitant cette recherche géographiquement à la France. La recherche par lieu s'est révélée insuffisante pour balayer l'ensemble de la programmation. En effet, certains lieux n'exposent que très occasionnellement du design³⁴² alors qu'ils peuvent organiser des expositions très fréquentées. Certains lieux n'ont pas d'archives de leur programmation facilement consultable. C'est pourquoi nous avons choisi de compléter nos recherches à partir du site du Ministère de la Culture, qui recense les collections et les expositions de design en France³⁴³. Nous avons aussi consulté les agendas de la presse en ligne spécialisée et non spécialisée dans les expositions. Cette première liste d'expositions a été enfin complétée les fiches des objets de design conservés dans six collections publiques françaises auxquelles on accède grâce au portail « Les collections design »³⁴⁴. Pour chaque item des collections, on peut trouver la liste des expositions dans lesquelles il a été montré. Grâce à toutes ces sources, nous avons pu compléter le corpus.

Nous avons ensuite défini des critères de temps, de lieux et de disponibilité d'informations pour sélectionner les expositions qui se prêtent à l'inscription dans le corpus. Nous avons choisi de ne conserver que les expositions d'une durée supérieure à

³⁴¹ Cf. supra 2.2. Analyse diachronique et analyse de la mise en exposition du design depuis 1851.

³⁴² En effet, certains lieux comme le Grand Palais par exemple, n'ont pas une programmation spécialisée en design mais accueillent des expositions soient pourtant destinées à un large public. De plus, on assiste pour les expositions de design à une diversification des lieux d'exposition telle que cela se passe pour les expositions d'art contemporain (Lee, 2007).

³⁴³ Le design en France. (En ligne, consulté le 09 janvier 2018) : <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Design-mode/Le-design-en-France>

³⁴⁴ Le portail « les collections design » permet d'accéder aux objets et mobiliers des XXe et XXIe siècle de six collections publiques françaises : celles du musée des Arts Décoratifs de Paris, du Centre National des Arts plastiques, du Centre Pompidou, musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, du FRAC Grand Large Hauts de France, du musée des Arts Décoratifs et du Design de Bordeaux. Le 7 janvier 2018 cette base recensait 15720 items collectionnés. (En ligne, consulté le 7 janvier 2018) : <https://www.lescollectionsdesign.fr/>

une semaine³⁴⁵. Certaines expositions se succèdent selon un rythme rapide, notamment lors de biennales. Nous les avons gardées car elles s'inscrivent dans un événement significatif³⁴⁶.

Nous n'avons pas retenu les expositions de galeries qui se contentent de présenter un designer et de vendre sa production car cela conduisait à sur-représenter la catégorie E sans pour autant être significatif des variétés d'exposition de design³⁴⁷.

Nous avons mobilisé toute l'information disponible en ligne pour chaque exposition : texte de présentation, projet du commissariat, communiqué de presse, catalogue. Nous avons construit de manière empirique des indicateurs qui rendent compte du contenu de l'exposition, ce qui a permis un classement conforme aux critères définis pour chaque type³⁴⁸. En raison de la disparité de présentation des documents, ce travail a été parfois difficile.

Nous explicitons le choix des rubriques dans le paragraphe suivant, consacré à la méthodologie de construction de la base de données.

2.3.4.2. Éléments méthodologiques de la construction de la base de données

Cette base de données a été construite afin de conserver et utiliser les différentes informations récoltées sur les expositions. Les premières rubriques sont consacrées à la carte d'identité de l'exposition : titre, durée (dates), nom de l'institution ou de la structure organisatrice, adresse et type de lieu et/ou d'évènement³⁴⁹, contexte³⁵⁰, présentation synthétique du contenu.

Nous avons ensuite déterminé quels étaient les besoins d'utilisation du corpus pour créer les autres rubriques de la base de données. L'interrogation de la base doit permettre de repérer le type énoncé dans la typologie. À l'usage, la présence d'un type secondaire s'est

³⁴⁵ Ce qui nous a conduit à retirer quelques expositions au caractère très éphémère comme celles organisées dans le cadre de la manifestation Designer's Days par exemple

³⁴⁶ Dans ce cadre, nous retenons les expositions faisant partie de la programmation principale, c'est-à-dire en excluant la programmation *off*.

³⁴⁷ Ce point de vue peut être discuté car ces galeries participent néanmoins à la diffusion d'une culture générale sur le design.

³⁴⁸ Cf. *supra* 2.3.3. Cinq types d'exposition repérés.

³⁴⁹ Nous avons cherché à repérer principalement ici s'il s'agit d'institution muséale ou non et signaler si l'exposition a été créée dans le cadre d'un événement particulier de type biennale ou festival.

³⁵⁰ La rubrique contexte sert à consigner si l'exposition a été créée pour une occasion particulière : un anniversaire, une commémoration.

révéle utile dans le cas où l'exposition comportait une dimension significative bien que non principale. La rubrique « mots clés » permet de conserver de manière synthétique des aspects portant sur les variables auteur et produit. Afin d'archiver des informations potentiellement intéressantes, nous avons rajouté les rubriques suivantes : le(s) commissaire(s), le(s) scénographe(s), le(s) graphiste(s) chargés de la communication, le(s) designer(s) exposé(s), les partenaires, les partenaires médias et le mécénat³⁵¹, nombre, type et provenance des expôts, surface de l'exposition, nombre de visiteurs, itinérance³⁵², bibliographie des ressources documentaires (sites internet, catalogue(s), brochures de présentation, livret d'accompagnement de la visite),

Nous rappelons que cette base de données a été commencée dès le début de la recherche³⁵³ et nous l'avons actualisée régulièrement. On trouvera en à titre d'exemple (fig.5), un extrait des informations recensées à propos de l'exposition *Histoire des formes de demain*.

³⁵¹ On peut trouver dans le cahier des annexes, une présentation synthétique de chacune des expositions étudiées selon les rubriques que nous avons sélectionnées.

³⁵² Ce critère d'itinérance a permis de vérifier si l'exposition était présentée plusieurs fois au cours d'une même année ou sur plusieurs années et dans ce cas, de ne garder que la première édition. Dans le cas où la première édition de l'exposition a eu lieu à l'étranger, nous conservons la première édition en France.

³⁵³ Dans la perspective d'exploiter ce travail à des fins pédagogiques, nous avons enrichi cette base de données avec des rubriques permettant d'y ajouter et conserver des ressources telles que des reportages photographiques, ou des éléments descriptifs sur la scénographie. Cette base est un travail en évolution depuis sa construction, elle n'est pas consultable en ligne.

Dates	11.07.2013 -16.04.2014
Institution responsable de la production	Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Étienne Métropole
Lieu	Cité du design
Adresse	Saint-Étienne, France
Type de lieu	Établissement Public de Coopération Culturelle
Type principal	D
Mots clés	Histoire, collection, utopie
Présentation synthétique	L'exposition explore, sous l'angle de l'utopie, une des ambitions du design au cours de l'histoire, la collection de design du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. L'exposition est découpée en 14 thèmes : designers ou mouvements historiques, présentés dans des modules de tailles variables que le visiteur peut visiter dans l'ordre chronologique ou de manière aléatoire
Commissaire(s)	Jeanne Brun, conservatrice du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole
Scénographe(s)	Noémie Bonnet Saint-Georges, Eric Bourbon
Graphisme	Anaïs Héraut. Identité visuelle : Laure Oustrie
Surface	1200 m2
Nombre de pièces exposées	213
Provenance des expôts	Collection de design du musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole
Type d'expôt	Objets produits en série, pièces uniques, prototypes
Designer(s) exposé(s)	Alvar Aalto, Eero Aarinen, Eero Aarnio, François Arnal, Atelier Van Lieshout, Hugo Blomberg, Marcel Breuer, Pier Giacomo Castiglioni, Terence Conran, Le Corbusier, Matali Crasset, Nathalie Dupasquier, Charles Eames, Ray Eames, Marc Held, René Herbst, Josef Hoffmann, Pierre Jeanneret, Kaare Klint, Roger Landault, Hugo La Pietra, Jules Leleu, Ralph Lysell, Vico Magistratti, Mathieu Matégot, Bruno Mathsson, Ludwig Mies van der Rohe, Michel Mortier, George Nelson, Verner Panton, Pierre Paulin, Charlotte Perriand, Gaetano Pesce, Hans Pieck, Ezio Pirelli, Warren Platner, Danièle Quarante, Nguyen Manh Khan'h dit Quasar, Eero Saarinen, Richard Sapper, Ettore Sottsass, George Sowden, Mart Stam, Studio Totem, Gerrit Rietveld, Gianni Ruffi, Roger Tallon, Gosta Thames, Michaël Thonet, Walter Zeishegg
Nombre de visiteurs	21225 visiteurs soit 132/jour en moyenne (adultes, enfants et scolaires sont confondus et sans compter les billets gratuits : pour les - de 12 ans, les étudiants de l'ESADSE, enseignants sur présentation du Pass Éducation, le Sainté Pass 16/25 ans et le pass Sénior de la ville de Saint Étienne et les 1ers dimanche de chaque mois). Source billetterie Cité du design
Partenaires	Ville de Saint-Étienne ; Saint-Étienne Métropole communauté agglomération ; région Rhône-Alpes ; ministère de la Culture et de la communication ; Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole ; Saint- Étienne atelier visionnaire ; UNESCO, Saint-Étienne ville de design, membre du réseau UNESCO des villes créatives depuis 2010 ; le petit bulletin
Ressources et documents consultés	Beaufet, J. (dir.). (2008). <i>Design : collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole</i> . (2008). Saint-Étienne, France : Cité du design. Dossier pédagogique : Histoire des formes de demain. Cité du design (En ligne, consulté le 19.12.2013) : https://www.citedudesign.com/doc_root/2013/exposition/524008d0aef9d_DPEDAPDV20913.pdf Parcours d'exposition. Histoire des formes de demain (En ligne, consulté le 19.12.2013) : http://www.reseau-canope.fr/parcours-exposition/parcours/a-la-cite-du-design/histoire-des-formes-de-demain/
Itinérance	Ø

Figure 5. *Histoire des formes de demain*. Rubriques et informations extraites de la base de données.

2.3.4.3. Mise en relation du corpus avec la typologie et choix des terrains

Sur une durée de cinq années, nous avons pu repérer deux cent quatre-vingt une expositions qui répondent aux critères énoncés précédemment pour entrer dans ce corpus³⁵⁴. On trouvera dans le tableau suivant (fig.6) la répartition de ces expositions par types. Pour chaque type, nous indiquons le nombre d'expositions concernées par an et pour une période de cinq ans, en valeur absolue et en pourcentage total des expositions de la base.

Année	Type A : présentation de projet innovant	Type B : caractère thématique	Type C : approche comparative	Type D : démarche historique	Type E : valorisation monographique	Total
2010	7	17	12	5	17	58
2011	3	10	8	6	12	39
2012	4	12	6	5	11	38
2013	8	14	7	10	11	50
2014	2	9	5	4	15	35
2015	7	15	9	11	19	61
Total	31	77	47	41	85	281
% /total	11,03 %	27,40%	16,72%	14,59%	30,24%	

Figure 6. Tableau de la répartition par type d'expositions de design recensées entre 2010 et 2015.

Deux types d'expositions ont une importance plus grande sans que les écarts posent problème du point de vue de la construction de l'outil. Il s'agit des types E : mise en valeur monographique (30%) et B : caractère thématique (27 %). Cela vient confirmer pour le type E ce que nous constatons spontanément sur les phénomènes de vedettariat qui se développent autour des designers, et pour le type B l'importance de l'entrée thématique qui permet aux organisateurs de singulariser et de problématiser leurs expositions. Aucun des cinq types n'occupe un poids inférieur à 11%, le poids le plus élevé étant de 30 %. Nous en concluons que la répartition des expositions entre les différents types est assez équilibrée. Notre construction typologique se trouve donc confortée par ce résultat. Cette distribution garantit l'hétérogénéité de la base d'étude et

³⁵⁴ Cf. *supra* 2.3.4.1. Constitution d'un corpus : repérage des expositions entre 2010 et 2015

confirme l'aptitude de cette forme de classement à produire une lecture différenciée dans un corpus représentatif d'un ensemble des expositions de design.

Cela nous permet de choisir cinq expositions destinées à faire partie de la base d'étude de cette thèse, chacune de ces expositions trouve sa place dans une des catégories de la typologie.

Le tableau ci-dessous présente la synthèse de ces choix d'expositions :

Titre	Lieu	Dates	Type
<i>Sous-pression. Le bois densifié.</i>	Galerie d'actualité. Musée des Arts Décoratifs, Paris	28.04.2014 - 14.09.2014	A. Présentation de projet innovant
<i>Showroom Vitra</i>	VitraHaus, Weil am Rhein, Allemagne	13.10.2013	B. Caractère thématique
<i>Design sur un plateau</i>	Milk Factory, Paris	06.10.2011 - 14.01.2012	C. Approche comparative
<i>Histoire des formes de demain</i>	Cité du design, Saint-Étienne	11.07.2013 - 16.04.2014	D. Démarche historique
<i>Momentané</i>	Grande nef. Musée des Arts Décoratifs, Paris	26.04.2013 - 01.09.2013	E. Mise en valeur monographique

Figure 7. Les cinq expositions choisies pour le corpus de la thèse.

Cette base de données est susceptible de fonctionner comme ressource bien au-delà de la fonction de validation de la typologie que nous lui avons assignée. Elle contient un nombre d'expositions plus important que celles sélectionnées pour éprouver la validité de la typologie et associée à un outil de data visualisation, les données pourraient être mises en forme pour représenter les dimensions du territoire occupé par les expositions sous l'angle de chacune des entrées de rubrique (commissariat ou pays par exemple), mais qui va au-delà des objectifs de cette thèse.

L'analyse de la notion d'exposition en muséologie nous a permis d'identifier le lien avec le monde marchand et le rôle que joué par l'espace.

Le commissaire et le scénographe sont les acteurs principaux de la conception de l'exposition, ce sont les personnes auprès desquelles nous mènerons les entretiens. Il nous importe de comprendre le projet de l'exposition du point de vue de ses concepteurs.

Nous avons repéré une grande diversité de formes d'expositions. On rencontre des expositions consacrées à l'actualité de la production en design, des expositions qui portent sur des collections historiques, des expositions liées à la fonction commerciale, des manifestations événementielles et festives. Parfois, le designer exposé participe à la scénographie ou devient commissaire.

Nous avons construit une typologie spécifique en croisant deux variables caractéristiques de ce que l'on peut observer dans toute exposition du design : la mise en valeur du designer et la mise en valeur des objets. La matrice heuristique ainsi obtenue par la variation simultanée de l'intensité de ces variables nous a permis d'identifier les cinq types suivants :

- le type A : présentation de projet innovant
- le type B : caractère thématique
- le type C : approche comparative
- le type D : démarche historique
- le type E : mise en valeur monographique

La confrontation à un corpus de deux-cent quatre-vingt expositions de design organisées entre 2010 et 2015 a permis de distribuer ce corpus de manière assez homogène entre les cinq types, ce qui plaide pour la pertinence de la typologie. La base de données numérique utilisée pour constituer ce corpus se révèle être un outil précieux de recension, de collectes de données sur les expositions et d'interrogation des expositions.

Ce travail permet de valider la constitution d'un échantillon d'exposition diversifié, condition favorable à une étude transversale de l'intention d'exposition de design.

Deuxième partie. L'exposition de design, cadre d'analyse et méthodologie de la recherche

Dans cette deuxième partie composée de deux chapitres, nous poursuivons et complétons la construction de notre objet de recherche avec la présentation des concepts mobilisés dans notre modèle : situation de visite, dispositif et intention, ainsi que le protocole méthodologique élaboré pour appréhender l'intention d'exposition de design.

Nous rappelons que notre formation de designer constitue un des ancrages de notre réflexion. Nous y puisons notre intérêt pour l'observation en situation et la capacité à appréhender les formes dans l'espace.

Dans le chapitre 3, nous exposons le cadre théorique dans lequel nous nous inscrivons. Nous précisons dans un premier temps le lien entre l'approche phénoménologique et l'élaboration du modèle de recherche. Nous montrons la genèse et l'articulation des concepts présentés. Nous questionnons successivement les concepts de situation de visite, de dispositif et d'intention afin de préciser le sens que nous leur donnons dans cette recherche.

Le chapitre 4 a pour objectif de présenter le protocole méthodologique, conçu pour appréhender l'intention de l'exposition de design. Après avoir apporté des précisions communicationnelles et épistémologiques sur notre posture de recherche, nous présentons les modalités de mise en oeuvre de la description phénoménologique par l'intermédiaire de la chercheur-visiteur, une posture de chercheur construite *ad hoc* pour cette recherche. Nous relatons enfin la construction d'un outil d'analyse du corpus formé par les descriptions et leurs commentaires : une grille de critères qui permet d'analyser l'intention d'exposition de design.

Chapitre 3. Les concepts de situation de visite, de dispositif et d'intention

L'objectif de ce chapitre est de présenter le cadre théorique dans lequel nous nous inscrivons, les concepts mobilisés dans notre recherche et leur articulation, avant de présenter la méthodologie d'analyse mise en œuvre au chapitre 4. Nous précisons dans un premier temps comment le cadre phénoménologique dans lequel nous nous inscrivons, et la référence à nos compétences de designer sont en jeu dans la genèse de notre problématique de recherche. Cela nous conduit à présenter une première énonciation de notre modèle de recherche. Nous présentons les interactions entre situation de visite, intention, dispositif d'exposition et la figure particulière de chercheur que nous construisons pour ce travail, la chercheur-visiteur.

Nous définissons ensuite le concept de situation de visite, puis nous discutons le concept de dispositif et précisons ce que nous entendons par dispositif d'une exposition.

Enfin, nous abordons le concept principal de notre modèle théorique qui est celui d'intention. Nous expliquons notamment comment ce concept se distingue de celui de projet cher aux designers et entretient une relation avec celui de dispositif d'exposition.

Nous terminons par un commentaire sur la pertinence de ces choix.

3.1. Élaboration du modèle de recherche et approche phénoménologique

Tout travail à caractère scientifique suppose que soit précisé dans quel paradigme, entendu comme perspective théorique ou modèle conceptuel se situe la chercheur. Pour ce qui nous concerne, cette construction n'a pas pris la forme d'un choix libre de toute contrainte. Un certain nombre de déterminants qui trouvent leur origine dans la façon dont nous avons abordé la recherche, ont certainement pesé sur l'élaboration du modèle théorique que nous proposons. Nous souhaitons tout d'abord souligner que la construction du matériel théorique de recherche s'est d'abord présentée sous la forme d'une nécessité pratique, en liaison avec notre formation et notre savoir-faire de designer.

Dans un souci de clarté, nous relatons dans ce qui suit, le processus d'élaboration du modèle d'analyse qui va nous servir dans cette thèse. La description de sa genèse nous semble une bonne introduction à son explication.

Nous rappelons notre centre d'intérêt. Celui-ci peut être formulé sous la forme d'un questionnement, déjà énoncé dans l'introduction générale et que nous présentons ici à nouveau :

Comment peut-on identifier, classer et analyser les formes de dispositifs d'exposition de design, afin de mieux cerner la nature singulière de ce qui s'expose et en explorer les significations ? Comment comprendre le développement actuel des expositions de design ? Quel sens revêt ce phénomène en tant qu'émergence dans la société contemporaine ?

Pour ce faire nous avons construit un modèle d'analyse que nous allons maintenant présenter.

3.1.1. La genèse de l'introduction des concepts

Les particularités de notre question de recherche, conjuguées à nos compétences professionnelles de chercheuse, ont influencé le type d'analyse que nous avons retenu et le cadre théorique dans lequel nous nous sommes conséquemment inscrite.

Nous discutons d'abord des pistes de recherches que nous n'avons pas retenues, une enquête sur la réception et une enquête sur la conception pour argumenter notre orientation épistémologique. Puis nous montrons l'importance de la situation de visite dans la construction de notre modèle de recherche.

3.1.1.1. Enquête de réception, enquête sur la conception : deux pistes non retenues à l'origine du cadre de la recherche

Examinons les deux principales pistes que nous avons envisagées et que nous n'avons pas retenues.

Nous aurions pu tenter une démarche que nous qualifierions d'indirecte. Elle aurait consisté pour l'essentiel en une enquête de réception effectuée auprès des publics de visiteurs de ces expositions³⁵⁵. Les réponses fournies par ces visiteurs nous auraient ainsi

³⁵⁵ Les publics sont un objet d'étude et de recherche important en SIC, tel qu'en témoignent Frédéric Gimello-Mesplob et Jean-Christophe Vilatte dans l'introduction du numéro de la Revue française des sciences de

renseignée sur les effets produits par les visites et indirectement sur le sens produit par les formes de mise en exposition du design.

Une raison principale nous a conduit à ne pas nous engager sur cette voie. Elle porte sur la difficulté à contrôler de manière satisfaisante la variable visiteur. Particulièrement, les intentions de visite (pour reprendre un terme que nous expliciterons par la suite) peuvent être très diverses en fonction des circonstances de la visite et des caractéristiques personnelles des visiteurs³⁵⁶. Elles ne peuvent pas être facilement identifiées et encore moins maîtrisées par le chercheur. Ainsi l'appréciation de la visite nous renvoie aussi bien au visiteur qu'à la forme de l'exposition et il ne nous a pas semblé possible d'analyser l'exposition dans le cadre de notre problématique en se basant sur une enquête classique de réception³⁵⁷.

Etait-il pour autant pertinent de se désintéresser complètement de la question de la réception ? Si comme nous en faisons l'hypothèse, les expositions de design produisent un effet singulier sur les visiteurs et que nous souhaitons comprendre le sens que revêt ce phénomène exposition, il semblait intéressant d'installer justement la problématique de recherche du côté de la réception. C'est dans le moment de la réception, c'est-à-dire dans le parcours de visite, à travers les interactions qui se produisent entre le visiteur et les formes de l'exposition, que se manifeste et donc peut se lire, la signification de l'exposition.

À ce sujet, il nous semble intéressant de souligner la liaison qui peut être faite avec nos compétences de designer. La préoccupation que nous venons d'énoncer fait écho à un quasi réflexe professionnel. En effet, tout designer a appris à ne surtout pas négliger les usages, à nourrir sa réflexion des situations fonctionnelles qui voient l'utilisateur se saisir de ce que l'on a conçu pour lui. Ainsi, s'intéresser à la réception, dans le cadre de ce que

l'information et de la communication consacré à ce sujet. Ils soulignent également la complexité à définir sur le plan épistémologique, méthodologique et matériel, le terme de « public » (Gimello-Mesplomb et Vilatte, 2015). Un article de ce même numéro consacré aux publics en muséologie nous a permis d'apprécier le changement d'un paradigme de public à celui de visiteur et d'expérience de visite (Waddled, 2015). C'est le concept de visiteur qui nous intéressera dans cette recherche et que nous discuterons dans le paragraphe consacré à la chercheur-visiteur.

³⁵⁶ Nous savons depuis John-H. Falk que l'expérience de visite dépend de différents paramètres comme les motivations qui ont conduit le visiteur à choisir telle ou telle exposition, son expérience antérieure, la proximité et les interactions avec les personnes qui l'accompagnent ou d'autres visiteurs. Il a pointé les limites des enquêtes de public (de type sociologique par exemple) et proposé une typologie de l'expérience de visite selon l'identité et les self-aspects qui permet de mieux comprendre la diversité des attentes et des centres d'intérêts des visiteurs (Falk, 2009), (Falk, 2012). Les travaux de Daniel Schmitt portent également sur l'expérience de visite (2012) et montrent ce qui fait sens pour le visiteur et lui permet de construire des connaissances (2013).

³⁵⁷ Le public des expositions de design n'a pas encore fait l'objet d'études de fréquentation ou de réception comme celui des expositions d'art (Eidelman, 1999), des expositions de sciences (Habib, 2001) ou celui des expositions qui traitent de sujets d'histoire et de société dits « sensibles ». (Poli et Ancel, 2014).

nous allons appeler *la situation de visite*, se présentait comme une incontournable nécessité si nous souhaitions comprendre les phénomènes d'exposition qui retenaient notre attention.

On constate qu'une des conséquences de l'exploration de cette perspective finalement non retenue, est de mettre en évidence la visite, plus particulièrement la situation de visite, comme le cadre pertinent de l'analyse. C'est en effet dans le contexte de la situation de visite que les effets que nous souhaitons étudier se manifestent. Nous reviendrons sur cette notion de situation de visite pour en faire un des concepts clé de la construction de notre modèle d'analyse.

La deuxième voie que nous avons envisagée de prendre est de la même manière que la première, également usitée par les chercheurs³⁵⁸. Elle consisterait à effectuer une enquête de conception, principalement appuyée sur des interviews des concepteurs et secondairement sur l'observation du processus de réalisation. Ce travail de recherche s'efforcerait de mettre à jour les intentions explicites et implicites des agents qui sont à l'origine du projet d'exposition.

Cette forme d'approche n'est pas sans intérêt et l'on retrouvera dans nos investigations de recherche des aspects de ce type d'enquête. Ils ne prendront pourtant qu'une place accessoire, contribuant à un complément d'analyse sur lequel nous reviendrons dans le chapitre consacré à la méthodologie. Pourtant, ce type d'étude comportait des inconvénients si l'on se réfère à notre projet de recherche. Nous risquions de mettre en valeur un discours intentionnel, une intention déclarative formulée par les concepteurs, différente de l'effet produit par la visite. Rien ne garantit, que le projet tel qu'il est énoncé se retrouve dans la réalisation qui est censée le concrétiser. Un des biais produit par une telle démarche serait justement d'oublier la notion de situation de visite et donc de produire une analyse décontextualisée, ignorant les effets susceptibles d'être produit par la visite.

S'il y a une signification à construire à propos des expositions de design, cela ne peut se faire qu'en prenant en compte la notion de visite d'exposition. Du point de vue où nous nous plaçons, l'exposition n'existe pas en dehors de la dynamique de la visite.

³⁵⁸ Nous pouvons citer comme exemple pour ce type de recherche la thèse de Noémie Drouguet, qui s'est intéressée à la manière dont sont conçues les expositions dans les musées d'ethnographie régionale et de société (Drouguet, 2006).

3.1.1.2. Émergence de l'importance de la situation de visite

La démarche que nous venons de rappeler à toutefois un intérêt pour notre réflexion, même si nous ne la retenons pas. Elle met en évidence l'importance du concept d'intention, entendu comme ce qui est susceptible de faire effet sur le visiteur. Cela va nous conduire à le faire entrer dans notre modèle d'analyse. Ainsi que nous venons de la préciser, l'intention ne concernerait pas que les agents humains mais s'appliquerait aussi à des objets et des dispositifs. Nous tenterons d'approfondir ce concept d'intention dans la suite de cet exposé.

L'examen de ces deux perspectives volontairement non retenues, une enquête classique de réception et une enquête de conception, nous a permis d'éclairer notre question de départ en constatant que l'exposition se manifeste comme *une intention en situation de visite*.

Pour compléter notre modèle, nous choisissons d'ajouter le concept de *dispositif* à ceux d'intention et de situation de visite. Le concept de dispositif est très mobilisé en sciences humaines et plus particulièrement dans les analyses de situation de communication. Nous allons aussi en préciser le sens par la suite en l'appliquant au contexte des expositions

3.1.2. La construction du modèle

À partir de la mise en évidence de l'importance de la situation de visite dans notre approche, nous pouvons construire le modèle qui va nous servir pour l'analyse des expositions.

Pour cela, nous proposons, sous une forme assertive, quatre énoncés qui relatent la façon dont les concepts sont reliés entre eux. Nous commençons par souligner l'articulation entre intention et dispositif d'exposition, en montrant comment l'intention d'exposition diffère de l'intention de conception tout en entretenant des rapports avec elle. Puis nous expliquons comment l'intention d'exposition inscrite dans le dispositif d'exposition est susceptible être lue en situation de visite par une chercheuse qui est aussi une visiteuse. Nous terminons par la présentation de l'outil mis en place pour constituer le corpus d'analyse : la description phénoménologique.

3.1.2.1. Intention et dispositif d'exposition

L'intention de l'exposition peut se lire dans le dispositif d'exposition.

L'intention de l'exposition diffère de l'intention de conception tout en entretenant avec cette dernière des liens étroits.

L'intention de conception est à l'origine du projet qui se concrétise dans le dispositif. Mais le processus du projet fait subir à l'intention de conception des modifications pour partie non conscientes pour le concepteur. Ce sont en quelque sorte des effets de projet qui modifient l'intention initiale. Surtout l'intention de conception est de nature différente. Elle est une expression du sujet, elle s'exprime de manière abstraite. Elle est pour l'essentiel un discours.

L'intention du dispositif à l'inverse s'appuie sur une réalité objective : les formes prises par l'exposition une fois celle-ci réalisée. La question sur laquelle nous nous arrêterons est celle de la lecture de cette intention à partir de ces formes objectives repérées durant la visite. C'est ici qu'intervient le troisième concept qui est celui de situation de visite.

Intéressons-nous à la situation où le visiteur est une chercheuse. Celle-ci doit pouvoir construire une démarche analytique et réflexive simultanément à une conduite de visiteur.

3.1.2.2. Dispositif d'exposition et chercheur-visiteur

Le dispositif d'exposition est ce qui fait effet³⁵⁹ sur le visiteur en situation de visite.

Une chercheur-visiteur est susceptible d'analyser ces effets afin de produire une lecture de l'intention.

Ce sont justement ces effets qui sont constitutifs de l'intention que nous cherchons à mettre à jour. Nous construisons donc une situation de visite particulière qui est une situation de recherche où va se déployer une figure particulière de chercheur, la chercheur-visiteur. Celle-ci accomplit une visite dans des conditions analogues à d'autres visiteurs, des conditions que nous pourrions appeler normales, c'est-à-dire pendant les heures d'ouverture de l'exposition au public mais avec des objectifs de recherche, un outillage spécifique.

³⁵⁹ Au sens de « produire une impression physique ou morale. Avoir, faire produire (de l') effet. (En ligne, consulté le 5 février 2018) : <https://www.cnrtl.fr/definition/effet>

La situation de visite de la chercheur-visiteur est en rapport étroit avec la recherche, elle est surdéterminée par le projet de recherche. De ce point de vue, elle est plus expérimentation que réception. A la rigueur, on pourrait admettre qu'elle est expérimentation d'une réception particulière, car il est vrai que la chercheuse choisit d'épouser la position du visiteur. Mais en faisant cela, elle se dédouble comme l'indique cette dénomination. D'un point de vue métaphorique, nous pouvons dire que la situation de visite de la chercheur-visiteur n'est pas sans analogie avec une situation de laboratoire pour les chercheurs des sciences expérimentales. En bref, cette situation n'est pas simplement une réception mais une construction intellectuelle de chercheuse en muséologie.

Si nous reprenons le modèle que nous avons construit, nous pouvons énoncer nos hypothèses de manière un peu plus précise.

Pour comprendre le sens des expositions de design, il faut s'intéresser à l'intention qu'elles portent et les lire non pas dans l'énoncé du projet des concepteurs mais dans les formes du dispositif d'exposition. Cette intention prend une forme sensible à travers les effets produits par le dispositif sur le visiteur dans le cadre situé d'une visite. Ce cadre situé expérimental, rappelons que nous entendons par là que c'est une construction, sera celui de la visite effectuée par une chercheuse attentive aux effets qui sont produits sur elle. C'est une visite doublement instrumentée car elle repose sur une description de la situation vécue dans ces circonstances par la chercheuse et sur une hypothèse sur la nature des effets susceptibles d'y être produits.

L'instrument qui est principalement utilisé dans cette thèse pour analyser l'intention de l'exposition est la description en situation de visite.

La description de l'exposition permet de construire un corpus qui devient par la suite le support principal de l'analyse. Dans ce cadre, la forme de la description revêt une importance singulière. Elle doit permettre une lecture de l'intention de l'exposition en même temps qu'elle autorise une réflexion sur les pratiques de recherche qui l'inspirent. Cela nécessite des formes particulières d'écriture sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre 4 consacré à la méthodologie.

Le choix de cette forme de description, associé à la mobilisation des trois concepts que nous avons présentés, inscrit notre réflexion dans un cadre de pensée de type phénoménologique.

3.1.3. L'approche phénoménologique

Le champ occupé par ce courant philosophique est très important et nous ne prétendons pas en faire ici une présentation générale qui explorerait toutes ses composantes. Il s'agit pour nous de préciser comment la posture de recherche s'inspire des particularités de ce courant. Comme nous avons déjà essayé de le préciser, notre démarche rencontre les références phénoménologiques comme une conséquence d'une méthode personnelle qui trouve son origine dans un habitus professionnel remaniant certainement des aptitudes encore plus anciennement acquises³⁶⁰. En effet, les designers partagent avec les architectes un intérêt pour l'approche phénoménologique que ce soit en termes de conception : être attentif aux potentialités du contexte de création, construire les conditions d'une expérience qui engage l'utilisateur ou en termes de réception du projet, c'est-à-dire l'expérience vécue par cet usager. Nous n'ignorons pas que nous ne sommes nullement à l'abri de phénomènes de projection qui consisteraient à comprendre dans des écrits théoriques autre chose que ce que l'auteur a voulu dire, en quelque sorte un peu aveuglée par notre propre pensée. Nous présentons d'abord la lecture que nous faisons de cette forme d'approche, lecture qui nous sert de guide de pensée, qui se déploiera plus amplement dans la présentation que l'on fera par la suite dans ce chapitre, des trois concepts qui forment le cadre théorique de notre étude : la situation, le dispositif et l'intention. Nous expliquons ensuite notre posture et présentons pour conclure une modélisation de notre cadre de recherche

3.1.3.1. Intérêt de l'approche phénoménologique

Afin de préciser en quoi notre approche est de type phénoménologique, nous nous référons à une définition volontairement concise que donne Jean-François Lyotard. Celui-ci propose d'initier la démarche en revenant au plus près des phénomènes :

« Pourquoi phénoménologie ? Le terme signifie étude des « phénomènes », c'est-à-dire de *cela* qui apparaît à la conscience, de *cela* qui est « donné ». Il s'agit d'explorer ce donné, « la chose même » que l'on perçoit, à laquelle on pense, de laquelle on parle, en évitant de forger des hypothèses, aussi bien sur le rapport qui lie le

³⁶⁰ Pour emprunter de manière un peu schématique aux catégories utilisées par Pierre Bourdieu (1972) pour parler des dispositions socialement acquises.

phénomène avec l'être *de qui* il est phénomène, que sur le rapport qui l'unit avec le
Je pour qui il est phénomène. » (Lyotard, 2015, p. 8-9)³⁶¹

Pour essayer d'approfondir, reprenons cette définition. Le « cela » désigne le phénomène qui est objet de l'étude, le donné qui va être exploré. Le mot qui est employé est volontairement vague, il s'applique à la « chose même » et recouvre tout ce qui est susceptible d'apparaître à la conscience, perceptions, pensées, discours. Il est en même temps très précis dans la mesure où il signifie ce qui est l'objet particulier de l'attention du phénoménologue. D'une certaine manière, en disant « cela », il désigne, il convoque, il place devant lui à fin d'examen. Pour ce qui concerne notre approche, nous ajouterions que « cela » désigne ce qui est susceptible d'être décrit. La suite de la définition de Lyotard tente de dire ce qui est essentiel dans la posture phénoménologique : elle se construit sur un évitement, ou pour être plus précis sur un effort d'évitement. Elle va consister à mettre entre parenthèses toute tentative d'explication, de construction de type causale, plus généralement de réflexions sur ce qui pourrait relier le phénomène à des systèmes de pensée préexistants. Cette démarche est théorisée par Edmund Husserl sous la notion d'*epoché* comme « mise entre parenthèses » de nos jugements, de nos connaissances et des significations construites *a priori*. L'attitude de la chercheuse est en quelque sorte pré-réflexive, elle ne s'interroge ni sur les fondements des connaissances, ni sur la validité de ce qui est perçu :

« Voici le monde, pris dans sa totalité, posé selon l'attitude naturelle, réellement découvert par le moyen de l'expérience : nous l'avons accueilli en nous affranchissant totalement de toute théorie, tel qu'il se donne réellement dans l'expérience et reçoit légitimation de l'enchaînement des expériences ; ce monde maintenant n'a plus de valeur ; il nous faut le mettre entre parenthèse sans l'attester, mais aussi sans le contester. » (Husserl, 1928/1991, p. 103-104)

Comme en écho à ce que nous avons tenté de dire sur notre propre découverte de la phénoménologie, nous faisons notre cette réflexion de Jean-François Lyotard :

« Il est vrai que le sens de ce « mouvement », de ce « style » n'est assignable que si on l'investit de l'intérieur, reprenant sur soi l'interrogation qu'il porte. [...]. Cela signifie en somme que la philosophie doit être non pas seulement saisie comme événement et « du dehors », mais reprise comme pensée, c'est-à-dire comme problème, genèse et va-et-vient. » (2015, p. 7)

³⁶¹ Nous avons respecté dans la citation les particularités typographiques du texte original.

On retrouve encore exprimé ce point de vue dans l'avant-propos que Maurice Merleau-Ponty a rédigé pour introduire son ouvrage *Phénoménologie de la perception* :

« C'est en nous-même que nous trouverons l'unité de la phénoménologie et son vrai sens. [...] En lisant Husserl ou Heidegger, plusieurs de nos contemporains ont eu le sentiment bien moins de rencontrer une philosophie nouvelle que de reconnaître ce qu'ils attendaient. La phénoménologie n'est accessible qu'à une méthode phénoménologique. » (2013, p. 8)

3.1.3.2. Posture et cadre de recherche

Adopter une posture phénoménologique signifie pour ce qui nous concerne, porter notre attention à l'étude des phénomènes, à l'expérience vécue par la chercheuse. Il s'agira de saisir en tentant de l'objectiver, ce qui fait effet sur nous. C'est dans ce sens que nous « inventons » une chercheur- visiteur, figure indispensable pour cette démarche qui va en permanence osciller entre le temps de l'accueil, de la découverte du monde phénoménal et celui de l'analyse interprétative qui s'appuie sur ce premier moment en le transformant. Dans l'approche adoptée dans cette thèse, la démarche phénoménologique guide le travail de la chercheuse en situation de visite. Celle-ci est attentive à explorer le dispositif de visite en se conduisant comme une visiteuse qui ne visite pas l'exposition avec un objectif de recherche, sensible à tout ce qui fait effet sur elle. Elle s'efforce de décrire les éléments constitutifs de la visite tels qu'ils se présentent à elle dans la situation qui la confronte au dispositif d'exposition. Elle le fait par une description sur la forme de laquelle nous reviendrons dans le chapitre consacré à la méthodologie, description indispensable à une prise de connaissance respectant les consignes que nous venons de rappeler. Il lui faut veiller à ne pas fermer le sens en construisant trop rapidement des explications de type analytiques ou en formulant des jugements évaluatifs. Faisant cela, nous suivons une des principales consignes données par Husserl : il s'agit de décrire et non pas d'expliquer ni d'analyser. La phénoménologie se présente elle-même comme une discipline descriptive. La phénoménologie permet d'accéder à l'essence des choses à partir de la manière dont elles nous sont données et cela passe nécessairement par des descriptions. La méthode consiste à décrire des situations concrètes ordinaires et laisser apparaître depuis ces situations des concepts ou des significations idéales. Nous précisons dans la partie méthodologique comment les catégories d'analyse sont produites dans et par l'activité descriptive à propos de la première exposition que nous avons étudiée. Les concepts

principaux dont nous faisons usage, plus particulièrement la situation et l'intention, tiennent une place singulière dans la phénoménologie. Dans la suite de ce chapitre, nous allons approfondir cette étude afin de préciser le sens que nous leur donnons dans cette thèse.

La situation nous fournit le cadre pertinent permettant d'appréhender l'exposition telle qu'elle nous est donnée dans le contexte d'une visite. Nous partirons donc des situations de visite de la chercheur-visiteur.

Le dispositif se présente comme une configuration, un système complexe qui fait effet sur la chercheur-visiteur et détermine en partie le vécu en situation.

L'intention est à la fois ce que produit le dispositif et ce que rencontre le visiteur dans la situation de visite. Nous pouvons définir notre méthode comme une quête d'intentions en ce sens que c'est dans la mise à jour des intentions d'exposition et dans l'analyse que nous en faisons que réside la clé de notre recherche.

Le schéma ci-dessous (fig.8) propose une tentative de représentation synthétique de l'articulation entre le cadre de recherche de la thèse et les principaux concepts de notre modèle d'analyse :

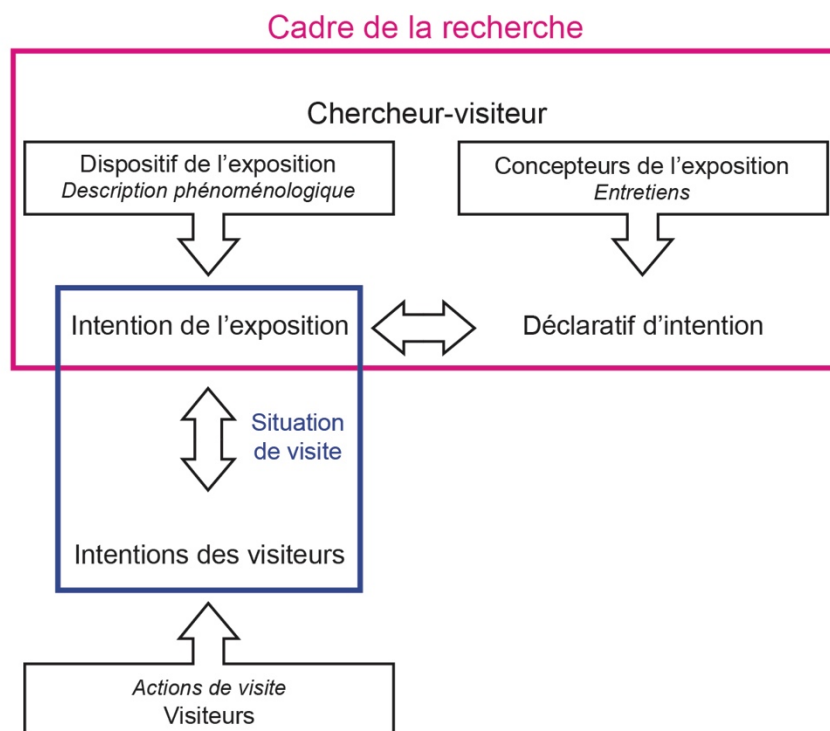


Figure 8. Représentation schématique du cadre la recherche.

3.2. Le concept de situation de visite

3.2.1. Situation et expérience de visite

Il nous semble pertinent de commencer l'examen des concepts par celui de situation. D'une certaine manière, c'est dans le cadre de la situation de visite que cette recherche puise sa substance et si comme nous le pensons, il est possible de lire l'intention d'une exposition, c'est dans la situation, là où elle se manifeste, qu'il faut tenter de l'appréhender. Cette perspective n'est pas sans rappeler celle des auteurs qui en muséologie s'intéressent à ce qu'ils nomment l'expérience de visite³⁶². Nous pensons plus particulièrement aux travaux de John-Howard Falk et Lynn-Diane Dierking (1992) ainsi qu'à ceux de Daniel Schmitt. Ce dernier consacre un article à l'étude de l'expérience des visiteurs de deux musées : le musée de l'œuvre de Notre-Dame et le musée zoologique de Strasbourg (Schmitt et Meyer-Chemenska, 2014). Confronté aux difficultés d'accès au vécu expérientiel des visiteurs, il met au point une méthode qui consiste principalement en la réalisation d'une enquête confrontant les visiteurs à l'enregistrement filmique de leur parcours³⁶³. Cette démarche met en évidence l'importance de la situation vécue par le visiteur que l'entretien tente d'explorer à travers son souvenir. La méthode convoque donc une situation subjective dont la connaissance permet de comprendre les actes du visiteur, ce qui se passe réellement lorsque le visiteur rencontre le dispositif d'exposition. Cette utilisation du concept de situation dans le cadre d'une recherche scientifique éclaire deux aspects de la situation que nous retiendrons pour notre propre travail.

Le premier affirme que la situation est le moment de la confrontation du sujet (ici un visiteur) avec le dispositif qui constitue son environnement immédiat et fait effet sur lui. De ce point de vue, la situation agit comme une sorte de contexte inductif qui produit des déterminations, certes partielles mais néanmoins effectives, en relation avec une approche pragmatique.

Le second aspect est plus original. Il porte sur le caractère subjectif de la situation considérée et il consiste à dire qu'il n'existe de situation que pour le sujet qui y est

³⁶² De nombreux travaux posent la question de l'expérience des visiteurs de musées. Jacqueline Eidelman, Hana Gottesdiener et Joelle Le Marec ont produit un article de synthèse sur le sujet dans un numéro hors-série de la revue *Culture & Musée* (2013).

³⁶³ Cette méthode est baptisée RSS pour resitu subjectif. L'auteur reprend en le transposant au contexte muséologique, un travail expérimenté dans le cadre des STAPS (Rix et Biache, 2004). Il s'agit d'une méthode d'investigation de l'expérience qui privilégie l'étude des actes en situation.

impliqué. Le terme de « situation pour le sujet » manifeste parfaitement cette caractéristique de la situation. Cela a pour conséquence que pour deux sujets différents confrontés à un même environnement spatio-temporel, nous aurons des définitions de situation pouvant être dissemblables. Contrairement au premier aspect qui tendait à surdéterminer la situation par son contexte, ce second aspect ouvre au contraire le concept de situation à la contingence et à la pluralité des points de vue. Il y aurait autant de situations que de sujets, pourtant confrontés à des environnements semblables.

En fait, nous pouvons rajouter que les deux aspects sont dialectiquement liés par un jeu où s'entrecroisent déterminisme et liberté d'action. Il peut bien sûr arriver que l'histoire personnelle du sujet visiteur soit plus déterminante pour la construction d'un point de vue que tel ou tel aspect objectif du dispositif d'exposition (Falk, 2012).

Après avoir introduit la notion de situation à la lumière d'un de ses usages les plus récents en muséologie, nous allons explorer comment les sciences humaines et sociales se sont saisies de ce concept.

3.2.2. Le concept de situation en sciences humaines et sociales

Nous postulons à travers ce premier aperçu que la notion de situation revêt une grande complexité. Les définitions sont nombreuses et le sens varie considérablement selon les disciplines.

Nous discutons successivement du sens de situation en philosophie et en sociologie pour repérer les caractéristiques qui nous permettent de donner ensuite notre propre définition de la situation de visite.

3.2.2.1. Situation et philosophie

En géographie scientifique, il est habituel de distinguer site et situation. Dans les deux cas, il s'agit d'une position spatiale mais tandis que le site renvoie à un environnement de proximité expliquant la localisation d'installations humaines, la situation réfère à un cadrage plus large et une mise en relation entre des ensembles géographiques clairement identifiés (une situation de passage ou de rencontre entre divers flux). Retenons que la signification est avant tout spatiale. Cette caractéristique qui réfère au local, à « l'ici », se retrouve à des degrés divers dans toutes les définitions de la situation, un peu comme

si le sens était parti de là et avait migré ensuite au fur et à mesure que les usages du mot se diversifiaient³⁶⁴.

Nous prendrons notre second repère dans le champ philosophique. Si la notion est présente dans la phénoménologie moderne, elle va connaître une montée en importance considérable et être érigée en concept majeur par le courant des philosophes de l'existence. L'impact médiatique dans le monde intellectuel de ce courant philosophique au lendemain de la seconde guerre mondiale a contribué à la popularité du concept, parfois au risque d'un appauvrissement du sens en sciences humaines. Le terme de situation est souvent associé au nom de Jean Paul Sartre. Celui-ci avait choisi de rassembler des séries d'articles parus dans diverses revues dans des recueils intitulés justement « Situations » suivi d'un numéro de volume³⁶⁵. S'intéressant à la place du concept dans la pensée du philosophe, Gilles Deleuze précise que c'est justement ce qui fait tenir ensemble toutes les pièces de l'appareil conceptuel :

« L'unité et l'originalité de la pensée de Sartre tiennent du fonctionnement des concepts dont la dynamique, quel que soit le domaine exploré, ne se sépare pas de la situation ... il introduit dans la phénoménologie toute une pragmatique et la convertit dans cette pragmatique. C'est pourquoi la notion essentielle de Sartre est celle de situation. La situation n'est pas pour Sartre un concept parmi les autres, mais l'élément qui transforme tout et sans lequel les autres concepts n'auraient ni sens, ni structure...La richesse et la nouveauté des concepts sartriens viennent de ceci qu'ils sont l'énoncé de situation, en même temps, que les situations sont des agencements de concepts... Une situation comprend toutes sortes de déterminations qu'elle fait tenir ensemble ». (G. Deleuze cité par J.Colombel, 2000, p. 17)

Selon Jean-Paul Sartre, la situation désigne notre position au sein du monde, avec les ressources et les obstacles que ce monde renferme, ce qui conditionne les réalisations de notre projet personnel. Elles sont un mixte de contrainte et de liberté, elle consiste dans le fait « d'être là et d'être par-delà ». Cette définition du concept de situation se trouve proche du sens que nous avons identifié dans le chapitre précédent à propos de la notion d'expérience de visite. On y retrouve en effet les dimensions subjectives et projectives que nous avons soulignées³⁶⁶. L'influence de la pensée existentialiste, relayée en

³⁶⁴ Situation : « place, position qu'occupe une chose dans l'espace et que détermine son environnement. ». (En ligne, consulté le 2 février 2018) : <https://www.cnrtl.fr/definition/situation>

³⁶⁵ Le premier recueil de « Situations » est paru en 1947.

³⁶⁶ L'article que nous avons déjà cité plus haut, portant sur la méthodologie RRS revendique cette filiation avec la phénoménologie existentielle (Rix et Biache, 2004).

Amérique du Nord par des chercheurs comme Erving Goffman, est présente dans les sciences humaines sans toutefois être toujours identifiée comme telle³⁶⁷.

3.2.2.2. Situation et sociologie

Le concept de situation est aussi très utilisé par les représentants du courant interactionniste en sociologie. C'est notamment le cas de Erving Goffman qui a consacré un article à regretter que la situation soit si souvent négligée par les chercheurs (1964, p. 133-139). Pour Goffman, la situation relève de l'interaction. Dès la réalisation de sa thèse³⁶⁸, il analyse avec une extrême finesse les interactions sociales en situation. Lorsqu'ils sont en présence physique les uns des autres, les participants contribuent ensemble à une définition commune de la situation. Il définit la situation comme un :

« [...] environnement fait de possibilités mutuelles de contrôle, au sein duquel un individu se trouvera partout accessible aux perceptions directes de tous ceux qui sont présents et qui lui sont sensiblement accessibles [...] Une situation sociale se produit dès que deux ou plusieurs individus se trouvent en présence mutuelle immédiate et se poursuit jusqu'à ce que l'avant-dernière personne s'en aille. » (Goffman, 1988, p. 146)

Pour Erving Goffman, la situation est donc centrée sur un rassemblement d'acteurs engagés dans un jeu d'interactions. Il s'agit d'une réalité « sui generis », une sorte de totalité émergente, différente de l'assemblage de ses parties. En ce sens, la situation serait une dimension incontournable de la compréhension du social et par excellence un concept-clé de la sociologie.

Cette conception de la situation est reprise et prolongée par Louis Quéré dans un article justement intitulé « La situation toujours négligée ? » (Quéré, 1997). Après avoir étudié différentes acceptions contemporaines en liaison principalement avec l'analyse du travail, l'auteur donne une définition de la situation que nous rapportons dans son intégralité car elle inspire principalement l'usage que nous faisons de ce concept :

³⁶⁷ Plusieurs travaux récents ont éclairé l'influence de la philosophie sartrienne sur Goffman. Par exemple : Bonicco, C. (2016). *Une archéologie de l'interaction: de David Hume à Erving Goffman*. Paris, France : Librairie philosophique J. Vrin.

Javeau, C. (2013). Sartre et sa théorie des émotions : une confrontation avec Erving Goffman. *SociologieS [En ligne]*. Récupéré de <http://journals.openedition.org/sociologies/3169>

³⁶⁸ Goffman, E. (1953). *Communication conduct in an island community*. Ann Arbor, Mich.: UMI Dissertation Services.

« Une situation ne se réduit pas au hic et nunc des circonstances spatiales et temporelles de l'accomplissement de l'action. Considérons d'abord l'aspect temporel. Une situation est d'abord et avant tout une entité temporelle : elle a une durée ; elle a un début, un milieu et une fin, elle a évolué, se développe, se transforme ; elle peut se développer rapidement, lentement, etc. ; il arrive qu'il faille attendre son aboutissement pour savoir exactement ce qu'elle était. Emerge ainsi une dimension de « tout qualitatif » dont la qualité diffuse, pénètre les différents instants qui se succèdent, leur individualité dépendant de leur appartenance à ce tout. Mais une situation n'est pas n'importe qu'elle totalité temporelle. On peut dire d'elle qu'elle a une structure d'intrigue. En effet, une situation émerge quand quelque chose se noue ; son développement qui est imprévisible correspond à l'enchaînement des péripéties, des contingences et des initiatives qui conduisent à ce dénouement. L'ensemble formé par ces péripéties, contingences et initiatives forme une configuration : elles sont intégrées dans une totalité où elles trouvent une unité, une identité et un sens. Une sorte de téléologie est ainsi inhérente à la situation : non seulement se crée une attente d'un point final, mais de plus, la résolution de la situation correspond à un aboutissement, un achèvement qui est fonction de ce qui y a conduit. ». (Quéré, 1997, p. 182)

On remarque que cette conception se distingue nettement de celles qui privilégient les dimensions spatiales ou qui surdéterminent l'action par le contexte. Elle complète la définition de Goffman en introduisant une dimension « téléologique » qui est très proche de ce que nous voulons dire lorsque nous qualifions la situation d'intentionnelle. Si comme le prétend Louis Quéré, il y a bien une intention qui se manifeste dans la situation, cela rentre en accord avec notre projet de tenter de la lire. Les situations de visite permettraient de se confronter aux intentions d'exposition, ou plus exactement seraient le lieu et le moment de la rencontre entre l'intention du visiteur et l'intention d'exposition. Le concept de situation est aussi fréquemment utilisé dans les approches générales de l'activité humaine. C'est le cas dans deux champs distincts reliés parfois par des problématiques communes autour de l'analyse de l'action : le pragmatisme et la psychologie cognitive.

Sous le nom de pragmatisme³⁶⁹, le courant des philosophies de l'action s'est développé au siècle dernier principalement en Amérique du Nord. La pensée pragmatiste combine

³⁶⁹ Le pragmatisme est une école philosophique américaine fondée par Charles Sanders Peirce et qui compte parmi les contributeurs principaux William James et John Dewey. La pensée pragmatique est attentive aux implications pratiques qui sont à la source des attributions de sens. Elle fait une place particulière à l'expérience.

l'attention aux situations pratiques et la recherche des significations politiques et sociales. Le cadre situationnel permet de saisir simultanément pensée et action, geste et langage, comportement et contexte, évitant de dissocier ces différents aspects. Dans un cadre voisin, Daniel Bounoux distingue la communication comme opération technique et comme relation pragmatique. Cette dernière a un caractère fondamentalement aléatoire car elle dépend de nombreux paramètres qui la surdéterminent. Considérer les situations de communication permet de mieux comprendre les phénomènes que l'on aborde (Bounoux, 2001, p. 8-9).

Ainsi en psychologie ergonomique, il est fait référence au concept d'« action-située » (Suchman, 1987). Cela permet de mettre en évidence le rôle important joué par le contexte dans l'élaboration et l'exercice de l'action.

« J'introduis l'expression « action située » pour souligner que tout cours d'action dépend de façon essentielle de ses circonstances matérielles et sociales. Plutôt que d'essayer d'abstraire l'action de ses circonstances et de la représenter comme un plan rationnel, mieux vaut étudier comment les gens utilisent les circonstances pour effectuer une action intelligente » (Suchman, 1987, p. 50)

Dans l'approche « écologique située » selon l'expression de Yves Clot et Pascal Béguin (Clot et Béguin, 2004), une partie de l'organisation de l'action est prise en charge par l'environnement (Gibson, 1979/2014). On dit qu'il y a alors ancrage (*grounding*) de l'action dans les éléments de l'environnement. Ce point de vue s'intéresse particulièrement aux objets et à leurs significations pratiques dans les situations (ce qu'il convient d'en faire). Il met en avant la notion d'affordance, ce qui signifie que pour le sujet, l'objet présente une signification liée à son expérience perceptuelle et à une valeur pratique en étant immédiatement associé à un usage potentiel.

Dans une perspective de psychologie cognitive, « toute analyse de situation amène à s'interroger sur les rapports entre une tâche et une activité » (Leplat et Hoc, 1983, p. 50). Selon les types de situation, la démarche pourra être différente. Les auteurs précisent qu'à côté des situations expérimentales qui ont la faveur des psychologues, ceux-ci pratiquent aussi des situations dans lesquelles la tâche n'a pas été préalablement définie par l'analyste. Dans ce cadre, les chercheurs s'emploient à décrire les stratégies mises en place par les individus pour traiter les tâches de la vie quotidienne, tâches de résolution de

problème ou toutes sortes de tâches professionnelles (décision de management, contrôle aérien, mémorisation chez les garçons de café, etc.).

Dans tous ces cas, le concept de situation permet de délimiter un champ propre à l'analyse de l'activité en explicitant les mécanismes qui s'y déroulent. Dans cet exemple, la cognition est distribuée correctement dans la situation si l'artefact se présente sous la forme familière qui correspond au type de situation où il est habituel de le rencontrer.

Du point de vue où nous nous plaçons dans cette recherche, nous voyons que dans ce dernier cas, la situation se présente comme une possible matrice explicative. C'est cette caractéristique de matrice explicative, comme sorte de milieu où quelque chose se produit et permet à la fois d'en tirer des significations, que nous nous efforcerons de mobiliser dans notre propre démarche.

3.2.3. Proposition de définition de la situation de visite

À partir de l'analyse du concept en philosophie et en sociologie, nous tentons de faire tout d'abord un travail de synthèse afin d'opérationnaliser la définition du concept de situation de visite.

3.2.3.1. Premières constatations

Nous avons pu constater que le concept de situation prend des significations différentes selon les paradigmes de recherche dans lesquels s'inscrivent les auteurs et selon les perspectives dans lesquelles ils se placent. Au risque d'être un peu schématique, on peut tenter d'inventorier les dimensions que nous avons identifiées précédemment :

- Un fort niveau d'implication : les situations sont d'abord des « situations pour le sujet. ». Elles interrogent une composante du vécu, une subjectivité clairement identifiée.
- Une structure d'intrigue : il faut entendre dans cette remarque qu'elle incorpore la temporalité de l'expérience intentionnelle du sujet. La situation déroule et se déroule.
- Un commencement fondateur : c'est ce qui permet de distinguer une situation d'une autre qui est différente. Il y a un moment inaugural qui passe parfois

inaperçu pour les acteurs mais qui de fait, est ce pour quoi et autour de quoi la situation s'organise.

- Une propension à la pratique descriptive : en quelque sorte, du point de vue de la recherche, la situation convoque la description comme méthode car c'est la meilleure approche pour rendre compte des phénomènes de nature éphémère qui la constitue.
- Une entité globale où s'imbriquent les agents humains et les objets matériels sous la forme d'une configuration où domine l'indifférenciation (au sens où l'on entend parfois la notion de système) et qui fournit une sorte de matrice explicative des phénomènes étudiés.
- Une référence nécessaire et éclairante à un cadre spatio-temporel sans qu'il soit toujours possible de préciser ce qui relève précisément de l'un ou de l'autre.
- Une perspective téléologique dans la mesure où la situation se déploie selon un processus conforme à des valeurs et des logiques d'acteurs. Elle incorpore une intention qui se manifeste de diverses manières.
- Un support d'analyse qui affirme sa pertinence en s'intéressant au cœur du processus de l'action, là où se nouent et se dénouent les enjeux les plus significatifs.

La situation se présente comme une totalité singulière, vécue par un sujet qui en permanence la modélise et est modélisée par elle dans le cadre des interactions qu'il construit avec les autres agents et paramètres de l'environnement. Le concept est bien plus riche que ceux de contexte ou d'environnement qui désigne des réalités voisines. Alors que la notion de contexte renvoie de manière assez statique à des éléments de l'environnement qui déterminent l'action du sujet, le concept de situation implique un positionnement dans le monde proximal intégrant toute la complexité de celui-ci.

3.2.3.2. Situation et processus

Telle que nous la concevons, la situation diffère du processus qui est une autre façon de considérer les phénomènes qui nous intéressent : la situation relève de la synchronie tandis que le processus appartient à la diachronie. Cette référence différenciée au temps

est importante car elle renvoie à des démarches de recherches qui ont des bases épistémologiques différentes.

La synchronie nous conduit à prendre ensemble tous les faits qui surviennent dans le même moment et à chercher le sens en interrogeant les significations produites par les agents. Elle invite à comprendre et est particulièrement en phase avec l'analyse de situation. Il n'y a pas d'autre moyen pour comprendre la situation que d'observer et d'entendre les agents concernés.

La diachronie traite de la succession des faits dans l'ordre du temps et les explique les uns par rapport aux autres selon une logique causaliste. Elle produit des explications par la lecture des enchainements cause-effet. C'est-à-dire que le phénomène est expliqué par ce qui se passe avant et qui contribue donc à le produire. L'approche est plus celle des sciences physiques et naturelles, mais on peut y rattacher aussi des analyses de processus en sciences humaines.

On reconnaît là les termes d'une problématique et d'un débat qui est loin d'être conclu depuis son émergence au XIX^e siècle³⁷⁰.

Lorsqu'elle introduit des formes multi causales et qu'elle ne se cantonne pas à un mécanisme simpliste, la démarche explicative permet de mettre à jour les linéaments de l'analyse de processus.

De notre point de vue, proche de celui de Max Weber (1951/1992), situation et processus ne sont pas plus contradictoires que compréhension et explication. On peut très bien envisager par exemple l'étude de microprocessus dans le cadre d'une analyse de situation ou l'enchainement de situations dans le cadre de l'étude globale d'un processus.

Pour conclure, avant de nous intéresser plus précisément à la situation de visite, nous proposons une définition générale de la notion de situation :

- La situation est un événement vécu d'une courte durée, repéré, sinon délimité selon les coordonnées spatiales et temporelles, par des sujets, acteurs, agents qui s'y trouvent impliqués.
- La situation est toujours complexe et présente des dimensions hétérogènes, qui réfèrent à des champs d'approches divers. Il s'ensuit qu'il est bien souvent

³⁷⁰ Il fut posé à l'origine par les travaux de Wilhelm Dilthey qui introduit la distinction entre explication et compréhension (1947).

illusoire de vouloir la modéliser. C'est le domaine par excellence où peuvent se déployer les pratiques descriptives et où la singularité se présente souvent comme un horizon indépassable.³⁷¹

3.2.3.3. La situation de visite d'exposition

Dans la vaste famille des types de situation, nous nous intéressons dans cette thèse à un membre particulier : la situation de visite d'exposition. Dire que l'exposition de design n'a de sens que par la visite qu'elle permet est de l'ordre de l'évidence. Pourtant, il nous semble bien qu'il faille insister sur ce truisme. C'est en effet, la situation de visite qui est notre objet d'étude privilégié. Nous avons précédemment mentionné que la visite fait événement. Non pas dans le sens médiatique et contemporain du terme qui associe événement et manifestation extraordinaire mais dans une acception plus traditionnelle qui conçoit la notion d'évènement³⁷² comme un moment particulier et singulier, chronologiquement daté et spatialement inscrit dans un espace donné, en un mot : situé.

Chaque visite d'exposition, chaque parcours de visiteur est un événement en ce sens qu'il ne peut jamais se reproduire dans les mêmes conditions, car les visiteurs, les circonstances, l'affluence dans les locaux, changent en permanence. Chaque visite est donc située et nous parlerons de *situation de visite*. Nous considérerons la visite du point de vue de du visiteur qui reconnaît le caractère subjectif de la situation de visite. Nous pouvons même dire qu'il n'y a de visite de l'exposition que par et pour un visiteur et que la posture phénoménologique nous invite à prendre en considération l'implication du visiteur dans sa visite.

Dans le chapitre 4 consacré à la méthodologie, nous essaierons de tirer toutes les conséquences de ces considérations afin de construire une position rigoureuse pour l'analyse des situations.

Si nous désirons identifier ce qui fait l'originalité de la situation de visite par rapport à d'autres événements du champ de la médiation des activités culturelles, nous pouvons par exemple comparer la situation d'un spectateur assis dans une salle de spectacle³⁷³ à celle

³⁷¹ Cette définition qui fait la synthèse de notre travail d'analyse, emprunte certaines formules à Jacques Ardoino (Ardoino et Berger, 1989).

³⁷² La notion d'évènement mériterait certainement un examen plus approfondi avant d'adopter la définition que nous proposons. Ce terme retient particulièrement l'attention des historiens. Pierre Nora insiste sur le caractère public de l'évènement, qui ne peut être ainsi nommé que s'il est connu (Nora, 1972).

³⁷³ Assistant au spectacle de type concert ou pièce de théâtre ou encore séance de cinéma.

d'un visiteur qui parcourt une exposition. La comparaison, même si elle comporte des limites permet de mettre en évidence plusieurs aspects qui donnent son identité particulière à la situation de visite d'exposition.

Tout d'abord le visiteur d'exposition opère plus ou moins librement un déplacement dans un espace qui se prête à ce parcours et qui selon des formes diverses a été préparé pour cela. Ensuite, il décide généralement du début et de la fin et plus généralement du rythme dans lequel va se faire son déplacement dans l'espace qui est mis à sa disposition. Enfin, il choisit d'accorder une importance relative aux choses exposées en fonction d'une stratégie qu'il maîtrise plus ou moins. La visite est donc manifestement une forme qui permet la mobilité, le changement des angles de vue par rapport au spectacle même si le dispositif d'exposition a pour fonction de proposer des limitations, de contraindre la liberté des choix de parcours. Cela renforce encore la grande diversité que l'on devrait constater dans les situations de visite et plaide pour que ce soit bien ce concept qui constitue le cadre de notre analyse.

La situation de visite est l'espace-temps où le visiteur rencontre l'intention de l'exposition qui s'exprime à travers le dispositif. Celui-ci constitue en quelque sorte le cadre de la visite, qui met en scène la chose exposée pour l'offrir à la contemplation du visiteur³⁷⁴.

Si nous tentons un approfondissement de la forme de la visite, nous devons mettre en évidence un processus fait de situations successives et il nous faudra identifier ce qui permet de dire que l'on passe de l'une à l'autre. Certainement que le passage d'un type d'activité du visiteur à un autre type d'activité devra être retenu comme un repère fondamental pour différencier les situations. Peut-être aussi devons-nous souligner l'importance du changement d'espace (porte/couloir/escalier) dans la construction d'un rythme de visite. D'autres phénomènes plus ou moins fortuits pourront aussi être convoqués pour produire une division du parcours en situations de visite. Nous y reviendrons dans la méthodologie.

³⁷⁴ Certaines conditions peuvent modifier l'expérience de visite dans une exposition. La nuit, est un espace-temps, avec ses particularités qui peut agir sur les perceptions et les représentations des visiteurs (Germain, 2014).

3. 3. Le concept de dispositif

3.3.1. Définitions

Nous commençons notre analyse par l'examen des définitions de dictionnaires de langue. Le terme de dispositif est d'un usage assez récent. Avant le XIX^e siècle où il apparaît vraiment en tant que substantif, il n'est guère connu que comme un adjectif spécifique du domaine de la médecine.

Le dictionnaire *Littré* ne propose que deux sens principaux pour le terme dispositif. Le premier réfère principalement au domaine juridique, le second à celui de la mécanique et plus précisément à l'organisation des machines (« Dispositif », 1967, p. 129). Ceci s'explique par le fait que depuis le Bas Moyen Age, c'est un autre mot qui occupe toute la place dans le langage courant : le mot disposition. Dans le même dictionnaire, le mot disposition ne présente pas moins de seize occurrences avec des sens riches et variés, très proches de celui que prend le concept de dispositif en sciences humaines (« Disposition », 1967, p. 129-131). De ce rapide examen, nous retiendrons surtout le deuxième alinéa qui nous donne le sens suivant : « intention, dessein » avec la citation tirée de Bossuet « il était en disposition de tout révéler ». Nous constatons qu'un des sens de disposition est si proche de la notion d'intention qu'il en devient pratiquement synonyme. Cela nous conforte dans l'idée que nous défendrons dans la troisième partie de ce chapitre qui fait du dispositif une concrétisation de l'intention. Face à la richesse de la notion de disposition, mais aussi à la polysémie du terme nous avons hésité à le construire en concept.

L'usage consacré du terme dispositif en sciences humaines et plus particulièrement dans la dernière décennie en sciences de la communication nous a convaincue d'adopter plutôt ce dernier. Comme le notent plusieurs auteurs, (Berten, 1999) ; (Agamben, 2007) ; (Appel, Boulanger et Massou, 2010), c'est à la suite de l'usage philosophique inaugural qu'en fait Michel Foucault (Foucault, 1975) que l'emploi de ce concept s'est répandu dans la communauté scientifique. Certainement celui-ci l'adopte-t-il pour bien marquer une différence avec disposition. D'un point de vue étymologique³⁷⁵, dispositif dérive du radical du latin *dispositum* qui est le supin de *disponere* (disposer). Cette forme de

³⁷⁵ Étymologie de dispositif. (En ligne, consulté le 05.02.2018) : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/dispositif>

déclinaison (l'attribut) exprime clairement l'aspect volutif du substantif dispositif et le situe dans le registre de l'action alors que disposition exprime plutôt un état. C'est là une particularité essentielle que nous retiendrons pour notre définition. Le dispositif a un caractère pragmatique, c'est-à-dire, que la coordination de ses éléments tend à un résultat.

3.3.2. Le concept de dispositif en sciences humaines et en sciences de l'information et de la communication

Dans l'article qu'il a rédigé pour le glossaire sur les concepts de la société de l'information, Yves Jeanneret écrit que c'est aujourd'hui « Le terme le plus employé pour désigner l'ensemble des substrats matériels de la communication ». Il souligne que le concept permet de rompre avec l'idée de neutralité qui était portée par les notions de « support » ou autre « canal ». Il ajoute :

« [...] si la notion de dispositif est clairement heuristique, puisqu'elle nous conduit à regarder de près comment procèdent les changements, en termes de contextes, procédures, matières, ordres, elle peut être entendue en bien des sens. » (Jeanneret, 2005, p. 50-51)

Yves Jeanneret associe donc le concept au changement et en quelques mots ébauche une liste de critères afin de le décrire en extension. Nous nous appuyerons sur ces informations dans notre propre tentative de définition. Surtout, il nous précise que les usages du concept sont multiples, que le sens varie selon les auteurs et « que derrière le terme commun de dispositif, peuvent se cacher des conceptions assez différentes, voire opposées du rôle de l'information et de la communication dans la société ». Il nous faut donc explorer cette polysémie³⁷⁶ en tentant une synthèse des conceptions présentées par les auteurs.

La notion de dispositif a fait l'objet d'un court essai de type philosophique par Giorgio Agamben (2007). Elle a été aussi à plusieurs reprises en débat épistémologique au sein de la communauté scientifique, débat qui s'est concrétisé par plusieurs numéros spéciaux de revues ou d'ouvrages collectifs : le n°25 de la revue *Hermès* (1999), *Les dispositifs d'information et de communication : concept, usages et objets* (Appel et al., 2010) et *Dispositifs artistiques et culturels : création, institution, public* (Bardin, Lahuerta et

³⁷⁶ À ce sujet, Isabelle Gavillet parle même d'usage galvaudé du concept de Foucault (2010).

Méon, 2011). Par ailleurs, les références à ce concept sont très nombreuses dans les écrits du champ des sciences de l'information et de la communication³⁷⁷.

Plusieurs synthèses ont déjà été tentées qui avaient pour but d'établir un état des lieux concernant le sens donné au concept et l'usage qui en est fait. Nous examinons ces travaux en nous efforçant de mettre à jour les différents points de vue et en explicitant chaque fois que cela est possible, les fondements des choix faits par les chercheurs.

3.3.3.1. Le dispositif est un assemblage d'objets hétérogènes.

Si l'on s'intéresse à la question de la composition du dispositif – savoir de quoi il est fait – nous constatons que les auteurs s'entendent généralement pour lui reconnaître une forte hétérogénéité. Il est formé d'éléments de différentes natures. André Bertin qui rend compte de l'élaboration de la notion de dispositif par Michel Foucault à propos de l'essai : « Surveiller et punir »³⁷⁸, énumère les différents éléments qui le constituent : « quadrillage des espaces, occupation et découpage du temps, gestion des déplacements, surveillance de tous les moments, règlements tatillons, panoptique, investissement des corps, etc. » (1999, p. 34). Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya précisent pour leur part « qu'un dispositif de communication comprend au moins un arrangement spatial et un arrangement sémiotique : une combinaison de textes, d'usages et de sens. » (2004, p. 387). L'emploi volontaire du terme « au moins » laisse supposer dans cette définition que bien d'autres dimensions pourraient être mentionnées. Ne serait-ce d'ailleurs que la dimension temporelle souvent trop absente et comme nous le verrons très importante dans le dispositif d'exposition qui s'inscrit nécessairement dans la durée d'une visite.

Le dispositif permet de rendre compte des liens entre des éléments de différentes natures. Le terme qui semble le mieux convenir est celui de logique d'agencement. C'est le « premier niveau de sens » repéré par Violaine Appel et Thomas Heller dans leur étude de l'utilisation du concept par le chercheur :

« Par la notion de dispositif, le chercheur exprime un travail de repérage des éléments qui sont d'ordre méthodologique ou qui relèvent des énoncés pris en compte dans une analyse et manifestent l'idée de lien entre ces énoncés ou entre des méthodes d'approche. » (Appel et Heller, 2010, p. 41)

³⁷⁷ Une thèse récente en sciences de l'information et de la communication analyse les récits patrimoniaux produits par des non-professionnels de la culture sur des dispositifs numériques participatifs de médiation (Cambone, 2016).

³⁷⁸ Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris, France : Gallimard.

Giorgio Agamben qui résume en quelques mots le point de vue de Michel Foucault précise que le dispositif est :

« [...] un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement quelque chose, qu'elle soit discursive ou non : discours, institutions, édifices, lois, mesures de police, proportions philosophiques. Le dispositif pris en lui-même est le réseau qui s'établit entre ces éléments. » (Agamben, 2007, p. 10)

Il faut certainement entendre par réseau le système de relations que le dispositif construit. Nous préférons ce terme de système de relation car le mot réseau est lui-même un concept qui peut prendre des significations très diverses selon les auteurs et les contextes.

Pour certains auteurs, cette hétérogénéité peut prendre la forme d'un assemblage de choses qui non seulement n'ont rien à voir entre elles mais présentent en plus des aspects contradictoires. « Parler de dispositif permet donc de faire coexister au sein de l'argumentation des entités considérées comme inconciliables. » (Peeters et Charlier, 1999, p. 18). Arrêtons-nous un instant sur cette particularité. Par de là l'incohérence apparente qu'il y aurait à faire coexister des contraires dans la même notion, ne peut-on apercevoir dans ces contradictions, la richesse d'une notion qui construit sa force heuristique dans un jeu dialectique où les divers aspects prennent un caractère principal ou secondaire selon la situation. Le dispositif prend alors un sens différent dans chaque cas, rendant compte ainsi de la particularité de la situation. Cela n'est pas sans nous faire penser au positionnement des concepts dans la sociologie de Pierre Bourdieu (1972) : une plasticité dialectique qui, seule permet de rendre compte la complexité du réel³⁷⁹.

Cette hétérogénéité, constitutive du concept de dispositif n'est pas en soi un défaut. Certes l'assemblage est disparate mais l'identité du concept est à chercher ailleurs, du côté de sa dimension stratégique.

3.3.3.2. Le dispositif intègre une dimension pragmatique et stratégique

Constatons tout d'abord que le dispositif révèle un caractère pragmatique. C'est un agencement pour agir. Selon Foucault, la nature du dispositif est d'être stratégique (Agamben, 2007) ; (Appel, Boulanger, Massou, 2010). Reprenant la généalogie du mot

³⁷⁹ Nous pouvons illustrer notre propos avec ce que Pierre Bourdieu nous dit de l'Habitus qu'il définit comme un ensemble de dispositions résultant des déterminations qui ont constitué la personnalité mais aussi une matrice génératrice de pratiques sociales remaniant sans cesse les dispositions précédemment acquises.

dispositif qu'il rapproche du *dispositio* des théologiens et du *Gestell* de Heidegger, Agamben écrit que :

« Le lien qui rassemble tous ces termes est le renvoi à une économie, c'est-à-dire à un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter –en un sens qui se veut utile- les comportements, les gestes et les pensées des hommes. » (Agamben, 2007, p. 28)

Il élargit la définition de Foucault et

« [...] appelle dispositif tout ce qui a d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » (Agamben, 2007, p. 30)

On pourra remarquer qu'une telle accumulation de déterminants ne va pas sans poser des problèmes. En effet, tel qu'il est précisé là, le dispositif laisse peu d'ouvertures aux agents qui le fréquentent, qui se trouvent comme pris dans les mailles d'un filet. Peut-être faudrait-il réserver ce point de vue à une variété de dispositifs particulièrement fermés. Foucault a travaillé sur les institutions de l'enfermement (la prison, l'hôpital) et la définition qu'il propose subit certainement la marque des clôtures auxquelles il l'applique.

Pour André Berten, le dispositif peut développer une logique propre³⁸⁰ qui est susceptible d'être différente de celle voulue par ses concepteurs. Ce dispositif est un système dynamique qui résulte de l'interaction en situation des éléments qui le composent. Même si certains déterminismes sont puissants, le système ne peut être complètement contrôlé :

« Analyser le savoir et le pouvoir en train de se faire, comme dirait Latour en train de se construire, attire notre attention sur l'aspect productif d'un certain nombre de dispositifs. [...]. Non seulement chaque dispositif inclut des savoirs multiples, transversaux, ramifiés mais encore le dispositif lui-même devient un milieu producteur de savoir, échappant maintes fois à l'intention qui l'a fait naître, il est alors détourné, utilisé pour des usages imprévus, remanié pour résoudre tel ou tel problème, transposé d'une zone mortifère à une zone de pacification. » (Berten, 1999, p. 35)

Cette citation nous conforte dans l'idée que le dispositif est dans son essence un producteur de savoirs, d'attitudes, de comportements. Cela se fait parfois à l'insu du sujet qui pris entre les mailles du filet est lui-même complètement impliqué. Le dispositif est

³⁸⁰ Nous disons pour notre part une intention.

ainsi une sorte de matrice, structurée et structurante. D'une certaine manière, dans certaines conditions, il est susceptible de produire plus que ce pourquoi il a été pensé et revêt donc dans ce cas un aspect néguentropique³⁸¹. Nous essaierons dans la suite de cet exposé de voir ce que cela peut signifier quand on considère un dispositif d'exposition.

3.3.3.3. Le dispositif comporte souvent une dimension technologique

Le dispositif incorpore des outils et des instruments qui dans la phase contemporaine, dominée par la numérisation des données, peuvent être d'une grande complexité. Le dispositif effectue ou fait effectuer un certain nombre d'opérations. Il remplit des fonctions qu'il est possible d'identifier et de classer.

La question de l'utilisation de la technique dans les dispositifs d'exposition n'est bien sûr pas nouvelle, même si elle prend, à l'ère du numérique, des formes spécifiques.

Rappelons même que certains aspects technologiques ont à une époque pas si lointaine, servi à qualifier de manière emblématique des formes d'exposition particulières alors considérées comme novatrices. Nous voulons parler par exemple de « la scénographie du fil de Nylon » inaugurée par Georges-Henri Rivière au Musée des ATP du Bois de Boulogne. Émilie Girard note, en parlant des vitrines conçues par Georges-Henri Rivière et Jacques Pasquet :

« À travers une présentation fonctionnaliste, elles reposent sur un principe de base : la concentration sur les objets. La vitrine de « La Transhumance » illustre à merveille la muséographie dite « des fils de nylon », devenue signature du créateur Rivière. L'objet y est sublimé, nul élément ne vient gêner la lecture des sonnailles, colliers de chien et du bât. Le troupeau fantôme qui se dessine sur un fond noir donne aux objets qui le matérialisent leur réalité. » (Girard, 2010, p. 397)

C'est l'occasion de préciser combien la technologie ou la technique sont au service d'un projet. Loin d'être neutre par les choix de présentation qu'elle privilégie, elle supporte ce projet et permet de concrétiser une perspective. Dans le cas de Georges Rivière, le fil de Nylon sert à montrer l'objet en fonction (Gorgus, 2003) et comme le souligne Emmanuel de Roux :

« L'homme à la « muséographie du fil de nylon » avait poussé plus loin que quiconque la mise en valeur de l'objet par la neutralisation de tout ce qui pourrait nuire à sa

³⁸¹ Au sens de Michel Serres (1981).

vision, et cette qualité n'est toujours pas acquise par toute les vedettes de la prétendue scénographie moderne. » (De Roux, 1992)

On ne peut certainement mieux dire que dans ses usages, la technologie est riche d'une dimension sociale. Elle inscrit sa marque dans le monde social qui en retour lui imprime ses directions, favorise des perspectives tout en en condamnant d'autres. C'est pourquoi, on parle très souvent non pas de dispositif technique, terme qui n'aurait pas beaucoup de sens sauf peut-être pour l'ingénieur, mais de dispositif socio-technique (Appel et Heller, 2010, p. 41) ; (Davallon, 1999), c'est-à-dire se situant à la confluence d'une technologie et des usages sociaux.

Comme nous venons de le voir, la technologie est utilisée dans les dispositifs d'exposition avec pour principale fonction celle de communication de l'information qui peut être sous forme numérique et inviter le visiteur à interagir. C'est certainement un des aspects de l'exposition où se concentre par excellence l'intention de conception. L'analyse doit être particulièrement attentive à ces aspects technologiques. On constate assez souvent que les dispositifs d'exposition³⁸² intègrent très rapidement les innovations technologiques les plus récentes et sont même un terrain d'expérimentation de celles-ci³⁸³. Nous pensons aussi plus particulièrement aux expériences d'utilisation de la lumière de manière focalisée ou à la mise en place de simulateurs et autres engins robotisés le long des parcours dans les musées des sciences et des techniques. Cette dimension technologique nécessite une attention particulière qui passera par une description détaillée du point de vue de la chercheur-visiteur. Savoir ce que permet et ce que fait la technique est indispensable. Néanmoins, nous ne devons pas oublier, du point de vue qui nous intéresse ici, que c'est l'usage que nous pouvons en faire en situation de visite et l'effet que cela produit sur nous qui sera analysé (et non le dispositif lui-même). C'est dans le contexte situé des usages que fait le visiteur des potentialités technologiques qu'il faut chercher le sens du dispositif. Une technologie dont l'appropriation n'est pas assurée peut-être un point mort du dispositif. Ou encore un dispositif intégrant une technologie qui suppose des investissements personnels lourds en temps et en apprentissage risque fort de produire

³⁸² Nous pensons plus précisément aux grandes expositions qui connaissent un retentissement médiatique important.

³⁸³ Le centre Erasme qui expérimente et développe les usages du numériques sur le territoire rhodanien, explore avec le programme Museolab les nouvelles possibilités qui peuvent s'offrir aux musées en matière d'installations. (En ligne, consulté le 15.10.2017) : <http://www.erasme.org/-Museolab->

des effets à revers de ceux qui sont attendus. Nous reviendrons sur cette question dans la partie méthodologique en nous intéressant à la situation de visite.

3.3.3. Qu'est-ce que le dispositif d'une exposition ? Notre définition et son application.

Nous retenons que le dispositif est un organisateur de l'espace, du temps. En tant qu'organisateur de l'espace, il installe les objets, découpe les surfaces et les volumes et contribue ainsi à déterminer une forme de regard. Il installe et déclenche les émissions sonores, façonnant une forme particulière d'écoute. En tant qu'organisateur du temps, il suggère un rythme de parcours, propose des moments de repos et impose au visiteur une manière d'être. Il autorise et il interdit. Le dispositif permet et oblige dans l'exposition, il organise la visite en produisant un ordre de visite. Notons que bien évidemment le cadre ainsi posé peut être respecté ou ignoré par l'agent concerné, ici le visiteur mais dans tous les cas, l'ordre du dispositif inscrit sa marque dans l'univers de l'exposition.

Il nous a semblé indispensable de rattacher le concept de dispositif à la notion d'intention et à celle de situation. Nous pouvons le préciser ainsi : le dispositif est l'expression de l'intention en situation.

Cela signifie qu'il s'inscrit de manière singulière dans le temps et dans l'espace de la situation en effectuant un arrangement spécifique des éléments le constituant, de la chose exposée. Puisqu'il s'agit de situation d'exposition, cet arrangement spécifique concrétise une intention d'exposition. Il assemble, ici et maintenant, des éléments hétérogènes dans un projet global. Il fixe les règles, l'ordonnancement de l'exposition.

Si nous reprenons les remarques de Louis Quéré à propos de la situation : « Etre situé, c'est être inséré dans un espace structuré et aménagé, et occuper une position dans un champ comportant des objets disposés d'une certaine façon. » (1997, p. 183). L'espace structuré et les objets disposés dans le champ sont une autre façon de désigner le dispositif lui-même.

Contrairement à la situation dont nous avons souligné le caractère éphémère, le dispositif d'exposition est lui un ensemble plus durable. Là où la première notion a le caractère d'une variable difficile à contrôler, le second se manifeste comme une constante momentanément stable. Il ne varie pas considérablement pendant le temps de

l'exposition. En ce sens, il fournit un repère précieux à l'analyste car il est ce par quoi les concepteurs de l'exposition agissent et tentent de produire les effets d'exposition.

Pour résumer, nous précisons qu'il est un assemblage, le mode d'arrangement dans le temps et dans l'espace des éléments constitutifs de l'exposition. Il intègre aussi un certain nombre de règles et de normes de fonctionnement. Ces règles qui président aux usages sont le plus souvent explicites. Ce caractère objectif fait qu'il peut se prêter à une description formelle. Ainsi l'essentiel de ce qu'on appelle la scénographie de l'exposition (le cadre, le mobilier, le parcours, les textes, l'éclairage), les objets exposés mais aussi les consignes plus ou moins impératives faites au visiteur relèvent du dispositif et l'illustrent parfaitement dans chaque cas.

3.4. Le concept d'intention

Le concept d'intention tient une place singulière dans cette thèse. On comprend donc que la définition que nous construisons se doit d'être précise et complète. Ce n'est pas une tâche facile car les acceptions sont nombreuses et les variations de sens importantes parmi des auteurs manifestant a priori une proximité de pensée. Nous avons déjà souligné comment nous relierons intention, dispositif et situation pour construire un modèle cohérent d'analyse. Ce point est essentiel car il va nous permettre de faire une lecture orientée des écrits des auteurs que nous convoquons pour cette étude.

Suivant une méthode que nous avons déjà utilisée, nous commençons cette étude par l'exploration du sens donné au concept dans le monde professionnel du design qui nous a servi de première référence. Ce sera l'occasion de distinguer l'intention de la notion de projet.

Nous examinons ensuite le sens donné à ce concept à la lumière des travaux conduits en sciences humaines et sociales, inventaire que nous concluons par un essai de définition afin de fixer le sens pour ce travail de recherche.

Nous abordons enfin la question de l'extension du concept au-delà du domaine des activités mentales et de l'élargissement au monde des objets et des dispositifs. Nous nous interrogeons sur la pertinence de cette démarche.

3.4.1. Le concept d'intention et ses usages en sciences humaines et sociales

3.4.1.1. Intention et projet

Nous discutons ici pour bien les distinguer, des rapports entre intention et projet, mots qui sont parfois utilisé dans le même sens. Nous avons déjà approché la notion de projet dans le chapitre 1 consacré à la notion de design.

Nombreux sont les chercheurs qui s'intéressent au projet en tant que problématique. Ils l'abordent le plus souvent comme un objet d'étude, mais tentent aussi de l'ériger en concept en précisant le champ théorique dans lequel il prend une forme opératoire.

Jean-Pierre Boutinet, chercheur en psychosociologie en a fait son thème principal de recherche. Il conçoit celui-ci comme une anticipation opératoire qui comprend deux aspects, l'expression d'un but, d'une finalité et l'élaboration d'une planification organisée en différentes phases. Cette définition se retrouve chez d'autres auteurs. Même s'il existe des centaines de modèles en conception³⁸⁴, on retrouve le plus souvent une trame de fond similaire. Selon Jean-Pierre Boutinet, les quatre étapes essentielles dans l'élaboration de la méthodologie de projet sont « : « l'analyse de situation, l'esquisse d'un projet possible, la stratégie entrevue, la validation sociale » (2008, p. 255).

En design et en architecture, l'intention dans un projet est entendue comme dessein de conception. Bien que l'usage de la notion soit certainement bien antérieur, le projet comme « esquisse de la création envisagée » se met en place dans le champ architectural à la Renaissance, à propos de la conception et la réalisation par l'architecte Filippo Brunelleschi, d'un dôme de très grandes dimensions³⁸⁵, (Boutinet, 2008, p. 169). Pour Jean-Pierre Boutinet, on peut retenir de cette innovation quelques éléments fondateurs, constitutifs d'une méthodologie du projet applicable à d'autres situations. C'est la naissance d'un paradigme spécifique de la conception, la réponse d'un acteur : l'architecte qui, se retrouvant confronté à un problème, va l'analyser dans toute la complexité du contexte : le site, les acteurs en présence, les matériaux. Il va le traiter préalablement à l'ouverture du chantier par le biais de dessins et de maquettes. Il cherche

³⁸⁴ Le designer Hugh Dubberly en a fait une recension : a compendium of models. (En ligne, consulté le 05.04.2018) : Récupéré du site de Hugh Dubberly : http://www.dubberly.com/wp-content/uploads/2008/06/ddo_designprocess.pdf

³⁸⁵ Dôme de la cathédrale Santa Maria del Fiore, Florence, Italie. 1296-1436.

à lui donner une signification formelle (la coupole va être dessinée en référence à l'héritage esthétique romain) (Boutinet, 2008, p. 170). Ces éléments sont applicables au projet en design :

« Si le projet architectural peut être considéré comme le paradigme de tout projet, c'est bien parce qu'il illustre de façon caractéristique la double relation que son auteur entretient avec l'objet, relation avec un objet vrai, donné à travers l'ensemble des contraintes matérielles et symboliques qui sont dès le départ imposées, relation avec un objet mental à façonner par un travail d'imagination et d'intuition sans cesse à reprendre » (Boutinet, 2008, p. 175)

Dans un projet de design, le processus de création est aussi entièrement tendu vers la réalisation de quelque chose qui n'existe pas et qui est nécessairement situé dans un environnement qui le détermine en partie. C'est pourquoi, la création tente d'être maîtrisée par la formulation de finalités, d'une intention fondatrice qui va en quelque sorte contenir le programme du projet.

Le projet désigne le but à atteindre, soit il s'applique à l'œuvre elle-même, soit encore il intéresse le processus par lequel il s'accomplit. Enfin, il tend à être modélisé dans un ensemble plus complexe, d'allure systémique qui englobe *a priori* toutes les activités concernées. Cette pluralité de sens ne facilite pas les intellections en matière de recherche. C'est pourquoi, nous avons décidé de ne pas utiliser ce terme en tant que concept dans notre modèle de recherche et nous avons réservé au mot projet le statut de notion de sens commun, permettant de qualifier un ensemble de pratiques professionnelles³⁸⁶.

Comme concept, nous choisissons de faire appel à un terme voisin dans le langage courant, celui d'intention. On remarque que les deux mots, projet et intention sont quasi équivalents³⁸⁷. En première approche, il y a une grande proximité entre l'expression « Dites-nous quel est votre projet ? » et celle : « Qu'avez-vous l'intention de faire ? » Pourtant, si on s'arrête quelque peu sur la question, on perçoit une différence significative entre les deux formulations. Cette différence porte principalement sur les circonstances implicites et sur le niveau d'abstraction. Comme nous l'avons vu précédemment, le projet nous renvoie à un processus et à une situation singulière, alors que l'intention relève du champ des généralités, des finalités, bref de catégories plus abstraites.

³⁸⁶ Nous avons clarifié plus précisément la relation entre intention et projet dans un article (Auziol, 2015).

³⁸⁷ Le dictionnaire des synonymes CRISCO donne intention comme second synonyme de projet (après dessein). (En ligne, consulté le 17 mai 2018) : <http://crisco.unicaen.fr/des/synonymes/projet>

Nous avons trouvé chez Jean-Paul Sartre, une forme d'évocation de l'intention dans le travail du concepteur. Pour illustrer la distinction qu'il fait entre essence et existence se saisit d'un exemple d'objet qui se trouve sur son bureau, un coupe-papier et il dit :

« Ce qu'ils ont en commun (les existentialistes), c'est simplement le fait qu'ils estiment que l'existence précède l'essence, ou, si vous voulez, qu'il faut partir de la subjectivité. Que faut-il au juste entendre par là ? Lorsqu'on considère un objet fabriqué, comme par exemple un livre ou un coupe-papier, cet objet a été fabriqué par un artisan qui s'est inspiré d'un concept ; il s'est référé au concept de coupe-papier, et également à une technique de production préalable qui fait partie du concept, et qui est au fond une recette. Ainsi le coupe-papier est à la fois un objet qui se produit d'une certaine manière et qui, d'autre part, a une utilité définie, et on ne peut pas supposer un homme qui produirait un coupe-papier sans savoir à quoi l'objet va servir. Nous dirons donc que, pour le coupe-papier, l'essence - c'est-à-dire l'ensemble des recettes et des qualités qui permettent de le produire et de le définir - précède l'existence ; et ainsi la présence en face de moi, de tel coupe-papier ou de tel livre est déterminée. Nous avons donc là une vision technique du monde, dans laquelle on peut dire que la production précède l'existence. » (Sartre, 1996, p. 17-18)

Certes, le terme intention n'est pas présent dans la citation (dans ses écrits philosophiques, Sartre utilise d'ailleurs plus souvent le terme de projet) mais cet exemple nous paraît illustrer en quoi la conception en design est d'ordre intentionnelle.

3.4.1.2. Intention et pédagogie

Dans le contexte éducatif, on retrouve également les notions de projet et d'intention.

Pour Jacques Ardoino le projet se définit à travers deux composantes principales : la visée, mélange d'intention et de stratégie et la programmation qui est une mise en forme chronologique de ce qui est anticipé. Il distingue ainsi le projet-visée et le projet-programmatique (Ardoino, 1984).

Dans un livre consacré à la définition des objectifs pédagogiques, Daniel Hameline (1992) s'est essayé à distinguer la notion d'intention de notions voisines comme celles de finalité, but et objectif. Pour cet auteur, les discours sur les finalités, les buts et les objectifs sont des discours de type intentionnel qui diffèrent par les circonstances et les contextes d'usage. Ainsi parler des finalités, des buts ou des objectifs, c'est exprimer des intentions. Ces termes sont assez semblables dans le langage courant et l'on peut, sans

opérer une trop forte distorsion de sens, les remplacer les uns par les autres. Il distingue néanmoins des nuances de sens.

Le discours sur les *finalités* témoignerait d'une intention très générale, d'allure politico-philosophique et serait plutôt le fait des institutions représentatives. Appliqué à l'éducation, on retrouverait principalement l'expression des finalités dans les textes législatifs du monde parlementaire.

Les énoncés consacrés aux *buts* porteraient la marque d'une intention plus précise, référée à un lieu, un moment ou des circonstances. Ce serait la forme privilégiée par les décideurs des appareils éducatifs qui manifesteraient à travers l'affirmation des buts un souci d'efficacité organisationnelle. L'*objectif* enfin, serait l'expression d'une intention beaucoup plus précise destinée à orienter l'action éducative et faciliter l'évaluation. Il connote l'univers stratégique, ce fut et c'est toujours un vocable très prisé des militaires, avant de devenir le mot le plus utilisé par l'avant-garde pédagogique dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

Pour Daniel Hameline, il existe une infinie variété d'intentions, le terme a donc un caractère très général. Dans son ouvrage, finalités, buts et objectifs sont désignés comme des formes de l'intention pédagogique. Sur un modèle schématique de type triangulaire consacré à l'opérationnalisation du concept d'intention, les finalités occupent la base alors que les objectifs siègent au sommet (Hameline, 1992).

De cet examen d'un usage dans le champ éducatif, nous retenons deux aspects :

- d'une part la plasticité du terme d'intention qui fonctionne comme un équivalent général de ce que l'on annonce vouloir faire
- d'autre part le rapport à l'action qui se manifeste avec force dès que l'on cherche à rendre l'intention plus opérationnelle.

Dans le monde de tous les jours, la notion d'intention est assez souvent faiblement corrélée à l'action. Nous montrerons qu'à l'inverse, notre choix définitionnel associe étroitement intention et action.

3.4.1.3. Intention et intentionnalité

Comme le fait remarquer Pierre Jacob, il nous faut distinguer intention et intentionnalité.

« Le mot intentionnalité est un faux ami. Dans le vocabulaire français ordinaire, l'adjectif *intentionnel*, le substantif *intentionnalité* et l'adverbe *intentionnellement* dérivent du même mot *intention*. » (Jacob, 2004, p. 19)

L'auteur s'intéresse au sens donné à l'intentionnalité dans le champ juridique :

« Au sens ordinaire, l'intentionnalité est une propriété de l'acte d'un agent qui permet d'établir si oui ou non cet agent peut être tenu pour responsable des conséquences de son acte. » (2004, p. 48)

Mais dans la phénoménologie contemporaine, à la suite de Brentano, le terme qui est un des concepts majeurs de cette branche de la philosophie a un autre sens.

« En choisissant le mot *intentionnalité* dans un sens d'origine médiévale, Brentano a réhabilité un terme qui dérive du substantif latin *intentio* qui veut dire tension et qui dérive lui-même du verbe *intendere* qui signifie tendre. Avoir l'intentionnalité, c'est être tendu vers ou viser quelque chose au sens où un tireur à l'arc tend la corde de son arc quand il vise sa cible » (Jacob, 2004, p. 49)

En faisant appel à ce concept, Franz Brentano précise une des propriétés de la conscience. L'intentionnalité désigne le fait que la conscience vise un objet extérieur à elle-même ; elle est intentionnelle dans la mesure où elle est conscience de quelque chose. Elle se manifeste chaque fois que nous percevons quelque chose, nous formons un jugement, nous affirmons une croyance, nous redoutons ou nous souvenons de quelque chose. Edmund Husserl (1991) reprend cette définition : la conscience est toujours orientée vers un objet, une visée de quelque chose d'autre qu'elle-même. Pour Pierre Jacob :

« L'idée d'intentionnalité est inséparable de l'idée d'une tension de l'esprit en direction d'un objet. Pas d'intentionnalité sans objet intentionnel. Par son origine étymologique, le mot *intentionnalité* nous invite à élucider la capacité de représenter au moyen de la capacité de viser un objet. » (Jacob, 2004, p. 49)

Nous venons de rappeler cette définition car nous faisons référence dans notre approche heuristique à un cadre général phénoménologique où le concept est d'usage fréquent. Pourtant, ce n'est pas cette acception qui a guidé nos recherches. Volontairement, afin d'éviter des confusions, nous n'utilisons jamais dans cette thèse le terme d'intentionnalité, nous lui préférons celui d'intention. Nous n'exploitons donc pas le sens philosophique que nous venons brièvement de rappeler car il ne nous a pas semblé

pertinent dans le cadre de la construction de notre modèle de recherche. Loin de contribuer à la fécondité de notre démarche, il nous égarait sur des pistes qui nous éloignaient de la perspective que nous avons tracée en présentant les autres concepts du modèle³⁸⁸.

Comme le rappelle Pierre Jacob :

« En dépit du fait que les mots intention et intentionnalité appartiennent à la même famille, il ne faut pas confondre les concepts d'*intentionnalité* et d'*intention*. Une intention est un état ou un évènement mental particulier. (...) les intentions jouent un rôle *sui generis* dans la production et l'explication des actions. Lorsque nous formons une action, nous sommes dans une disposition mentale particulière. » (Jacob, 2004, p. 50)

Comme nous l'avons vu dans l'introduction de ce chapitre consacrée à l'intention pédagogique, le concept d'intention a un sens volitif. L'intention traduit alors le mouvement de la volonté tendant vers un but.

Ainsi définie, la notion d'intention n'est pourtant pas exempte d'ambiguïté. Comme chaque fois que l'on cherche à qualifier un état mental, on n'est pas à l'abri de difficultés qui sont souvent la source de confusions. Prenons un exemple : je peux manifester intérieurement l'intention de marquer une pause dans le cours de mon travail afin de boire un café. Des circonstances externes modifiant ce projet, le voilà abandonné. Que dire alors de l'état mental que nous nommons intention et qui a disparu ? Dans ce cas, l'intention n'est pas repérable par un observateur qui assiste à la situation si ce projet n'a pas été verbalisé. Par ailleurs, l'intention est sans conséquence sur les actes de l'agent impliqué et donc sur l'environnement. C'est pourtant ainsi que la notion est comprise le plus souvent. À partir d'une telle définition, rien ne garantit que l'intention débouche sur une réalisation. En tant qu'état mental, elle ne produit pas d'effets qui correspondraient à ce qui a été envisagé. Cette sorte de « volatilité » de la notion est gênante pour la recherche.

Une autre façon de concevoir l'intention consiste à l'ancrer résolument à l'action avec laquelle elle entretient des rapports. En faisant rupture avec l'attitude qui consiste à traiter l'état mental du sujet indépendamment de l'action, on peut choisir de s'intéresser d'abord aux conduites et tenter ensuite d'inférer l'intention comme ce qui a pu être à l'origine des

³⁸⁸ Pour rappel, les concepts de dispositif et de situation.

actes que l'on constate. Dans ce cas nous aboutissons à une définition plus restrictive de l'intention mais aussi plus opérationnelle dans une perspective de recherche, notamment car elle pourra s'appuyer sur des observables. Nous nous inscrivons alors dans un autre paradigme qui est celui des philosophies de l'action.

C'est cette perspective que nous choisissons, cette acception du concept d'intention que nous allons tenter de préciser maintenant.

3.4.1.4. Intention et philosophie de l'action

Dans un livre intitulé *L'intention* Elisabeth Anscombe (1958/2002) tente de clarifier les ambiguïtés inhérentes à la notion. Celle qui fut l'élève, puis la collaboratrice de Ludwig Wittgenstein à Cambridge, explore le concept dans une perspective de clarification. Pour cela, elle conduit une analyse qui est à la fois linguistique, conceptuelle et phénoménologique et propose une élucidation de la structure logique de l'action dans son rapport à l'intention. Pour Elisabeth Anscombe, une intention ne se présente pas comme un phénomène mental antérieur à l'action de la même façon que la cause est antérieure à l'effet, mais quelque chose qui prend forme dans le contexte de l'action effective et des raisons qui la fondent.

Le point de vue d'Anscombe rappelle aussi les principes du behaviorisme dans le sens où il tend à contourner l'invisibilité des phénomènes mentaux par le biais de la réalité objective des conduites.

Comme le souligne Vincent Descombes³⁸⁹ dans la préface à l'édition française de l'ouvrage, il nous faut :

« [...] ressaisir ce qui est l'idée directrice du livre, qu'exprime assez bien la thèse avancée au paragraphe 25 : *en gros l'intention d'un homme, c'est son action*. L'idée, bien entendu ne vaut pas qu'en gros. Elle demande à être précisée, corrigée, ajustée pour tenir compte des variétés des situations. » (1958/2002, p. 8)

Poursuivant son commentaire du texte de la philosophe, Descombes dit :

« Le sens de la thèse d'Anscombe n'est pas du tout qu'il faudrait tenir pour négligeable la part des circonstances dans la détermination de l'action accomplie, elle est seulement de marquer fermement son rejet d'une conception dominante de

³⁸⁹ Vincent Descombes dont une partie des travaux a porté sur la philosophie de l'action et la philosophie analytique, a animé un séminaire à l'EHESS sur les recherches d'Elisabeth Anscombe. Il a préfacé la traduction de l'ouvrage principal de cette dernière et produit un avant-propos pour les actes du colloque portant sur sa philosophie (Aucouturier et Pavlopoulos, 2015).

l'intention qui fait de la séparation entre intention et action, le cas normal et leur coïncidence - lorsque l'agent se trouve avoir fait ce qu'il avait l'intention de faire - le problème à résoudre par le moyen d'une théorie philosophique. » (1958/2002, p. 8)

Elisabeth Anscombe montre qu'une conception purement mentaliste de l'intention conduit à des problèmes insolubles et que dès lors, il faut l'abandonner. Elle propose, comme nous le suggérons précédemment de rétablir un lien entre intention et action.

« Elle invite à opérer un renversement complet de perspective : au lieu de prendre pour paradigme d'une attribution à un sujet le cas de l'intention « pure » (pure de toute exécution présente), partons de ce que fait effectivement quelqu'un et cherchons-en quoi ce qu'il fait est intentionnel. » (Descombes, 1958/2002, p. 14)

Vincent Descombes poursuit en précisant que la conception que critique Elisabeth Anscombe peut être qualifiée de *mentaliste* et celle qu'elle défend, bien que non baptisée par elle, pourrait être appelée, en s'inspirant de Wittgenstein, *historique ou biographique* en ce sens que le concept d'intention décrit alors « (...) la conduite d'un agent dans le contexte de ses activités passées et son milieu historique de vie. » (1958/2002, p. 14).

C'est dire que le concept est fortement ancré dans la situation entendue dans le sens que nous lui avons donnée précédemment dans ce chapitre.

Nous faisons donc notre la citation rappelée ci-dessus par Vincent Descombes. : « en gros, l'intention d'un homme, c'est son action ». Celle-ci est souvent prise comme une formule raccourci de la thèse d'Anscombe (1958/2002, p. 92).

Dans l'introduction d'une publication récente qui fait suite à un colloque consacré à la philosophie d'Elisabeth Anscombe, Valérie Aucouturier et Marc Pavlopoulos indiquent que la pensée d'Anscombe est souvent mal comprise. Ils précisent leur point de vue : « La question centrale de son livre est la suivante : une action n'est pas un événement du monde comme les autres ; c'est un changement du monde dans lequel une pensée s'exprime, que nous nommons une intention. » (Aucouturier et Pavlopoulos, 2015, p. 21). Ils annoncent clairement qu'il s'agit de partir de l'action pour remonter à l'intention et non l'inverse.

« La thèse centrale du livre d'Anscombe est que les intentions ne sont pas des états mentaux intérieurs mais des traits publics et pleinement observables des actions... La plupart du temps, pour savoir ce que l'agent veut ou cherche, il suffit de regarder ce qu'il fait. Si nous ne comprenons pas son action, nous lui demandons de nous l'expliquer ; si son action est bien intentionnelle, l'agent nous fournit alors des raisons

d'agir : il nous dit pourquoi il fait ce qu'il fait, il nous dit pour quel motif ou encore ce qu'il cherche en faisant cela. » (Aucouturier et Pavlopoulos, 2015, p. 21)

Nous pouvons entendre dans ces propos, une explicitation de ce qui fait la spécificité de la recherche en sciences humaines : l'existence dans les situations d'agents doués d'une conscience, dont les actions expriment des intentions, qu'ils peuvent énoncer pour peu qu'on les interroge. Les deux auteurs complètent leur commentaire en poursuivant dans le même sens :

« L'explication de l'action se distingue de l'explication des changements sans agents : lorsque nous voulons expliquer un événement sans agent, nous cherchons par exemple l'événement antécédent qui a pu causer ou engendrer celui-ci ; lorsque nous voulons comprendre l'action d'un agent nous cherchons les raisons pour lesquelles il a agi de cette façon. » (Aucouturier et Pavlopoulos, 2015, p. 21)

Nous retrouvons dans ces affirmations l'idée, rarement aussi bien explicitée, qui est au fondement de la différence entre d'une part les sciences humaines et d'autre part les sciences de la nature ou les sciences physiques. Ces différences se manifestent dans des paradigmes différents que nous rappelons de manière un peu schématique :

- pour les sciences qui ignorent tout comportement humain, le paradigme explicatif qui recherche les causes des événements dans la situation précédente
- pour les sciences humaines, le paradigme compréhensif qui prend en compte les intentions inhérentes aux actions afin d'en identifier les motifs et les raisons dans une quête générale de sens.

Bien que cela ne soit pas évoqué de manière principale, nous percevons une filiation entre les recherches d'Elisabeth Anscombe et les thèses de Wilhelm Dilthey³⁹⁰ portant sur la singularité épistémologique des sciences humaines. Au début de ce chapitre 3, en comparant les concepts de situation et de processus nous avons mis en évidence une semblable dichotomie.³⁹¹

La définition donnée par Anscombe nous permet d'argumenter le point de vue que nous avons spontanément adopté dans le cadre de cette thèse : considérer l'intention comme ce qui peut se lire dans les actes du sujet. Les conduites qui se manifestent de manière

³⁹⁰ Wilhelm Dilthey opère une coupure entre les sciences de l'esprit et les sciences de la nature, introduisant les prémisses d'une démarche compréhensive.

³⁹¹ Cela suggère aussi que le concept d'intention, tel que nous le définissons fait système sous l'angle de la cohérence avec celui de situation.

objective en situation sont alors comprises comme les traces des intentions du sujet. Partant de ces actes que nous constatons, nous pouvons alors tenter de remonter aux intentions dont ils sont en quelque sorte l'expression.

3.4.1.5. La définition que nous proposons de l'intention.

Nous confirmons donc que nous désignons par intention ce que l'on peut lire (d'une certaine manière après coup) dans les actes du sujet.

Pour être plus précis et afin d'opérationnaliser le concept, nous avons ressenti la nécessité d'énoncer deux caractéristiques principales qui contribuent à le définir.

La première caractéristique concerne la dimension objective de l'intention telle qu'elle se manifeste à travers l'action. Généralement dans la littérature concernée, on parle d'objectifs ou de buts pour qualifier cette intention³⁹². Nous tenons à faire remarquer que si nous empruntons ce vocabulaire, nous risquerions fort de basculer sur la conception purement mentaliste de l'intention que nous avons souhaité rejeter. Les buts, les objectifs sont ce qu'énonce le chef de projet sans être forcément organiquement impliqué dans les réalisations qui seront entreprises. C'est pourquoi, bien que nous n'ignorions pas que si l'on cherche à fuir les pièges de la langue, on n'évite pas pour autant tous les écueils qui sont sur notre route, nous avons préféré avancer la notion de *production d'effet*. Cette formulation a un double intérêt :

- L'emploi du mot production traduit bien la dimension pragmatique de création de ce qui n'est pas encore là. Ainsi, on peut poursuivre une intention en tant qu'activité mentale sans que cela se traduise par un quelconque événement dans la situation où le sujet exerce cette activité mentale. Par contre s'il y a production, cela suppose une action volontaire qui va entraîner des changements dans la situation. Nous basculons par le choix de ce terme dans l'intention-action.
- La notion d'effet inscrit délibérément le concept dans cet après où l'on constatera les résultats des opérations réellement entreprises. La notion d'effet est fortement corrélée à celle d'action, de réalisation pratique du projet. Le mot effet, loin d'être neutre vient au contraire renforcer l'aspect pragmatique introduit par la notion de production. Les effets en tant que résultats seront en quelque sorte les indices ou

³⁹² Par exemple, pour qualifier l'intention éducative des enseignants, Daniel Hameline distingue les finalités, les buts et les objectifs (1992).

les symptômes de l'intention. Des effets constatés, il doit être possible d'inférer l'intention poursuivie.

Ainsi entendu, un premier aspect de l'intention sera donc appelée production d'effets.

La seconde caractéristique que nous introduisons dans la définition de l'intention a trait à l'inscription de l'action dans le champ des valeurs, que celui qui les porte en soit conscient ou non.

Le modèle qui nous inspire ici est celui élaboré par Max Weber à propos des finalités de l'action (1995). Ce modèle souvent utilisé par les chercheurs répartit les activités humaines en conduites rationnelles rapportées à des résultats, en conduites témoignant de systèmes de préférences et en conduites traditionnelles entendues comme des héritages compulsifs. Nous parlerons à ce sujet de parti pris axiologique. L'intention est un *parti pris axiologique* par les choix qu'elle fait quant aux modalités de l'action en situation. Elle peut se lire plus particulièrement dans les jeux relationnels que le sujet porteur d'intention construit en situation. Tout ce qui dans l'action manifeste une préférence est susceptible d'être analysé en termes de valeur. Autrement dit, l'intention, par les choix qui sont identifiables le long du cours d'action, est inscription de préférences dans la situation. Un système de valeurs émerge, non par ce qu'il est énoncé par le sujet, mais par ce qu'il peut être lu dans ses actes. L'intention du sujet peut être ainsi caractérisée dans le champ axiologique.

Les deux dimensions que nous venons de souligner sont très liées entre elles et concourent ensemble à produire les particularités de l'intention en situation.³⁹³ Certains aspects pourront être principaux ou secondaires selon les éléments contextuels et pourront varier dans le temps selon les circonstances.

Ces deux références nous confortent dans l'idée que l'intention est lisible non seulement dans les actes comme le suggère Elisabeth Anscombe mais aussi dans les objets et les œuvres qui résultent d'une production humaine. S'agissant d'une exposition qui est un ensemble particulièrement complexe, nous choisissons de parler de dispositif et nous dirons donc que l'intention est susceptible d'être lue à travers la découverte du dispositif.

³⁹³ Cette double dimension pourrait certainement être rapprochée des deux aspects de la communication (message et relation) que l'on rencontre dans les analyses de l'École de Palo Alto.

3.4.2. Élargissement de la notion d'intention aux objets et aux dispositifs

Tel que nous l'avons défini, le concept d'intention s'applique à des êtres humains. De ce point de vue nous sommes restée jusqu'ici dans les limites habituelles de l'usage qui est fait de la notion. Ce concept peut-il être étendu et appliqué aussi à des objets ou à des dispositifs ? L'intérêt de la définition que nous avons proposée est justement de permettre cette extension sans opérer de trop grande distorsion de sens. L'intention est une activité mentale qui ne peut être produite que par des êtres doués de conscience. En nous affranchissant de la référence directe à l'activité mentale ou plus exactement en en faisant une inférence de l'action, nous autorisons la possibilité d'étendre l'application du concept d'intention à un objet ou un dispositif. Ces catégories « inertes » pourront alors être considérées comme des « porteurs d'intention³⁹⁴ ». En disant cela nous voulons signifier qu'ils incorporent une intention, en quelque sorte réifiée, mais bien présente dans la structure et plus généralement la forme de l'objet. Le titre de la thèse illustre cette définition : « exposer, formes et intentions ». Nous allons dans la suite de ce travail tenter d'identifier des formes d'exposition pour les exploiter par l'analyse et en déduire des enseignements sur les intentions qu'elles recèlent. D'un point de vue pratique, nous allons considérer que l'intention se manifeste en situation dans un contexte d'interaction avec un agent qui est confronté à un objet ou un dispositif. Dans cette démarche, l'agent doit être attentif aux effets qui sont produits par l'usage de l'objet ou la fréquentation du dispositif. On pourra considérer qu'il rencontre une intention puisque l'objet ou le dispositif lui offre des possibilités d'action, autorise ou interdit certains gestes ou attitudes et contribue à une forme de détermination de sa conduite.

Cette démarche présente l'avantage d'être en accord avec notre expérience professionnelle qui nous fait considérer les objets réalisés dans le cadre d'un projet de design comme doués de particularités, qui sont autant de dimensions de l'intention résultant de ce qu'a cherché à produire le designer à travers son travail de conception.

Dans une première approche, mais nous reviendrons sur ce point de vue, nous considérerons donc l'intention du dispositif comme la résultante de l'action consciente

³⁹⁴ Nous utilisons cette expression pour éviter le terme intentionnel dont nous avons rappelé qu'il revêtait d'autres sens philosophiques que celui que nous envisageons dans cette thèse.

du concepteur. Nous verrons par la suite qu'il y a certainement nécessité d'opérer une distinction entre l'intention de conception et l'intention de l'objet.

À l'appui de nos choix théoriques nous allons convoquer quelques travaux de recherche qui s'appuient sur des constructions heuristiques similaires ou voisines.

3.4.2.1. Intention et anthropologie historique

Le premier exemple concerne les recherches en anthropologie. Les archéologues ont bien du mal à retrouver les caractéristiques des civilisations de la préhistoire. Comme le rappelait André Leroi-Gourhan :

« Les documents préhistoriques sont très pauvres ; de tout ce qui faisait un groupe humain vivant, il reste uniquement, dans les meilleurs des cas, des pierres taillées, des os et quelques minéraux qui ont pu attirer les hommes fossiles. De sorte que le préhistorien doit renoncer à ce qui aurait été le plus significatif : les gestes, les sons, les agencements d'objets pour se contenter des vestiges impérissables qui sont en général des choses usées : silex hors d'état de servir, restes osseux provenant de repas ou de corps. Les documents osseux ont été considérablement exploités pour tenter de saisir quelque chose de la pensée des hommes fossiles. » (Leroi-Gourhan, 2003, p. 153)

L'absence de documents écrits et bien évidemment l'impossibilité d'interroger nos lointains ancêtres comme nous pourrions le faire avec nos contemporains, obligent les préhistoriens à faire parler les rares objets qu'ils repèrent dans leurs fouilles. Dès lors, tout est mis en œuvre dans l'archéologie moderne pour reconstituer dans le contexte de la recherche les éléments qui pourraient renseigner sur la situation d'existence des hommes de la préhistoire. Nécessité oblige en quelque sorte. Pour reprendre notre terminologie, il s'agit de tenter de comprendre le sens d'un dispositif à travers « un agencement d'objet³⁹⁵ », donc de tenter de préciser dans quelle intention cette configuration a été choisie, en prenant aussi en compte ici les transformations et les altérations du temps. La dernière phrase de la citation fait référence à la découverte fréquente dans les fouilles de restes d'ossements. L'activité d'analyse de ces traces renseigne sur les pratiques d'inhumation ; le mobilier funéraire fournit des indications sur les cultes préhistoriques et introduit à l'analyse de l'intention qui était certainement poursuivie à travers ces formes de sépulture.

³⁹⁵ Le groupe de mots « agencement d'objets » est un quasi synonyme de dispositif.

L'exemple du travail du préhistorien nous permet de comprendre comment, en l'absence d'autres sources, il est impérieux d'exploiter objets et dispositifs. Ceux-ci sont de véritables conservatoires de l'intention, à même de nous dire des choses sur la vie des hommes avant l'apparition des premières formes d'écriture.

3.4.2.2. Intention et histoire de l'art

Nous prendrons notre deuxième exemple dans le champ des sciences de l'art à travers deux auteurs : Michael Baxandall et John Dewey.

Michael Baxandall nous enseigne que ces objets, que l'on nomme oeuvres dans le domaine artistique, portent la marque de l'intention de l'artiste et que l'on peut les analyser de ce point de vue. Dans un ouvrage de synthèse écrit en fin de carrière universitaire, l'auteur de *L'œil du Quattrocento*³⁹⁶ reprend des thèses déjà présentes dans ce livre (1972/1985) en les élargissant sur le plan méthodologique. C'est ainsi que dans le premier chapitre de *Formes de l'intention*, avant de s'intéresser à l'analyse de tableaux célèbres de la Renaissance et de l'Époque Contemporaine, Michael Baxandall s'exerce à une approche méthodologique sur un objet technique : le pont sur le Forth construit en 1889 au sud de l'Écosse par les architectes Baker et Fowler. Ce pont qui, à l'égal de la Tour Eiffel, symbolise le triomphe de l'industrie métallurgique au XIX^e siècle, présente une forme curieuse qui attire le regard à la fois par son caractère monumental et sa géométrie inattendue (Baxandall, 1985/2000). À ce propos, il déclare : « La seule manière possible d'expliquer la forme du pont, [...], c'est de considérer qu'elle représente un moyen notionnel d'atteindre un but donné » (1985/2000, p. 71). Il signifie bien ainsi que par sa structure le pont exprime et concrétise ce qu'il nomme lui-même une intention. Yves Michaud, qui préface l'ouvrage, écrit à ce sujet : « Le titre *Formes de l'intention* doit recevoir ici toute sa force, c'est une structure qui seule permet d'appréhender des intentions. » (1985/2000, p. 10).

Michael Baxandall qui s'intéresse au tableau d'un grand maître de la Renaissance³⁹⁷, précise sa méthode :

« Dans la phase de découverte, on a le droit d'utiliser toutes sortes d'astuces heuristiques, comme celle qui consiste à s'imaginer qu'on est un Italien du XV^e siècle,

³⁹⁶ Le livre est consacré à la peinture dans l'Italie de la Renaissance. Il conduit conjointement une analyse sur les œuvres et les conditions de leur réalisation.

³⁹⁷ Piero della Francesca.

voire Piero della Francesca lui-même, ce qui implique qu'on refoule, autant qu'il est possible, ses propres concepts et ses propres connaissances pour tenter d'adopter ceux d'un autre. De là viennent bien des aperçus et des intuitions qui peuvent parfaitement figurer dans une explication." (Baxandall, 1985/2000, p. 182)

On reconnaît dans cet énoncé les principes de la démarche phénoménologique, il préconise une immersion dans le monde de la conception qui consiste, grâce à nos connaissances mais aussi à notre imagination, à reconstituer la situation qui voit l'émergence de l'œuvre. Selon l'auteur, cette sorte d'empathie historique est le chemin que doit suivre le critique d'art pour retrouver l'intention. Il nous livre une définition de celle-ci :

« Quand un acte, mais surtout un objet, ont une dimension historique, on suppose toujours que cette action ou cet objet ont été faits dans un certain but -qu'ils portent la marque d'une intention, ou pour ainsi dire, d'un *projet*. [...] L'intention, c'est l'aspect *projectif* des choses. » (Baxandall, 1985/2000, p. 80)

Pour Baxandall, le concept d'intention doit être appliqué aux tableaux et non aux peintres (1985/2000, p. 81). Ce sont les choses qui ont un aspect projectif, autrement dit qui incorporent une intention.

« Lorsque je parle d'intention, je ne parle ni d'un état psychologique assignable à un individu, ni même d'un ensemble d'événements qui auraient pu se produire dans le cerveau [de l'artiste] je parle (plutôt) d'une condition générale qui régit tout acte humain rationnel, condition que je suis amené à poser quand je mets en ordre une série de faits, ou quand je tente de repérer les termes qui doivent me permettre de reconstituer une situation. » (Baxandall, 1985/2000, p. 80)

Nous pouvons donc constater que Baxandall confronté à la question de l'analyse de l'œuvre d'art, entreprend une démarche qui utilise le concept d'intention dans un sens très proche de celui que nous lui donnons. Le contexte historique de son travail de recherche ne facilite pas la démarche puisqu'il est obligé d'effectuer des projections dans des situations qui ne sont plus actuelles. L'exemple qu'il prend, le pont sur la Forth, même s'il s'agit d'une œuvre architecturale s'apparente par sa complexité, sa dimension technologique et surtout par sa fonctionnalité au concept de dispositif.

La question du sens de la notion d'intention est aussi posée par John Dewey dans *L'art comme expérience* :

« L'importance de l'intention comme facteur de contrôle, aussi bien du côté de la production que de l'appréciation, est souvent sous-estimée parce que l'intention est assimilée à un vœu pieux ou à ce qu'on appelle parfois une motivation. » (Dewey, 1934/2014, p. 448)

Comme nous l'avons souligné, il rappelle donc ici, en convoquant la notion psychologique de motivation, l'impasse où conduit une conception purement mentaliste de l'intention. Plus avant dans le texte, il ajoute traitant de l'œuvre picturale : « L'objet, le matériau exprimé n'est pas simplement exécution de l'intention, mais il est en tant qu'objet l'intention, et cela depuis le début » (Dewey, 1934/2014, p. 448) ; et il rajoute encore : « ... l'objet complètement abouti est l'intention, dans son double statut de but conscient et d'actualisation achevée » (1934/2014, p. 449). L'affirmation de John Dewey nous invite à regarder la production de l'œuvre comme la matérialisation de l'intention. Celle-ci s'objectiverait à travers la réalisation. Ce point de vue est en concordance avec celui d'Elisabeth Anscombe. En effet, celle-ci propose de rechercher l'intention dans les actes du sujet en refusant le point de vue purement mentaliste. Pour John Dewey, c'est dans la production même qui résulte de l'action que doit être située l'intention.

Si nous résumons, nous pouvons dire que l'intention peut se lire dans les actes du sujet et qu'elle s'actualise dans les objets qui en résultent. Nous verrons que c'est à partir de ce point de vue que nous définissons l'exposition comme dispositif porteur d'une intention.

3.4.2.3. Intention et action située

Dans les nouvelles sociologies³⁹⁸ qui se développent aux frontières de la psychologie cognitive et de la philosophie de l'action, une attention particulière est accordée aux objets en situation. Nous avons déjà évoqué ce courant à propos de notre analyse du concept de situation au début de ce chapitre. Nous nous intéressons à nouveau à ces travaux du point de vue cette fois de la notion d'intention.

Dans l'approche de l'action en situation, on considère qu'une partie de l'organisation de l'action est prise en charge par l'environnement. Ainsi pour Lucy Suchman (1987), l'action émerge des circonstances et ne suit pas un plan pré-établi. Elle est donc

³⁹⁸ Nous ne donnons pas à ce terme un sens très spécifique, mais reprenons une appellation que Philippe Corcuff avait choisie comme titre de son livre *Les nouvelles sociologies: entre le collectif et l'individuel*, pour désigner un courant sociologique principalement anglophone qui s'est développé dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle (Corcuff, 2007).

dépendante de la situation (indexicalité) et en même temps contribue à la construction du contexte (réflexivité).

À ce sujet, certains auteurs parlent d'*ancrage de l'action* (grounding). C'est le cas de James J. Gibson, pour qui le monde physique, plus particulièrement les objets, renseignent le sujet à travers leurs valeurs fonctionnelles, leurs significations qui sont perçues directement. Pour expliquer ce phénomène, James J. Gibson avance la notion d'*affordance*. Les affordances sont des propriétés des objets : ils sont signifiants du fait de notre mémoire perceptuelle, et surtout ils ont une valeur praxique en ce sens qu'ils sont associés à une potentialité de mise en œuvre pratique (Gibson, 1979/2014). Bruno Latour qui discute ce concept parle de « promission », c'est-à-dire dans le cas d'un outil par exemple, qu'il promet et permet à la fois (2000, p. 41).

Nous abordons cette question de l'affordance car elle n'est pas sans rapport avec ce que nous disons des objets quand nous posons qu'ils sont porteurs d'intention. Là où James J. Gibson identifie des affordances, nous reconnaissons des intentions incorporées dans l'objet ou le dispositif.

La notion d'affordance est reprise par par Edwin Hutchins (1995) et Donald A. Norman (1993). Pour Norman, les objets sont des *artefacts cognitifs*, ils facilitent l'exécution des tâches et servent de support informationnels pour la mémorisation (1993). Edwin Hutchins s'inscrit dans le courant de la *cognition distribuée*. Il analyse une cabine de pilotage comme un système cognitif (Hutchins et Klausen, 1996) où la représentation des connaissances est située à la fois chez les agents et dans les artefacts présents dans le contexte. D'une certaine manière, il y aurait des formes d'équivalence entre objet et sujet. Cela nous rappelle que nous opérons une réflexion qui comporte des analogies avec cette approche en appliquant la notion d'intention à la fois aux sujets de l'action et aux objets/dispositifs. Bien évidemment, ce choix est un parti pris conceptuel qui fonctionne comme une commodité théorique. Il y a analogie entre l'intention de l'objet et celle du sujet mais ce n'est pas une identité. L'intention de l'objet comme l'affordance ne prennent existence qu'en situation, en présence d'un agent qui perçoit un effet dès qu'il s'intéresse à un objet ou s'inscrit consciemment ou non dans un dispositif. On est proche du concept d'agentivité, issu de la psychologie cognitive et repris par Alfred Gell : « Attribuer à un objet une agentivité, c'est l'envisager comme un membre actif d'une relation sociale. » (Golsenne, 2015, p. 24-25)

Les approches situées de l'action opèrent un renversement de perspectives qui construit un nouveau statut pour les objets et les dispositifs (souvent nommés système par les auteurs de ce courant). Pour De Fornel et Quéré : « [...] le contrôle de l'action située est le fait d'une instance extérieure, qui prend la place du pilote mental des modèles rationalistes. » (1999, p. 28). L'avantage de ce modèle est de fournir à l'analyste des éléments objectifs qui permettent de compenser les difficultés générées par une approche purement mentaliste. Il permet d'identifier des constantes de la situation, des invariants construits ou donnés sur lesquels le chercheur pourra fonder sa démarche compréhensive. Cela produit un matériel qui peut être confronté aux données observables de l'action. C'est bien cette mise en relation qui est la source heuristique du travail du chercheur. Comme nous le verrons par la suite, en partie inspiré de la notion d'affordance, le concept d'intention appliqué aux objets et dispositifs, révèle des potentialités de découvertes souvent inattendues et particulièrement fécondes.

3.4.2.4. Intention et texte

Umberto Eco s'intéresse au travail d'interprétation du texte littéraire en distinguant trois formes d'intention. Dans un premier temps, il est conduit à privilégier l'intention du lecteur *intentio lectoris* à côté de l'intention de l'auteur *intentio auctoris*. Il construit alors une réflexion qui s'inscrit dans une logique de la réception. Ainsi, il déclare :

« Le lecteur sait que chaque phrase, chaque personnage, enveloppent des significations multiformes qu'il lui appartient de découvrir. Selon son état d'esprit, il choisira la clef qui lui semblera la meilleure et « utilisera » l'œuvre dans un sens qui peut être différent de celui adopté au cours d'une précédente lecture » (Eco, 1962/1979, p. 19)

Dans *Les limites de l'interprétation* Umberto Eco introduit en outre, l'intention de l'œuvre ou du texte *intentio operis* (1990/1992). Par la production du texte, l'auteur ne ferme pas absolument les possibilités interprétatives même si celles-ci demeurent limitées. Le lecteur subit des déterminations dans son interprétation car l'œuvre par sa structure engendre des pistes de lecture. Pour Umberto Eco ce qui définit le texte, c'est son aptitude à envisager un Lecteur Modèle. Il considère que l'interprétation du texte émerge dans le système de relations qui se construit entre la stratégie de l'auteur et la réponse du lecteur modèle. La figure de ce lecteur modèle demeure néanmoins assez énigmatique.

Dans *Interprétation et surinterprétation*, Umberto Eco précise sa pensée :

« Il est clair que je cherche à maintenir un lien dialectique entre *l'intentio operis* et *l'intentio lectoris*. Le problème est que si l'on peut bien connaître ce que l'on entend par « intention du lecteur », il semble plus difficile de définir abstraitement ce que l'on entend par *intention du texte*. L'intention du texte n'est pas étalée à la surface du texte. [...] Pour la « voir », il faut prendre une décision. Ainsi, s'il est possible de parler de l'intention du texte, c'est seulement en tant que résultat d'une conjecture de la part du lecteur. L'initiative du lecteur consiste fondamentalement à faire une conjecture sur l'intention du texte. » (Eco, 1992/1996, p. 58)

Nous retrouvons à ce propos une conception de l'intention des objets que nous avons déjà formulée : celle-ci n'a pas d'existence en dehors de la confrontation à un sujet présent dans la situation. Sommé de préciser la justesse de ce qu'il nomme une conjecture du lecteur, et donc d'indiquer le moyen de parvenir à la formulation d'une intention du texte, Eco fait appel aux ressources et aux méthodes de l'exégèse littéraire :

« Comment peut-on prouver une conjecture qui porte sur *l'intentio operis* ? La seule façon d'y parvenir consiste à la soumettre au contrôle du texte comme un tout cohérent. Cette idée est, elle aussi, une vieille idée ; elle vient d'Augustin (*De doctrina christiana*) : toute interprétation donnée portant sur une certaine portion d'un texte peut être acceptée si elle est confirmée par, et elle doit être rejetée si elle est contestée par, une autre portion du texte. En ce sens, la cohésion textuelle interne contrôle les parcours du lecteur, lesquels resteraient sans cela incontrôlables. » (Eco, 1996, p. 59)

C'est le critère de cohérence entre les hypothèses faites par le lecteur et les différents éléments linguistiques mis à disposition, qui permet de valider le procès interprétatif et donc de produire une formulation de l'intention du texte satisfaisant au critère de pertinence. Nous y ajouterions volontiers, une démarche complémentaire provenant elle aussi des énoncés de la philosophie médiévale, *connue sous le nom de rasoir d'Ockham, qui consiste* à « ne pas multiplier les entités sans nécessité ». Le critère convoqué pourrait porter le nom de parcimonie en ce sens que l'interprétation qui nous révèle l'intention doit porter la marque d'une économie de construction afin éviter les échafaudages inutiles et souvent risqués.

Nous retrouvons dans les propositions herméneutiques d'Umberto Eco, des démarches que nous avons inventoriées quand nous nous sommes intéressés aux travaux de Michael Baxandall portant sur les œuvres d'art. C'est par une mise en situation, ici de lecture, là de visite que le sujet rencontre une intention portée par l'œuvre elle-même.

Au terme de ce chapitre qui, nous a permis de préciser par approches successives les significations des concepts que nous mettons en œuvre dans cette thèse, nous allons aborder sous l'angle de la méthodologie, des aspects plus pratiques de notre travail de recherche.

Les choix théoriques se sont imposés comme une conséquence nécessaire du projet de recherche. C'est ce que nous avons tenté d'expliquer. Dès lors qu'il s'agissait de repérer à travers ses formes, la nature du discours que tiennent les expositions de design, il était pertinent de tenter de placer le chercheur en position de réception avec une double curiosité, une curiosité de visiteur attentif à l'environnement qui lui est proposé et une curiosité de chercheur soucieux de construire puis d'interroger son matériel de recherche. Dans cette perspective, c'est une approche compréhensive telle que la définit la sociologie qui était la plus appropriée. C'est pourquoi, nous nous sommes placée dans un cadre phénoménologique en tentant de faire usage des concepts d'intention et de dispositif appliqué à l'exposition.

Du point de vue où nous plaçons le dispositif de l'exposition nous parle d'une intention que la chercheur en situation de visite, va tenter de mettre à jour.

L'approfondissement de notre réflexion portant sur ces deux concepts et sur la figure du chercheur visiteur nous a permis d'explicitier notre démarche de recherche, délibérément inscrite dans les approches qualitatives en sciences humaines et sociales.

La quête de l'intention d'exposition qui constitue l'armature de cette thèse en muséologie, et qui sera systématiquement poursuivie dans les chapitres suivants, trouve ici son explication et sa justification dans une perspective communicationnelle.

Chapitre 4. Un protocole méthodologique conçu pour appréhender l'intention de l'exposition de design

Les cinq expositions de design qui composent notre terrain de recherche sont l'objet d'une description détaillée d'inspiration phénoménologique effectuée en situation de visite par la chercheuse. Elle intervient alors en tant que chercheur-visiteur. C'est un protocole méthodologique d'inspiration phénoménologique en ce sens que la chercheur-visiteur s'efforce de composer une description attentive à toutes les dimensions matérielles et symboliques de l'exposition mais est aussi présente aux attitudes réactives de sa conduite de visiteuse. Cette description prend forme dans un cahier de recherche où se mêlent de manière entrecroisée, constatations objectives et commentaires plus subjectifs. Notre hypothèse est que cette conduite méthodologique menée de façon encadrée et rigoureuse doit permettre à la chercheur-visiteur d'accéder à l'intention d'exposition de design afin de révéler les diverses significations prises par ce type de manifestation comme intervention dans le monde contemporain. Les descriptions de visite des expositions et leurs commentaires, ont constitué un corpus de textes, objet d'une analyse de contenu ayant pour objectif d'extraire les dimensions de l'intention implicites et explicites de l'exposition. On pourra ainsi construire un instrument théorique et pratique de lecture des procédés consacrés à la mise en exposition du design et à leur impact. En complément, nous menons également des entretiens avec les acteurs qui interviennent dans la conception de l'exposition afin de comprendre quel est leur projet.

Après avoir apporté des précisions épistémologiques et communicationnelles sur la méthode pour expliquer notre posture de recherche, nous présentons les caractéristiques de la description et ses outil associés. Nous commençons par définir la figure de la chercheur-visiteur, un concept *ad hoc* pour cette recherche.

Nous abordons ensuite les modalités de la démarche mise en œuvre pour la description en situation de visite et nous précisons la forme d'écriture que nous privilégions.

Nous questionnons alors la validité de cette démarche méthodologique, car dans cette thèse comme c'est souvent le cas en sciences humaines, la subjectivité du chercheur participe du travail des analyses de corpus et *in fine* des connaissances dégagées de ces

analyses. Comment la rigueur scientifique peut-elle s'accommoder de processus nécessairement entachés de subjectivité ?

Nous expliquons ensuite la construction d'un outil d'analyse de la description et des commentaires associés : la grille de critères qui permet d'appréhender l'intention d'exposition. Celle-ci a été construite de manière empirique par un travail qui repose sur les deux premières expositions de notre terrain d'étude.

Nous terminons l'explication du protocole méthodologique par la présentation d'outils associés à la démarche : la place de l'étude documentaire et des entretiens.

4.1. Précisions épistémologiques et communicationnelles sur la méthode

La construction méthodologique prend dans ce travail une place importante car nous avons parfois choisi de nous éloigner des modèles classiques usités en muséologie tant dans le recueil de l'information que dans le traitement des données qualitatives ou quantitatives. Dans le prolongement de l'approche phénoménologique et pragmatique, nous avons fait le choix d'une démarche qualitative qui emprunte ses pratiques de recherche aux différents courants de la sociologie compréhensive et de l'ethnologie reprises dans les sciences de la communication. De notre point de vue, l'inscription dans ce courant se manifeste principalement par l'adoption du matériel conceptuel que nous venons précédemment de présenter. Comme nous l'avons vu, ce matériel est parfois différent de celui proposé par les différents courants représentatifs des approches phénoménologiques dont nous sommes proches.

Pour nous, l'essentiel, nous insistons sur ce point car nous ne sommes pas toujours certaine d'y arriver parfaitement, est de produire une méthodologie qui permette de mettre à jour les dimensions intentionnelles de l'exposition en fournissant un outil de lecture des dispositifs. Cette méthodologie doit présenter des garanties sur le plan scientifique. Parmi les critères qu'elle doit satisfaire, nous avons sélectionné les trois suivants pour leur caractère primordial en rapport avec notre situation de recherche :

- Critère de reproductibilité³⁹⁹ : la méthodologie doit être décrite et présentée préalablement de la manière la plus précise possible de façon à ce qu'elle puisse être détachée de la présence de l'opérateur-chercheur et qu'elle soit ainsi reproductible par un autre opérateur sans variation importante dans des circonstances similaires.
- Critère de pertinence : la méthodologie doit être argumentée du point de vue de son intérêt, de ses avantages et éventuellement de ses inconvénients. Il faudra être attentif aux biais susceptibles d'être introduits par tel ou tel aspect. Pour cela, on se référera aux travaux portant sur l'épistémologie des méthodes qualitatives (Paillé, 2006), pour s'interroger sur les effets de subjectivité qui s'y manifestent. On fera également référence aux réflexions touchant au travail d'enquête et d'analyse du travail des designers (Lécho Hirt, Nova, Kilchör et Fasel, 2015).
- Critère de publicité et de communication : la méthodologie doit donner à voir simultanément le matériel et le matériau de recherche en communiquant de manière quasi-exhaustive le contenu des observations et des enquêtes. S'agissant d'une méthodologie *ad hoc*, nous avons le souci de fournir un maximum d'informations sur le processus de recherche pour que la formulation d'un jugement critique sur le travail méthodologique soit possible et facilitée⁴⁰⁰. Cela signifie concrètement que l'on retrouvera en annexe la partie utile des corpus réalisés soit par observation, soit par entretien.

Nous voulons souligner enfin que, selon nous cette méthodologie ne peut être comprise en dehors de l'examen de sa genèse. Elle s'est construite au fur et à mesure de l'avancement des travaux, pour se terminer dans une forme provisoirement aboutie dans les dernières étapes du processus de recherche. Nous avons donc choisi, dans ce chapitre de préciser les étapes de ce processus. Cette élaboration a eu pour cadre principal les deux premiers chantiers des cinq expositions qui constituent notre corpus. Nous aurions préféré ne pas dissocier l'exposé méthodologique de la présentation du travail effectué sur les

³⁹⁹ Le critère de reproductibilité, selon Karl Popper, est une condition pour distinguer le caractère scientifique d'une étude (Popper, 1935/1989).

⁴⁰⁰ Ces critères trouvent (avec d'autres) leur origine dans l'effort de rationalisation qui s'accomplit dans la construction des projets de design. On les retrouve aussi généralement dans les tentatives de validation de la recherche, par exemple dans *Méthodes des sciences sociales* de Madeleine Grawitz (1990).

deux premiers terrains d'exposition. Il était en effet plus facile d'aborder la construction de la méthode en situation avec ses péripéties et ses implications de terrain. On pourra d'ailleurs s'étonner que l'on procède à une recherche sans avoir préalablement défini de manière quasi exhaustive la méthodologie, comme le préconise une vision de la recherche où la rigueur ne craint pas de côtoyer un certain formalisme. Nous tenons à préciser que si elle n'était pas constituée définitivement comme un objet pensé et écrit lors des premiers travaux de terrain, la méthode que nous avons suivie préexistait d'une certaine façon, à la manière dont les « théorèmes en acte » (Vergnaud, 1991, p. 83) de la psychologie cognitive orientent les pratiques des opérateurs sans qu'ils en soient tout à fait conscients. Au total, la présentation autonome et séparée de la méthode traduit un effort de mise au propre d'une démarche personnelle qui ne s'ignore plus autant dans ses fondements (théoriques) et ses conduites (méthodologiques).

Notre travail d'enquête a consisté en :

- un recueil de données existantes sur l'exposition, comme le dossier de presse, le catalogue, et les critiques de journalistes.
- une observation de terrain effectuée en situation dans l'exposition qui se traduit par une description d'inspiration phénoménologique
- des entretiens auprès de l'équipe de conception de l'exposition

La part la plus originale de ce processus porte sur le deuxième point de ce triptyque : l'observation et la mise en texte dans le cahier de recherche que nous allons présenter maintenant⁴⁰¹. Le recueil des données de médiation et de communication ainsi que les entretiens avec les concepteurs de l'exposition viennent apporter des précisions complémentaires qui peuvent être confrontées au travail d'observation.

4.2 Une démarche privilégiée : la description phénoménologique

C'est bien parce que notre projet est de mettre à jour l'intention sous-jacente aux projets d'exposition de design que nous avons choisi le protocole et le cadre méthodologique

⁴⁰¹ En amont de ce travail, un choix d'exposition a été opéré grâce à la construction d'une typologie des expositions temporaires de design en France. La méthodologie concernant cet aspect et ses résultats est abordée au chapitre 2.

suyvant : aborder l'exposition de design par l'entremise de sa description écrite par une chercheur-visiteur.

Il s'agit de faire une description puis de travailler sur le texte descriptif ainsi élaboré. Comme nous l'avons déjà indiqué, nous faisons l'hypothèse que l'intention de l'exposition se manifeste dans la situation de visite et qu'elle produit des effets sur le visiteur sans qu'il en ait clairement conscience. Aussi la description du dispositif de l'exposition effectuée au cours de l'expérience de visite par la chercheur-visiteur, est l'outil méthodologique que nous avons construit pour tenter d'accéder à une connaissance de l'intention d'exposition.

Dans cette démarche, la tâche de décrire revient à la chercheuse positionnée en situation de visiteuse. La description ne peut donc être mise en œuvre que si celle-ci maîtrise la méthodologie qui lui fournit à la fois le moyen de l'accomplissement de son travail de recherche et la manière de cette pratique, garantie de rigueur indispensable au travail scientifique.

Nous présentons la chercheur-visiteur comme concept *ad hoc* pour cette recherche, puis nous présentons la description telle qu'on pourra la mettre en œuvre sur le terrain grâce à un cahier de recherche

4.2.1. La chercheur-visiteur, un concept *ad hoc* pour cette recherche

Nous avons donc fait appel à une figure particulière de chercheur, que nous avons élaborée pour accomplir cette tâche descriptive en situation de visite : la chercheur-visiteur. Ces figures de chercheur plus ou moins impliqués dans la situation d'étude sont présentes fréquemment dans les recherches en sciences humaines et si on y regarde bien, l'idéal d'objectivation toujours espéré dans la démarche d'enquête est rarement complètement obtenu⁴⁰². C'est dans le champ de l'ethnologie que ce type de pratiques se rencontre le plus, peut-être parce que les investigations du chercheur s'effectuent sous de fortes contraintes. C'est aussi fréquemment le cas, lorsque l'on souhaite étudier des cours d'action, lorsqu'on s'intéresse à l'action en train de se faire. C'est aussi, nous nous devons

⁴⁰² Il y a toujours des biais qui sont produits par la nature humaine du « matériel » sur lequel travaille le chercheur. La subjectivité de l'interviewé affecte de manière en partie non contrôlée celle de l'interviewer.

de le rajouter, une pratique courante du designer quand il s'efforce de découvrir l'environnement associé à un nouveau projet⁴⁰³.

Nous avons donc pris le parti d'aborder l'exposition par le moyen d'une visite qui permet de mettre la chercheuse dans une situation qui s'apparente à celle d'une visiteuse déterminée par sa seule curiosité à découvrir l'exposition. Nous disons qu'« s'apparente » parce que sa visite est aussi celle d'une chercheuse. Nous pensons, qu'ainsi engagée dans une visite, la chercheuse peut se trouver dans une situation qui se prête au repérage et à l'étude des effets susceptibles d'être produits par la visite de l'exposition. C'est du point de vue de la chercheur-visiteur qu'elle va mettre en œuvre une pratique d'observation.

La visite va consister en un parcours dans l'exposition qui se fera en se rapprochant le plus possible d'une visite dont la finalité ne serait pas celle d'une recherche. La chercheur-visiteur vient avec une intention de recherche dans la perspective d'analyser l'exposition. Nous dirons qu'elle est une visiteuse sérieuse, attentive et qu'en tant que visiteuse, elle est animée du souci de comprendre, intéressée tant par la chose exposée que par la manière dont elle est exposée. Ce caractère appliqué de la visiteuse va se manifester dans le fait qu'elle fait le choix de faire un parcours exhaustif, de ne négliger aucun aspect, de suivre les directions qui lui semblent les plus pertinentes, qu'elle ne se fixe pas de durée de visite *a priori*, mais aussi qu'elle n'oublie jamais qu'elle est une visiteuse⁴⁰⁴ et que c'est de ce point de vue qu'elle entreprend presque simultanément ses activités de chercheuse. Le fait de préciser qu'elle ne se fixe pas de durée de visite révèle toute l'ambiguïté de la tâche : la rigueur de la chercheuse suppose qu'elle se consacre à la visite avec le souci de ne rien laisser échapper à l'observation⁴⁰⁵ mais simultanément, si elle souhaite rester une visiteuse assez proche de ce que fait un visiteur en général⁴⁰⁶, elle se doit de donner à sa visite une durée raisonnable, c'est-à-dire pas trop éloignée de la moyenne des durées de visite que l'on pourrait constater sur le site. Si la durée devenait très longue, la visiteuse risquerait de disparaître derrière la chercheuse.

⁴⁰³ On parle alors le plus souvent d'immersion dans la situation.

⁴⁰⁴ Pas plus qu'elle n'oublie qu'elle est une chercheuse.

⁴⁰⁵ Marie-Sylvie Poli rappelle, à propos du temps consacré à la lecture des textes dans une exposition « (...) que le temps moyen consacré à une visite d'exposition est d'une heure et vingt minutes pour les visiteurs adultes. ». Elle parvient à des résultats proches de trois heures trente à quatre heures quand elle chronomètre sur le terrain le temps nécessaire pour lire tous les textes proposés. Elle donne comme exemple six heures pour l'exposition *L'âme au corps* à Paris (Poli, 2012, p. 92).

⁴⁰⁶ Véronique Soulben commissaire de l'exposition *90'*, Saline royale d'Arc & Senans (19.06 - 04.10.2009) a travaillé sur le rapport de l'exposition au temps à partir d'une étude réalisée par l'Observatoire Permanent des Publics pour le ministère de la culture dans cent-un musées français pendant dix ans : le temps moyen passé dans un musée quelque soit sa taille est en moyenne de quatre-vingt dix minutes (Soulben, 2010).

C'est donc aussi une chercheuse. Cela se traduit avant tout par un parti-pris important, celui de consigner systématiquement les observations de recherche sous la forme d'une description systématique de ce qu'elle rencontre dans le parcours et que retient son activité perceptive.

C'est une tâche lourde car le dispositif d'exposition est complexe et souvent hétérogène. Dans l'observation, il faut aussi prendre en compte les contraintes imposées par les déplacements. La description par écrit ralentit considérablement le parcours. Elle oblige à des arrêts spécifiques et à l'utilisation d'un matériel d'écriture adapté. Nous avons envisagé d'utiliser un dictaphone pour faciliter la mise en mémoire de la description, mais nous y avons renoncé à cause de la gêne occasionnée pour les visiteurs par le bruit de l'enregistrement. Cela deviendrait possible si l'on effectuait une visite d'exposition en dehors des heures d'ouverture au public mais cela modifierait les conditions de la visite que nous souhaitons effectuer en présence des autres visiteurs.

La chercheur-visiteur est une construction à visée heuristique : un concept qui n'existe que par et pour la recherche :

- par la recherche, car elle ne doit pas oublier que sa position est celle d'une chercheuse qui visite l'exposition à des fins scientifiques. Ainsi pour chaque situation de visite, la construction de la posture de chercheur-visiteur modifie les représentations de la chercheuse tout en la confirmant dans sa mission de recherche. Cela nécessite que cette situation de visite devienne une situation de recherche, une sorte de laboratoire hors les murs.
- pour la recherche, car il s'agit de produire des résultats qui permettront d'avancer dans l'analyse puis dans la compréhension des phénomènes qui focalisent notre attention.

Cette mutation de la visiteuse en chercheur-visiteur sera en partie facilitée par l'adoption de méthodes et d'outils spécifiques à la recherche. Les instruments maîtrisés acquièrent ainsi un double statut : à la fois, ils font la chercheuse et ils produisent la recherche, c'est-à-dire qu'ils fabriquent la figure de la chercheuse et ils participent à ce que la recherche produise des avancées méthodologiques et des résultats dans le champ concerné.

La chercheur-visiteur acquiert un statut central dans la méthodologie conçue pour notre recherche. Nous postulons en effet que c'est la situation de visite qui va nous permettre

d'appréhender ce qui fait effet sur la chercheur-visiteur afin de pouvoir saisir, analyser et comprendre de son point de vue, l'intention de l'exposition. Il va de soi qu'elle n'est pas une visiteuse comme les autres et que tout en devenant en situation de visite une visiteuse, elle n'en reste pas moins une chercheuse. Cette posture comporte quelques ambiguïtés et difficultés : comment tenir à la fois les deux rôles de chercheuse et de visiteuse sans que l'un n'empiète trop sur l'autre au risque de faire perdre ce qui fait l'intérêt de la posture. S'agit-il d'ailleurs de garder un équilibre ? Certainement non. Si c'est la situation de visite dans le cadre de l'exposition qui fait le visiteur (Chang, 2012), ce sont les objectifs qu'elle s'assigne et qu'elle maintient le long de son parcours qui constituent la chercheuse en situation de visite.

Il nous a semblé utile d'éclairer cette présentation par un schéma (fig.9) présentant trois démarches de visite correspondant à des figures différentes de visiteurs.

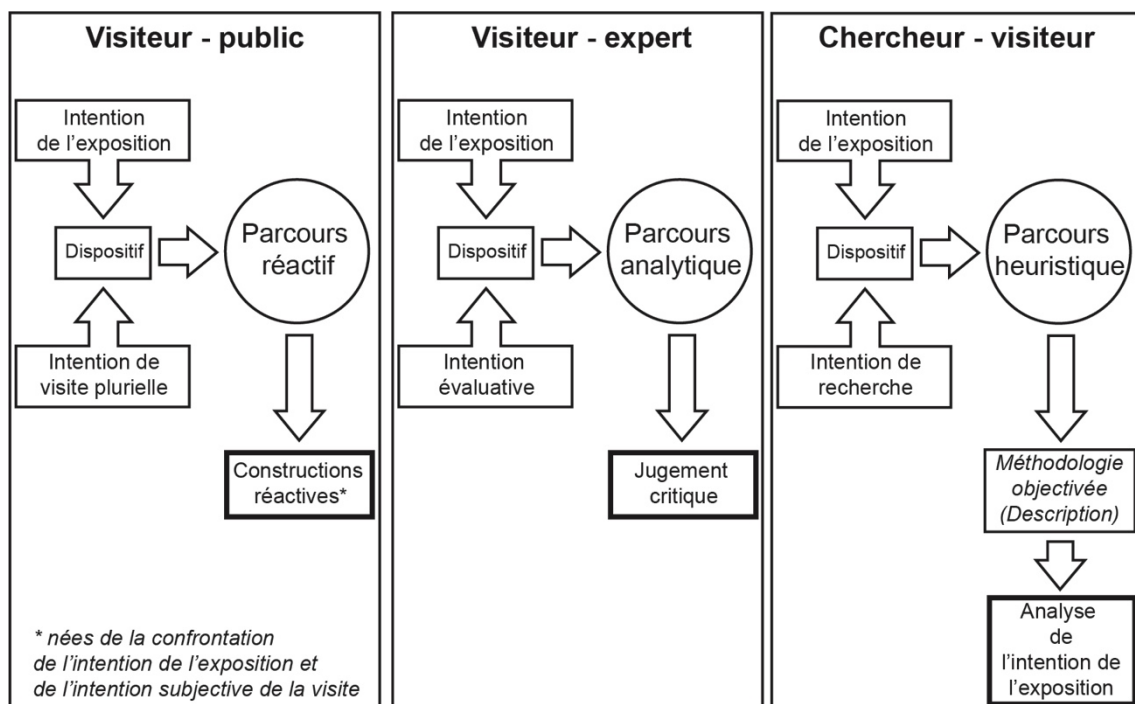


Figure 9. Trois démarches de visite d'une exposition. Essai de construction d'une modélisation schématique

Le but de cette comparaison est d'éclairer la singularité de la chercheur-visiteur. Le tableau présente d'une part, la chercheur-visiteur et d'autre part le visiteur que nous avons

qualifié de « visiteur-public » pour désigner tous les visiteurs qui ne sont pas concernés par les deux autres appellations. Par le terme "visiteur-public" nous souhaitons signifier qu'il s'agit d'un membre du public qui se rend dans l'exposition, mais qu'il est un public qui visite, c'est-à-dire un sujet qui participe par sa déambulation, à la situation de communication engendrée par l'exposition. Entre la chercheur-visiteur et le visiteur-public, nous avons placé la situation de visite d'un autre type de visiteur parfois évoqué par des chercheurs : le « visiteur-expert » (Davallon, Gottesdiener et Poli, 2000), qu'il est intéressant de bien distinguer de la « chercheur-visiteur ».

Le visiteur-expert élabore ses commentaires en mobilisant ses expériences critiques d'autres visites d'expositions ; il est expert car il détient antérieurement à la visite une culture expographique qu'il mobilise pour « juger » l'exposition qu'il vient de visiter. Même si nous le distinguons ici, le visiteur-expert n'est qu'une variété de visiteur-public. C'est en quelque sorte l'opposé, l'antonyme d'un visiteur non-expert en matière d'exposition. Il est donc très différent de la chercheur-visiteur, même s'il s'en rapproche par son niveau de connaissance du monde muséal et son aptitude particulière à comprendre et parfois à proposer une critique plus ou moins étayée de l'exposition. Le visiteur-expert aborde la visite avec une intention certes multidimensionnelle mais surdéterminée principalement par la perspective évaluative. Il s'ensuit que sa visite et la réception qu'il fait de l'intention d'exposition est très certainement affectée par ce dessein (qui est lui-même la composante d'un projet et d'un contexte plus global).

Pour le visiteur-public, deux intentions se confrontent durant la situation de visite : une intention d'exposition et une intention de visite dont les origines peuvent être très diverses. Il fait sa visite à travers un parcours que nous qualifions de réactif car il se construit au fur et à mesure que le visiteur est mis en présence des documents et de tout ce que le dispositif donne à voir, à toucher ou à entendre.

4.2.2. La description et les commentaires

La chercheur-visiteur va effectuer une description en situation. Les travaux de recherche concernant la méthode descriptive sont nombreux. La phénoménologie qui nous sert de cadre théorique se présente elle-même comme une « discipline descriptive » au sens où elle se fonde non sur des concepts idéaux, éloignés de nos sensations, mais au contraire

sur des objets concrets : « Là, elle trouve une source considérable de connaissances absolues » (Husserl, 1928/1991, p. 238).

La forme descriptive révèle aussi des ressources insoupçonnées, une potentialité souvent absente des démarches trop immédiatement explicatives. Ludwig Wittgenstein l'exprime ainsi : « Comparée à l'impression que fait sur moi ce que l'on décrit, l'explication est trop incertaine. » (Wittgenstein, 2001, p. 28). Cette citation fait bien état de l'utilité première d'une description. En documentant la situation en même temps que l'on suspend toute tentative immédiate d'explication, on ouvre un temps fécond pour une future analyse, celui de l'incertitude, celui où sont recensés les choses et les faits sans qu'une organisation de type causale ne prévale *a priori*. L'explication ou plutôt la compréhension de la situation est renvoyée à un après de la description. Elle pourra alors être construite avec une plus grande chance que soit respectés et mobilisés les différents paramètres de la situation. C'est en cela que la description est pour Ludwig Wittgenstein moins incertaine qu'une explication trop vite venue.

4.2.2.1. La description des terrains analysés

La description est l'outil par excellence de l'ethnographie. À ce sujet, François Laplantine précise :

« La description ethnographique et, avec elle l'univers du sensible et du visible serait une étape permettant de nous acheminer vers un métalangage, celui du concept qui ne se voit pas, celui de la structure, de l'essence, bref des formes qui n'existent pas dans la réalité empirique. » (Laplantine, 1996, p. 96).

Nous adoptons pour la description que met en œuvre la chercheur-visiteur, une forme particulière qui s'inspire des réflexions de Clifford Geertz (1998). Celui-ci prend partie pour une description dense ou épaisse en réaction contre des formes de description qui par souci d'objectivité se limitent à des considérations factuelles et présentent une allure très minimaliste. L'intérêt de sa réflexion est de montrer qu'il existe pour la même situation la possibilité d'une description minimale de style behavioriste à côté d'une description enrichie et donc que l'on peut concevoir comme le mentionnait Gilbert Ryle cité par Clifford Geertz (1998) un dimensionnement étagé de la description.

C'est dans ce sens que nous avons choisi un support et une pratique de la description qui en séparant les feuilles du cahier en deux colonnes permet de distinguer deux temps dans le travail d'écriture. La description proprement dite prend place dans la colonne de gauche.

La description permet de constituer ainsi un matériau brut, une sorte de corpus, une construction qui résulte de l'écriture de la chercheur-visiteur en situation de visite. En abordant ce travail, nous avons fait l'hypothèse qu'il était possible d'écrire en situation de visite. À cette fin, nous avons préparé un feutre et un carnet à feuilles quadrillées avec un support cartonné. Souvent il a fallu tenir ce cahier sur les genoux, s'asseoir par terre, sur un siège ou quelque chose qui en tient lieu, présent dans la salle. Ce n'est pas toujours très confortable, mais nous avons noté comme quelque chose de très positif, le fait d'avoir à s'arrêter et de prendre du temps pour écrire. Cela ralentit le rythme de la visite et incite à être plus attentive. Le fait d'être assise par terre facilite aussi pour nous l'écriture car cela convoque une conduite un peu régressive, une époque où enfant, le manuscrit était plus présent dans nos pratiques.

Nous réalisons aussi *in situ*, des plans et schémas de l'exposition. Ce sont des croquis à main levée en marge du texte qui permettent de repérer certains emplacements d'objets ou de structures et d'avoir une vue globale de l'ensemble de l'exposition. Le repérage par plan permet de conserver une mémoire du découpage des espaces : les zones, les salles, les circulations et de les identifier par lettre ou numéro. Ces plans servent de support à une modélisation de notre parcours dans ces espaces et d'indiquer une chronologie : heure de début et de fin de la visite, lieux d'étapes et temps de pause durant la visite, objets particuliers ou ensemble de panneaux photographiques (fig. 9) qui balisent le cheminement. Ces dessins sont complémentaires des photographies car contrairement à ces dernières, ils permettent d'isoler des éléments et de noter directement une information importante et difficilement exprimable par le texte. Nous l'utilisons dans les cas où, par exemple, nous ne parvenons pas à identifier clairement ce que nous voyons ou nous souhaitons conserver une trace précise de l'agencement des choses dans l'espace.

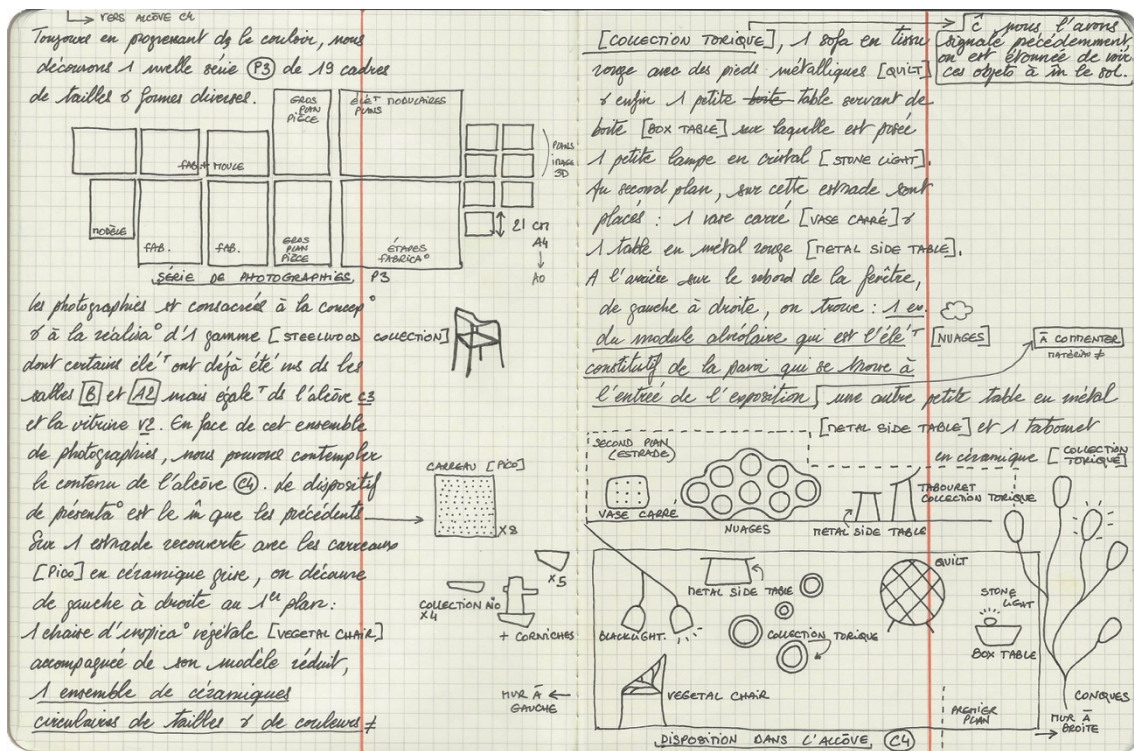


Figure 10. Double page extraite du manuscrit de la description de l'exposition Momentané.

Il arrive aussi que nous réalisons de petits croquis pour découvrir des éléments de manière plus détaillée. Nous utilisons le dessin comme outil de compréhension de ce qui est présenté. Certaines vitrines de l'exposition *Momentané* comportait des éléments non identifiés individuellement par des cartels. D'autres étaient difficiles à prendre en photos à cause des reflets sur les vitrines (fig. 10). Le dessin a été utilisé de manière variable selon les expositions, car c'est la description phénoménologique qui est au cœur de la démarche. Durant la description *in situ*, nous avons adopté un code pour identifier le nom des objets : nous les mettons entre crochets et les parties du texte qui nous semblent pouvoir être commentées sont soulignées, les espaces sont identifiées par les lettres entourées. Ces repères graphiques nous permettront également de réaliser ultérieurement les plans et les représentations schématiques de l'exposition⁴⁰⁷. Nous utilisons le dessin comme mode d'observation, de compréhension, de mémorisation et comme un outil pour la mise en forme de l'analyse par des représentations schématiques.

⁴⁰⁷ On trouvera dans le cahier des annexes des représentations schématiques des expositions visitées où figure le parcours de la chercheur-visiteur.

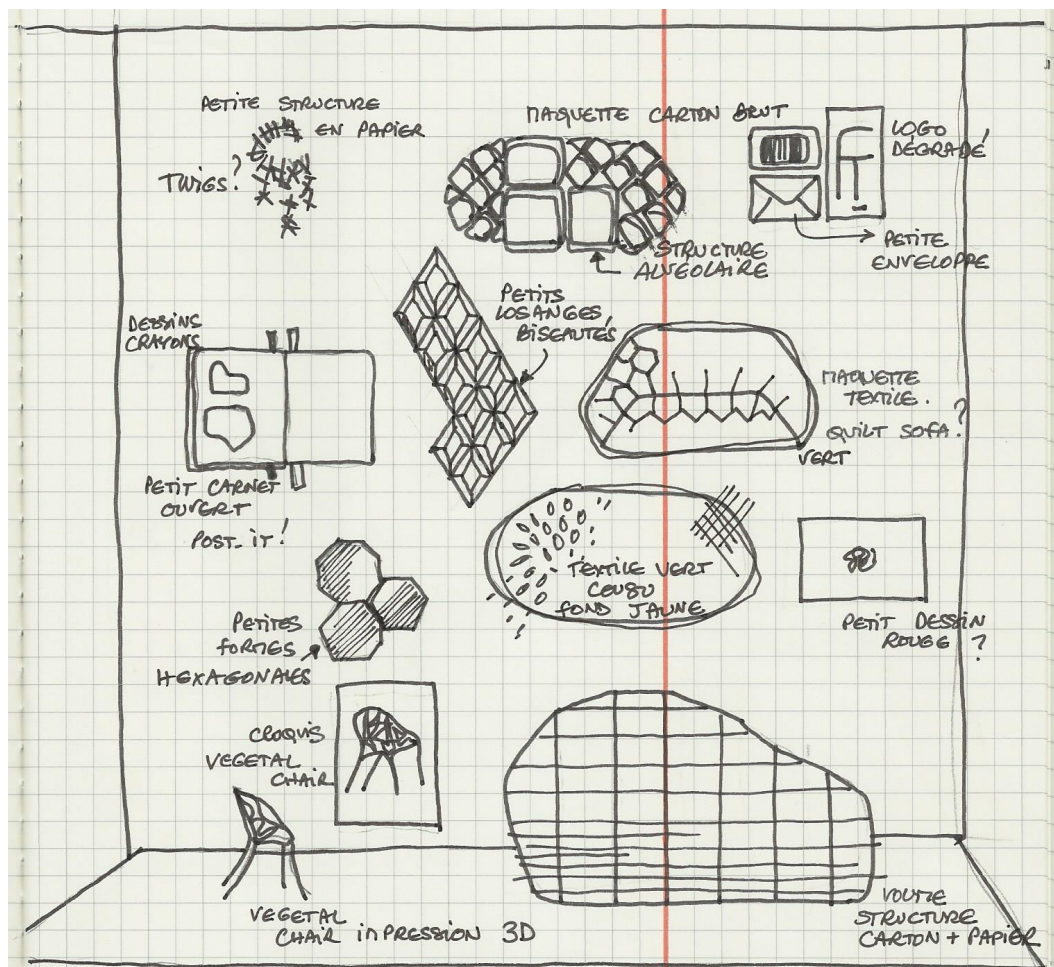


Figure 11. Relevé graphique du contenu d'une des vitrines de l'exposition *Momentané*

La majeure partie du manuscrit est réalisé lors de la visite. L'écriture en situation est un élément de motivation et concourt aussi à la qualité de l'observation. Nous avons constaté que l'on ne décrit pas seulement parce qu'on observe mais que l'on observe aussi parce que l'on décrit. La présence des objets, l'attention que nous leur portons innervent la fonction d'écrire. On trouvera ci-dessous (fig. 11) un extrait du cahier de description de l'exposition *Momentané*. Par contre, les commentaires ne sont pas rédigés intégralement mais souvent comme une simple idée à garder en mémoire. Ils sont complétés et approfondis dans un deuxième temps en dehors du travail de terrain. Le manuscrit est donc repris à l'ordinateur. Le texte est mis en forme, c'est-à-dire corrigé du point de vue orthographique et syntaxique mais reste proche de la formulation écrite en situation de visite. Parfois aussi, la description présente des lacunes auxquelles nous tentons de remédier en nous appuyant sur les ressources du reportage photographique et des dessins.

ALCÔVE (C2) suite

À l'arrière, posés sur le rebord de la fenêtre, en contrejour, des vases [VASES COMBINATOIRES] dont 2 sur 1 table basse [TABOUK].

Ds l'angle droit, suspendu au dessus de l'estrade, 1 luminaire imposant, c'est 1 colonne aux formes organiques, éclairé de l'intérieur [OBJETS UTINIENS]. Sur le mur droit accrochés, juste en face de 2 chaises [OSSO], des élé^T de 1 chaise du m^e modèle. des 8 pièces constitutives de l'objet et présentées à plat avec 1 cartaine recherche de leur agence^T (ref. anthropomorphique?) → démarche didactique ?

Sur les murs, à droite & à gauche c'est ds l'alcôve précédente des cartels renseignent sur les objets & les collec^o d'où ils proviennent. → chaque fois que l'on démonte 1 objet, on inaugure un processus didactique en donnant à voir, c'est il est assemblé.

En face, 1 vitrine intégrée ds le mur avec de forts reflets (fenêtre de l'alcôve juste en face) → de quoi de choses ?

À l'intérieur, des objets difficiles à identifier & non légendés : maquettes textile, carton, carnets de croquis & dessins. → objets difficilement identifiables

Figure 12. Page extraite du manuscrit de la description de l'exposition Momentané

Les textes visibles dans l'exposition sont insérés dans la description sous la forme de notes de bas de page. On trouvera ci-après (fig. 12) un extrait de la description de l'exposition *Momentané* retranscrite en version numérique avec dans la colonne de droite les commentaires⁴⁰⁸. Ce fragment reprend le contenu précédemment présenté sous forme manuscrite (fig. 11), on peut les comparer.

⁴⁰⁸ L'intégralité de la description de *Momentané* et des commentaires de la visite se trouve en annexe 1, p. 17- 52.

Tout à fait à l'arrière, posés en contrejour sur le rebord de la fenêtre, des vases¹ sont présentés à des hauteurs différentes, dont un sur une table basse². Suspendu au dessus de l'estrade dans le coin droit, un imposant luminaire³ forme une sorte de colonne organique éclairée de l'intérieur.

On trouve enfin accroché au mur droit, juste en face des deux chaises, un exemplaire de cette même chaise démontée. Les huit pièces constitutives de l'objet sont présentées à plat non sans une certaine recherche esthétique dans l'agencement⁴. De même que dans l'alcôve précédente, sur les murs de droite et de gauche, des cartels renseignent le visiteur sur les objets ou les collections auxquelles ils se rattachent.

Le long du couloir, en face de cette pièce se trouve une vitrine intégrée dans le mur (V1). Cette vitrine présente un fort reflet du fait de la fenêtre de l'alcôve C2 située juste en face.

Elle comporte des objets difficiles à identifier et non légendés : des maquettes en textile et en carton, des carnets de dessins et des croquis sur des supports divers.

On remarque au centre, sous forme de maquette originale, un exemplaire du module⁵ qui est l'élément de base de la paroi qui se trouve dans la salle A2.

Commentaire 52. Cette mise à plat de la chaise Osso nous semble particulièrement représentative d'une démarche didactique qui ne dit pas son nom mais s'expose dans son principe. Nous avons souligné dans la description le caractère esthétique de la représentation murale de la chaise. C'est manifestement un geste esthétique. Mais ne devons-nous pas voir que ce faisant, c'est-à-dire faisant un choix esthétique de présentation, les concepteurs interviennent aussi (et surtout ?) dans cet autre champ qui est celui d'une didactique du design. Chaque fois que l'on démonte un objet, qu'on le donne à voir dans ses différentes parties, on développe un processus analytique de type explicatif qui est connu dans le champ pédagogique sous le nom de leçon de choses. Nous aurons très certainement à revenir sur cette notion de « leçon de choses » pour d'une part la préciser mais aussi pour étudier sa place dans cette exposition et dans les

Commentaire 53. À propos de la vitrine, nous constatons des difficultés d'identification des objets qui y sont présentés. Soit le visiteur est un expert et il va reconnaître des objets (outils) ou des situations qu'il connaît déjà. Soit c'est un novice dans le domaine du design, nous nous demandons quelle interprétation est-il conduit à faire ? Que comprend-il ? Nous abordons une problématique difficile à trancher : à qui s'adresse une exposition de ce type ? Ne pouvait-on pas être plus explicite ?

¹ Vases combinatoires. 1998. Résine de polyuréthane. Édition Néotu, Paris 1997. Édition Cappellini, Italie, 1998. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

Premières créations à avoir véritablement attiré l'attention sur le travail de Ronan et Erwan Bouroullec, les Vases combinatoires de 1998 se composent de 8 pièces permettant de multiples configurations. Exposés à la galerie Néotu puis édités par Cappellini, ces vases jettent certaines bases de leur approche : modularité, esprit de synthèse.

² Tambour. 2011. Aluminium injecté. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

³ Objets lumineux. 1999. Contreplaqué de bouleau, PMMA, source de lumière fluorescente. Édition Cappellini, Italie, 1999. Édition galerie Kreo, France, 2004. Collection Galerie Kreo.

⁴ Collection Osso. 2011. Chêne massif, érable ou frêne. Édition Mattiazzi, Italie. Collection Mattiazzi.

⁵ Twig. 2004. ABS. Édition Vitra, Suisse. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

Figure 13. Exemple de page du manuscrit repris en version numérique

Nous avons très vite ressenti la nécessité de compléter le travail d'écriture en situation, par un reportage photographique. À l'aide d'un appareil numérique, une banque importante d'images composées des vues d'ensemble et de détails de l'exposition est réalisée.⁴⁰⁹ Nous avons hésité sur le choix du moment des prises de vue. Nous réalisons un reportage photographique seulement en fin de visite car un repérage antérieur de l'exposition peut introduire un biais dans la description phénoménologique⁴¹⁰. Les images sont réalisées avec un souci d'exhaustivité. Il s'agit d'une mise en mémoire pour fournir des références au moment de la reprise du texte de la description. C'est donc simplement une ressource d'appoint : par exemple, les textes sont photographiés, ce qui permet de les retranscrire par la suite pour les intégrer à la description. Contrairement à d'autres travaux où la photographie est utilisée comme matériau d'analyse (Parcollet, 2009 ; Tardy, 2012), nous avons fait le choix de ne l'utiliser que comme une mémoire complémentaire.

4.2.2.2. Les commentaires

Nous avons précédemment indiqué que le support d'écriture de la description se présente sous la forme d'un cahier dont les pages sont divisées en deux colonnes (celle consacrée à la description étant de largeur un peu plus importante que celle consacrée aux commentaires dans la version manuscrite⁴¹¹). Si la colonne de gauche est dédiée à la description « mince » si l'on reprend le vocabulaire de Clifford Geertz (1998), la colonne de droite est consacrée à des commentaires se rapportant à des fragments du texte descriptif. Sur le document retranscrit en version numérique, le fragment de description est placé en surlignage et relié par une flèche au commentaire associé, présenté dans un cadre. Ces commentaires sont numérotés dans l'ordre de leur apparition dans le texte descriptif. Ainsi la description de l'exposition du *showroom* de la VitraHaus comporte soixante-dix commentaires alors que pour l'exposition *Sous pression, le bois densifié*, on en dénombre vingt-six. Ces commentaires de type interprétatif consignent les interrogations de la chercheur-visiteur qui s'intéresse à détecter et mettre à jour les intentions de l'exposition. Ces commentaires comportent en leur sein, de précieuses informations sur l'intention que nous cherchons à découvrir et analyser, ils sont donc des

⁴⁰⁹ Une sélection de ces images pour chacune des expositions étudiées se trouve dans le cahier d'annexes.

⁴¹⁰ La dimension de *continuum* propre au parcours risquait d'être altérée par la vue d'ensemble produite par les prises de vue.

⁴¹¹ Cf. *supra* figure 12.

adjonctions faites par la chercheuse au moment de la description *in situ* mais aussi à la relecture après la visite.

La procédure que nous venons de présenter comporte un intérêt majeur sur lequel nous reviendrons lorsque nous discuterons la pertinence de ce dispositif de recherche. Elle fournit l'occasion de contrôler la dimension subjective de la description et par ailleurs en présentant les fondements objectifs de l'interprétation, elle offre à tout futur lecteur une possibilité de critique scientifique de celle-ci.

4.2.3. Une forme d'écriture adaptée à notre projet de recherche

Nous sommes allée chercher des références dans le domaine de la littérature pour présenter la forme d'écriture adoptée pour les descriptions. Nous n'ignorons pas que la forme d'écriture scientifique ne se confond pas avec les pratiques littéraires. En sciences humaines, l'écriture est jugée correcte quand elle satisfait à des critères de clarté, de concision et qu'elle respecte les règles communes de grammaire et de syntaxe propre à la langue. Rajoutons que le discours scientifique doit tenter d'effacer toutes les ambiguïtés, pour cela être explicatif et clore le sens en définissant les termes utilisés, plus particulièrement lorsque l'on sort de l'usage couramment partagé de la langue. Poussé à l'extrême, cela peut aboutir à un code spécifique comme le formalisme des mathématiques ou pour rester dans le domaine des sciences humaines, la tentative prométhéenne de Wittgenstein avec le *Tractatus*⁴¹². Mais l'écriture de la description que nous souhaitons pratiquer ne peut pas être celle d'un compte-rendu de recherche même si elle doit en respecter certains aspects formels. L'écriture de la description doit être celle de l'implication d'un visiteur qui n'oublie jamais d'intégrer la distance objective qui le fait aussi chercheur. C'est donc une forme d'écriture originale, synthèse de deux rôles qui au moment de passer à l'acte d'écriture se manifeste par des caractéristiques spécifiques que nous allons préciser. Autrement dit, il va nous falloir apprendre à écrire afin que cette description soit utilisable tant par sa concision que par son « épaisseur », si on se réfère une nouvelle fois au vocabulaire employé par Clifford Geertz (1998).

⁴¹² Wittgenstein, L. (1993). *Tractatus logico-philosophicus* (G-G. Granger, trad.). Paris, France : Gallimard. (Ouvrage original publié en 1921 sous le titre *Logisch-Philosophische Abhandlung*. Vienne, Autriche : Wilhelm Ostwald's Annalen der Naturphilosophie).

Paradoxalement, c'est chez une spécialiste de la littérature, Annie Ernaux, qui est aussi écrivaine, que nous avons trouvé des réponses à notre projet. On pourrait certainement convoquer d'autres sources d'inspiration chez des auteurs qui ont des préoccupations stylistiques proches. Mais Annie Ernaux n'est pas qu'une auteure de romans à caractère autobiographique, elle construit des ponts interdisciplinaires entre littérature, communication et sociologie en s'appropriant les travaux scientifiques contemporains, ce qui rend son travail d'auteure, très proche de nos intentions et activités de recherche.

La forme textuelle que nous adoptons est donc influencée par les travaux de cette écrivaine, même si nous ne prétendons pas atteindre son degré de perfection. Nous irons chercher nos références dans un de ses livres consacré justement à la question de l'écriture : *L'écriture comme un couteau* (Ernaux, 2003). Revenant sur l'un de ses premiers romans *La place*, elle dit :

« La seule écriture que je sentais « juste » était celle d'une distance objectivante sans affect, exprimée sans aucune complicité avec le lecteur cultivé [...]. C'est ce que j'appelle dans *La place*, « l'écriture plate, [...] ». » (2003, p. 34)

Ainsi dans ses livres, Annie Ernaux donne à voir une forme d'écriture très dépouillée et par conséquent très travaillée : « L'enjeu consiste à trouver les mots et les phrases les plus justes, qui font exister les choses, voire en oubliant les mots, à être dans ce que je sens être une écriture du réel ». Cette écriture, qui prend pour thème le souvenir, a pu être qualifiée de clinique, de minimaliste ou encore d'écriture blanche par référence à Roland Barthes (1970). Elle écrit encore :

« Je cherche d'abord, en écrivant, à me rendre les choses visibles à moi-même ... »... (2003, p. 129)

« Je crois que quand j'écris, je ne vois pas les mots, je vois les choses [...]. Les mots viennent sans que je les cherche ou au contraire demandant une tension extrême, pas un effort, une tension, pour être exactement ajustés à la représentation mentale. » (2003, p. 134)

Bien qu'Annie Ernaux travaille ses textes littéraires pour l'essentiel sur des objets de mémoire, et que nos études portent, elles, sur des situations actuelles, nous pensons des analogies entre les deux projets.

Nous tentons aussi de construire par l'écriture cette distance objectivante avec la chose concernée. Nous faisons référence au concept d'objectivation participante défini par Pierre Bourdieu :

« L'observation participante désigne, [...], la conduite d'un ethnologue qui s'immerge dans un univers social étranger pour y observer une activité, un rituel, une cérémonie, et, dans l'idéal, tout en y participant. » (2003, p. 43).

Comme c'est souvent le cas chez Pierre Bourdieu, le concept fait tenir ensemble par un lien de nature dialectique des propositions opposées, voire contradictoires. L'observation des phénomènes par le chercheur ne doit pas lui faire oublier qu'il participe à ce qu'il observe et donc qu'il est à la fois à l'extérieur en tant qu'observateur et à l'intérieur en tant qu'agent qui contribue à la situation. Ce contexte rend indispensable « une objectivation du sujet de l'objectivation » (Bourdieu, 2003, p. 43), c'est-à-dire un retour du chercheur sur son engagement dans la situation d'enquête intégrant les variables sociales, institutionnelles et académiques qui le constituent en tant que chercheur. Il s'agit d'une perspective tendancielle, jamais totalement atteinte. Elle nécessite donc un contrôle permanent de la part du chercheur et une évaluation par les pairs.

En ce qui nous concerne, ce travail s'effectue notamment par le jeu de l'écriture, outil de mise à distance, fruit d'une réflexivité qui devrait nous permettre de nous débarrasser au moins partiellement des préjugés qui s'expriment à travers la langue et qui résultent de nos formes d'implications dans la situation, en tant qu'agent social, enseignante, designer et chercheuse.

Cette description est aussi attentive aux détails dont nous faisons l'hypothèse qu'ils sont porteurs de significations bien au delà de ce que leur importance dans la situation laisserait supposer. La question du détail dans l'analyse des œuvres d'art a fait l'objet d'études qui montrent toute leur importance pour la compréhension et l'interprétation des œuvres mais aussi leur capacité à interagir avec celui qui regarde (Arasse, 1992 ; Mourey, 1996). Dans le cadre d'une ethnographie de l'action, Albert Piette rappelle que l'observation des détails mérite l'attention car ils peuvent contribuer à renouveler les cadres d'interprétation, il plaide pour une vision rapprochée, focalisée qui s'intéresse aux faits particuliers, surprenants, atypiques (Piette, 1996).

Dans la description de la visite, il ne faut pas négliger cette dimension multifocale d'observation plus ou moins rapprochée de la situation. Le cadre phénoménologique adopté pour la description va permettre cette attention au détail lorsqu'il fait effet sur la chercheur-visiteur. C'est ainsi que le détail pourra figurer dans l'écrit sans que pour autant

soit décidé, dès ce moment là, s'il sera utilisé ou non dans le moment interprétatif qui va suivre.

On pourra légitimement se poser la question « Sortons-nous de la distance objectivante que nous évoquions précédemment ? ». Nous ne le pensons pas. Remarquons que si nous effaçons toutes remarques issues du chercheur en situation, notre propos risquerait d'être vidé de son sens. Cela rappelle l'exercice que faisait accomplir Harold Garfinkel à ses étudiants pour faire découvrir combien le monde phénoménologique est traversé, croisé et entrecroisé par des significations issues de représentations dont nous sommes porteurs sans que cela soit toujours présent à notre conscience. Rappelons rapidement l'expérience : les étudiants devaient tenir le rôle d'ethnologue dans leur propre famille, en tentant d'abolir les émotions de leurs interactions et produisaient des compte-rendus totalement désimpliqués (Garfinkel, 1967, p. 48). Par ce moyen, Harold Garfinkel critiquait l'objectivité comme principe de base de la description dans les sciences sociales.

Pour illustrer notre propos et rendre plus intelligible notre démarche, nous allons prendre un exemple illustrant notre pratique. Il s'agit d'un extrait tiré du corpus de la description de l'exposition *Momentané* :

« La salle A dont l'élévation est impressionnante, certainement plus de dix mètres, est agrémentée d'une enveloppe intérieure en toile blanche, tendue par des armatures métalliques en berceau inversé. L'ensemble interdit la vision des murs périphériques de la salle A ainsi que du plafond, en redéfinissant l'espace de présentation comme une sorte de tente, très élevée en hauteur et formant une voute de style roman. La toile diffuse de manière diffractée la lumière extérieure douce et peu intense. Des luminaires suspendus le long de la ligne médiane complètent l'éclairage d'ambiance. Trois rangées d'orifices circulaires rythment la partie supérieure de la tente laissant passer les câbles des cimaises. »⁴¹³.

On remarquera d'abord l'extrême concision du propos. Il s'agit à la fois d'être économe de mots et précis. Pourquoi ? Certainement pour éviter un premier écueil : partir dans une description abondante et bavarde où l'on ne distinguerait pas ce qui semble essentiel pour la chercheur-visiteur. Ensuite et surtout parce que cette perspective qu'Annie Ernaux appelle tension, nous conduit à voir les choses à travers ce que nous en disons. Quand nous écrivons « L'ensemble interdit la vision des murs périphériques », nous faisons plus que décrire, bien que nous continuons de fait à décrire, mais nous révélons une intention scénographique qui consiste à cacher le contexte immobilier de l'exposition. Le mot

⁴¹³ Annexe 1, p.19.

« interdire » est venu avec évidence dans le moment de la description avec beaucoup plus de force que « cacher » qui aurait pu être aussi utilisé. « Interdire » précise une sorte d'injonction alors que « cacher » se contente de signifier un état. Le premier convoque le visiteur, le second précise simplement une fonction du dispositif. Ainsi le vocabulaire n'est pas neutre : les mots « impressionnante, douce, peu intense » rendent compte par leur choix de l'implication de la chercheur-visiteur dans la situation. De même, il y a de fortes chances que, lorsque nous écrivons que nous sommes impressionnée et donc que nous qualifions l'élévation d'impressionnante, nous ne faisons que constater quelque chose que nous partageons avec nombre de visiteurs. C'est un effet de situation et l'erreur serait alors de ne pas le noter ou de consigner simplement comme quelque chose de totalement objectif. Pour résoudre cette difficulté, notons que nous avons fait immédiatement suivre l'expression subjective d'une remarque plus objective, puisqu'est mentionnée une hauteur approximative, une mesure quantitative « certainement plus de dix mètres ». Si par une froide considération purement dimensionnelle et technique nous avons simplement indiqué la hauteur, nous risquions de passer à côté de l'essentiel, l'effet que justement la hauteur produit sur nous. Ce fragment de la description fait l'objet du commentaire n°8 :

« Il faut nous arrêter sur l'effet produit par l'habillage interne de l'édifice. Nous avons immédiatement éprouvé en rentrant dans la salle le sentiment de pénétrer dans un lieu consacré, un édifice religieux, une sorte de grande chapelle symbolique. Plusieurs aspects contribuent à cette atmosphère de sacré : l'élévation et le demi berceau de la voûte de toile, la semi obscurité de certaines zones et l'éclairage zénithal qui fait penser aux lustres des églises. Cela se conjugue admirablement avec les lumières falotes de quelques lampes posées sur les étagères latérales. Le silence et les chuchotements, formes de communication habituelles de ceux qui ne veulent pas perturber les autres visiteurs du musée semblent prendre ici un sens nouveau proche de la notion de recueillement. Jusqu'à la cloison centrale faite d'assemblage du modules Algues qui paraît être là pour distinguer le chœur interdit au profane, de la nef où il doit rester cantonné. Évidemment, d'autres indicateurs apparaissent simultanément nous renvoyant à la situation muséale. Mais le caractère sacré de l'ambiance de cette salle perdurera suffisamment le long de la visite pour que nous le considérions comme un indicateur majeur de l'intention de l'exposition. Nous aurons donc nécessité d'y revenir. »⁴¹⁴ .

La chercheur-visiteur fait part de ses impressions, vécues en situation. Elle nomme l'aspect symbolique qui est induit par les choix scénographiques : une référence au caractère sacré, à un contexte religieux. Elle présente ensuite les causes qui selon elle sont à l'origine de cet effet. En faisant cela, elle tend à objectiver le phénomène qu'elle a identifié à travers le recensement des facteurs qui conjointement le produisent : la lumière,

⁴¹⁴ Annexe 1, p. 19 : commentaire n°8.

l'élévation, le niveau sonore, la séparation des espaces. L'écriture se fait à ce moment là argumentative, le commentaire est explicatif.

Elle révèle une forme d'intention qui s'exprime de manière indirecte, en partie cachée.

L'écriture fonctionne donc comme un outil au service de la réflexion de la chercheuse. Elle lui permet de se positionner du côté de la recherche en ouvrant des perspectives analytiques. Afin de conserver, préserver ce style d'écriture, nous avons fait le choix de ne pas toujours nommer directement les pièces présentées et de renvoyer, comme nous l'avons déjà indiqué, les indications contenues dans les cartels en notes infra-paginales. Ainsi on trouve en note de bas de page le texte issu des cartels : la dimension exacte, les données matérielles et les noms des créateurs ne font pas partie du texte mais sont présents dans la description, disponible pour une lecture différente et complémentaire.

4.2.4. Critique de l'approche descriptive

Dans ce qui précède, nous avons surtout mis l'accent sur les bénéfices méthodologiques qu'apporte l'introduction de la posture de la chercheur-visiteur. Nous avons essayé de montrer la cohérence du dispositif méthodologique, avec l'objet de la recherche. Nous avons mis en évidence la pertinence du matériel utilisé pour mettre à jour ce que nous cherchons : l'intention de l'exposition. Nous avons souligné le souci de rigueur qui fonde la tentative de distinction entre le cadre objectif de l'observation et la dimension plus subjective de l'interprétation.

Pour autant, nous sommes bien consciente que ces choix méthodologiques ne comportent pas que des aspects positifs. On peut identifier quelques questions qui naissent des conséquences de la démarche adoptée. Nous en retiendrons trois :

- tous les éléments du dispositif d'exposition se prêtent-ils facilement à cette démarche d'écriture ?
- n'y a-t-il pas des risques de lacunes dans l'observation ? (Ou encore que se passe-t-il si pour des raisons diverses, le chercheur néglige certains aspects de la situation de visite ?).
- l'analyse ainsi conduite n'est-elle pas trop dépendante de la personnalité du chercheur ? (ou encore si un autre chercheur met en œuvre la méthode ne va-t-il pas obtenir des résultats différents ?).

La première critique porte sur le le choix d'une médiation par l'écriture, le fait de décrire la situation de visite. Notre expérience de terrain⁴¹⁵ nous a montré que si la démarche n'était pas trop difficile à mettre en œuvre, cela demandait à la chercheur-visiteur un effort important de concentration intellectuelle. Il s'agit d'une tâche qui exige du temps et à la longue, la durée se révèle pesante⁴¹⁶. Certaines installations peuvent s'avérer difficiles à décrire, soit parce qu'elles présentent une structure interne complexe,⁴¹⁷ soit parce qu'elles sont difficiles à saisir du fait de leur nature dynamique (plusieurs vidéos diffusées en même temps, par exemple). Nous avons aussi parfois rencontré ce type de difficulté dans les expositions de design qui poursuivaient un objectif didactique de type scientifique.

Nous répondrons que s'il y a difficulté pour la chercheur-visiteur, c'est parce qu'il y a aussi certainement difficulté pour le visiteur-public. En quelque sorte la difficulté à écrire la description révélerait un symptôme et rendrait visible ce qui risquait de passer inaperçu dans la situation de visite. Dans ce cas, il convient de nous interroger pour savoir si nous rencontrons un problème de contrainte méthodologique propre à la recherche ou, si comme nous l'avons parfois constaté, cette difficulté est inhérente à la situation de visite.

La deuxième critique interroge le travail d'inventaire résultant de l'observation. Peut-on être exhaustif ? Ne risque-t-on pas d'oublier des choses essentielles ?

La question sous-jacente est celle de la qualité de notre activité perceptive dans les tâches de la chercheur-visiteur. On sait que cette perception (principalement visuelle) est sélective (Posner, 2012). Elle dépend de notre état mental et d'éventuelles perturbations de l'environnement. Ces perturbations peuvent être de deux ordres :

- Celles qui sont attachées à la situation de visite en général et qui affecteront aussi forcément les autres visiteurs. Il est important de les repérer afin d'en conduire l'analyse (par exemple on repérera des concentrations de visiteurs près de certaines vitrines).

⁴¹⁵ La description a été conduite dans le cadre de cinq expositions de design très différentes en termes de thématiques, de surfaces et de type d'institutions responsables de l'organisation de l'exposition.

⁴¹⁶ Par exemple : sept heures de visite (c'est-à-dire l'amplitude maximum des heures d'ouverture au public) ont été nécessaires pour décrire l'exposition *Histoire des formes de demain*, Cité du design. Saint-Étienne. 11.07.2013 - 16.03.2014.

⁴¹⁷ *Histoire des formes de demain* se présente sous la forme d'un ensemble petits îlots dont on ne comprend pas toujours la logique de succession tout au long du parcours (si l'on ne suit pas strictement le sens prévu de la visite, c'est-à-dire la numérotation des panneaux explicatifs).

- Celles qui concernent personnellement la chercheur- visiteur (il nous est arrivé d'être gênée par des contraintes lourdes pesant sur les possibilités d'écriture en situation). Dans ce cas, il n'y a guère d'autre moyen que de chercher à les éviter. La solution est de bien identifier une difficulté de terrain afin de tenter de la contourner.

Le travail d'écriture joue dans deux sens contradictoires. D'une part, il renforce l'attention dans la mesure où il ralentit le travail d'observation et oblige à faire des tris dans ce que l'on consigne sur le cahier. D'autre part, il tend à simplifier ce qui est complexe et si l'on n'y prend garde peut conduire à des raccourcis dommageables pour l'analyse. Notre disponibilité mentale est aussi une fonction directe de la fatigue. C'est pourquoi, nous avons fait le choix lorsqu'une exposition présente une certaine importance de fractionner la visite de recherche sur deux jours consécutifs : une journée consacrée à la description durant l'amplitude des horaires de visite et une journée consacrée au reportage photographique.

La troisième critique est certainement la plus fondamentale. On sait que la qualité d'une méthode scientifique en sciences humaines repose notamment sur l'indépendance des résultats vis-à-vis du chercheur. Pour tenter de mettre à l'épreuve cette critique, on pourrait proposer à plusieurs chercheurs de faire l'expérience d'une visite d'une même exposition en se conformant aux objectifs de la recherche et en suivant scrupuleusement les consignes méthodologiques. Nous ne doutons pas que nous constaterions des écarts tant il est vrai que dans la phase interprétative, la diversité des mondes de référence des chercheurs est source de différences. Comme dans tout travail d'analyse, il existe donc une phase irréductible à une parfaite neutralité. Notons que c'est le lot des sciences humaines en général. Ce qui nous semble essentiel, c'est de pouvoir dire deux choses : où se loge la difficulté ? Comment peut-on faire pour la contrôler et éventuellement la réduire ?

Comme nous l'avons dit, nous avons fait le choix de commencer par une description « mince » de style behavioriste. Cette démarche d'écriture mise en œuvre par des chercheurs qui maîtrisent bien la méthode ne devrait pas aboutir à des différences importantes sur les contenus transcrits. En effet, il s'agit de rester proche des éléments factuels constatés en bannissant les jugements personnels. Nous pensons que la qualité de cette forme de description dépend principalement de la compétence technique du

chercheur et que moyennant une formation et un entraînement spécifique, on ne devrait pas constater des écarts importants en ce qui concerne le sens. On comprend, qu'il n'en est pas de même en ce qui concerne les commentaires⁴¹⁸. Ici, la forme interprétative va dépendre du monde référentiel personnel du chercheur. Néanmoins nous soulignons que comme cette interprétation repose sur un contenu qui tend à être objectivé (la description « mince »), le travail d'interprétation est observable par d'autres chercheurs et donc accessible à une critique de la collectivité scientifique. Nous ne sommes pas dans l'obscurité des discours interprétatifs dont on ignore tout des fondements. En sciences humaines, c'est souvent le critère de transparence qui permettant que l'on puisse accéder au matériau et aux outils utilisés par le chercheur, apporte un gage de sérieux et de rigueur à l'opération de recherche. Certes, nous pourrions constater des écarts entre chercheurs mais dans ce cas il nous serait certainement possible de comprendre le sens de ces écarts. Une façon de remédier à cette difficulté serait de multiplier le nombre de chercheurs, permettant ainsi de réduire la subjectivité de la démarche par le moyen de l'intersubjectivité.

Dans une perspective de validation, on pourra évaluer les résultats :

- du point de vue de leur pertinence, c'est-à-dire de ce qu'ils apportent à la compréhension des phénomènes étudiés.
- du point de vue de leur vraisemblance, c'est-à-dire de leur compatibilité avec d'autres résultats qui tendent à les rendre plausibles.
- du point de vue de leur cohérence, c'est-à-dire du système de liens qu'ils entretiennent entre eux et avec l'environnement.

On peut penser que s'ils satisfont ces trois critères, les résultats seront contributifs pour notre recherche en muséologie.

En complément de la réflexion d'ordre épistémologique portant sur notre propre situation de recherche, nous nous proposons de comparer la chercheur-visiteur avec un autre positionnement de chercheur présentant des analogies.

Cette figure de chercheur est issue des travaux d'Henry Jenkins concernant l'étude des communautés de fans (2006). Il s'agit d'un chercheur, désigné sous le nom d'*aca-fan* qui accomplit ses recherches en immersion dans une communauté, soit parce qu'il choisit d'y

⁴¹⁸ Les commentaires viennent en quelque sorte « densifier » la description.

pénétrer, soit parce qu'il en est déjà membre. Cécile Cristofari et Matthieu Guitton exposent les aspects méthodologiques, éthiques et pratiques que posent une pratique de recherche en tant qu'*aca-fan*. La problématique est centrée sur une question récurrente en ethno-sociologie : « Comment concilier distance critique et intégration suffisante dans la communauté pour recueillir des informations fiables et les interpréter ? » (Cristofari et Guitton, 2015).

Bien évidemment, le contexte d'intervention de ce type de chercheur est très différent de celui de la chercheur-visiteur. En effet, si ce dernier se consacre à une pratique qui n'est ordinairement pas celle d'un chercheur, ce n'est pas dans le cadre d'une communauté. Il se contente de visiter une exposition sans grandes relations avec les autres visiteurs. Il s'agit plus d'éprouver une fonction afin de conduire une analyse que d'adhérer à un groupe et ressentir tous les effets de cette appartenance. Néanmoins la comparaison a un effet révélateur inattendu car elle nous fait découvrir notre implication dans la communauté des amateurs de design, discipline qui concerne directement les expositions que nous étudions. Cela nous conduit à nous déplacer vers une nouvelle question finalement assez classique. En quoi notre implication dans le champ du design a une influence sur notre pratique de chercheur-visiteur ? Nous retrouvons ici la question de la proximité avec le champ d'étude et ses effets. Nous pensons que cela ne simplifie pas le travail d'observation et de description. Cette proximité rend plus difficile (et en même temps nécessaire) le choix d'un mode d'expression désimpliquée (faire comme si on ne connaissait pas les objets que l'on décrit). Il semble pourtant que si cette difficulté est maîtrisée, la familiarité avec le champ devrait faciliter le repérage des enjeux.

Nous confirmons donc la pertinence du positionnement de la chercheur-visiteur pour essayer de révéler les paramètres intentionnels d'une exposition.

4.2.5. La grille d'analyse de la description et des commentaires

Afin d'exploiter le corpus rassemblant les descriptions d'exposition et les commentaires associés, il a été nécessaire d'utiliser une grille de ce que dans un premier temps, nous appelons les composantes de l'intention d'exposition. Ces composantes répondent à la demande analytique en permettant de distinguer et de classer les éléments informationnels contenus dans notre corpus. Nous faisons l'hypothèse que ces composantes peuvent être énoncées de manière assez générale afin de s'appliquer à l'ensemble des expositions de

design de notre échantillon d'étude. Elles représentent en quelque sorte un instrument de lecture de ces données de type empirique. La construction de la grille a mobilisé principalement le terrain constitué par la première de nos expositions *Momentané*. Nous verrons que ce chantier ne s'est pas clos à la fin de cette étape, il a été poursuivi pratiquement tout le long des recherches portant sur les expositions pour aboutir à la forme aboutie que nous allons présenter.

Nous relatons tout d'abord la construction de cette grille d'analyse puis nous présentons de manière détaillée le contenu de chacune de ses composantes.

4.2.5.1. La construction de la grille

La conception et l'élaboration de la grille se sont donc appuyées sur le corpus attaché à l'exposition *Momentané*. La description de l'exposition *Momentané* a donné lieu à la formulation de soixante-six commentaires ou plus exactement soixante-cinq si on considère que le commentaire n° 41 ne porte pas vraiment sur l'exposition mais sur la visite inattendue de Ronan Bouroullec⁴¹⁹.

Nous avons mené une analyse de contenu de ces soixante-six commentaires dans la perspective de catégoriser l'intention et d'obtenir un outil d'analyse, une grille, qui soit généralisable pour l'étude d'autres expositions au-delà de l'exposition *Momentané*. Cette exposition est donc utilisée comme le moyen de construction de notre outil méthodologique. Dans les faits, la distinction que nous opérons entre la construction de l'outil d'analyse des expositions et l'analyse de l'exposition elle-même, n'a pu se faire qu'après coup, les deux moments se recouvrant étroitement.

Pour conduire cette analyse de contenu, nous avons procédé en trois temps de la manière suivante :

- dans un premier temps, nous avons accompli un travail intermédiaire qui a consisté à réduire chaque commentaire au format d'une ou deux phrases brèves, qui par abstraction tente de discerner la forme d'intention de l'exposition, sous-jacente au commentaire. Cela signifie que le travail d'abstraction se fait en prenant pour base le contenu sémantique du commentaire, en gardant à l'esprit que l'objectif est de produire des contenus réduits d'ordre intentionnel. Ce résultat est

⁴¹⁹ Nous avons croisé Ronan Bouroullec en train de visiter l'exposition avec son équipe et celle du musée, il s'en explique dans l'entretien que nous avons mené avec lui, le résumé de cet entretien se trouve en annexe 1, p. 69.

consigné dans le tableau intitulé « *Momentané*, tableau d'indexation des commentaires »⁴²⁰, dans la colonne nommée « Contenus d'ordre intentionnel » en regard du commentaire concerné. Si nous regroupons tous les contenus de la deuxième colonne, nous obtenons un corpus réduit, sur lequel il est plus aisé de continuer notre effort de synthèse.

- dans un deuxième temps, reprenant ce corpus réduit ligne par ligne, nous opérons une nouvelle contraction qui vise à extraire pour chaque commentaire de *Momentané* numéroté de 1 à 66, un énoncé très bref rappelant la technique de formulation des objectifs en pédagogie (Mager, 1962/2005), c'est-à-dire prenant la forme d'un verbe d'action exprimé à l'infinitif assorti de quelques mots visant à préciser le sens. Dans le tableau qui présente l'indexation des commentaires, on trouvera ces énoncés dans la troisième colonne intitulée « Objectifs ». On constate que cette colonne recense des intitulés d'objectifs (un ou deux par commentaire). Certains objectifs sont très différents, d'autres au contraire présentent de fortes similitudes (par exemple les énoncés d'objectifs qui correspondent aux commentaires n° 2, 3, et 4).
- dans un troisième temps, nous procédons à une relecture de l'ensemble des énoncés d'objectifs en repérant les formulations identiques ou de sens voisins et en les indexant par une même lettre de l'alphabet (A à I). Ces lettres apparaissent dans la dernière colonne du tableau en regard de chaque commentaire sous le titre « Composantes de l'intention ». Elles sont donc au nombre de neuf.

Pour préciser la méthode suivie, nous pouvons ajouter que nous procédons à une lecture longitudinale de la colonne « Objectifs » et que nous tentons d'inférer des composantes de l'intention en les comparant continuellement avec celles que nous avons pu discerner dans la lecture faite en amont. Cela permet de repérer des similitudes mais aussi de reformuler les composantes d'intention d'exposition précédemment repérées afin d'en affiner l'expression. C'est par ce travail intellectuel d'ajustement progressif que nous arrivons à produire par l'analyse de contenu une série de neuf items qui servent à caractériser l'intention :

⁴²⁰ Le tableau complet d'indexation des commentaires de l'exposition *Momentané* est présenté en annexe 1, p. 53 - 58 : figures 15 à 20.

- A : documenter, expliquer, préciser
- B : mettre en valeur les objets
- C : mettre en valeur les designers
- D : impliquer, captiver, soutenir la motivation
- E : configurer le cadre, produire des effets d'ambiance
- F : rythmer, baliser un parcours
- G : opérer des choix didactiques
- H : ménager des libertés
- I : introduire une dimension distractive

Nous souhaitons souligner d'emblée que la liste obtenue de cette manière est perfectible. Les composantes de l'intention d'exposition ne sont pas totalement indépendantes les unes des autres. Comme il s'agit d'un travail de type empirique en muséologie, cela ne nous étonne pas *a priori*, d'autant plus que nous considérons cette production comme une étape vers quelque chose qui devrait être formellement plus satisfaisant à la lumière de l'analyse des autres expositions qui sont à notre programme. À ce stade de la construction de cet outil d'analyse et malgré l'effort d'abstraction dont il fait l'objet, nous pensons que cette liste de composantes manifeste forcément une dépendance à l'exposition qui a permis de la construire.

L'ordre de présentation répond à un souci de clarté de présentation mais il ne faut pas y chercher une hiérarchie qui traduirait l'importance des items. Cette liste ne présente plus neuf items mais onze car elle a été revue une première fois lors de l'étude de l'exposition *Design sur un plateau*. Cette révision a été mineure et porte sur la reformulation partielle du contenu et sur l'adjonction de l'item :

- J : mettre en valeur l'institution organisatrice⁴²¹.

Elle a été revue une seconde fois avec l'examen de la quatrième exposition : le *showroom* de la VitraHaus. Cela a abouti à l'ajout d'un nouvel item :

- K : favoriser une disposition à l'achat.

⁴²¹ Par institution organisatrice, nous entendons la structure qui est responsable de l'organisation du projet de l'exposition.

La grille définitive comporte donc onze items de A à K. Pour des raisons pratiques consécutives au mode de construction de la grille, c'est celle à neuf items qui a été utilisée pour l'analyse de *Momentané*. La grille à dix items (A à J) a été employée pour les expositions *Design sur un plateau* et *Histoire des formes de demain*. La grille à onze items a été mobilisée pour le *showroom* de la VitraHaus et pour l'exposition *Sous pression, le bois densifié*. Au chapitre 6, nous revenons sur l'utilisation de la grille complète à propos des premières expositions où elle n'a pas été employée dans sa totalité.

Il nous faut aborder maintenant une question de terminologie. Nous avons hésité sur la façon de nommer les onze items qui nous permettent de qualifier l'intention. Nous avons d'abord choisi le terme de composantes⁴²², nous aurions pu aussi dire caractéristiques⁴²³ ou dimensions⁴²⁴ de l'intention d'exposition. Sans être totalement synonymes, ces termes ne présentent pas de grandes différences. Pourtant dans la suite de ce travail, notre réflexion nous a conduit à préférer une notion plus pertinente : celle de critère.

La notion de critère qui appartient au champ épistémologique de l'évaluation nous paraît ici bienvenue, car contrairement aux autres termes qui lui sont proches, elle est un des instruments privilégiés de l'analyse et plus précisément de la prise de décision. Une décision critériée concerne un choix argumenté en fonction de divers paramètres⁴²⁵. Rajoutons encore que la notion de critère qui appartient au monde des choses abstraites a son correspondant dans le monde des objets concrets, c'est la notion d'indicateur. Le critère désigne ce qui permet de faire des choix, l'indicateur est la marque, le signe dans la situation, de l'expression du critère correspondant. Aux critères des catégories abstraites correspondent autant d'indicateurs du monde concret, du champ des observables. Ainsi pour ce qui concerne notre travail, nous pouvons dire que la description phénoménologique énonce des indicateurs, desquels nous inférons des critères qui sont des aspects particuliers de l'intention d'exposition. C'est pourquoi dans la suite de cette présentation, c'est le terme critère que nous privilégierons.

⁴²² Lexicographie de composante A.1. : « Qui entre dans la composition d'un tout ou d'un composé ». (En ligne, consulté le 08 mars 2018) : <http://www.cnrtl.fr/definition/composante>

⁴²³ Lexicographie de caractéristique A : « Qui constitue le trait distinctif ou spécifique de quelque chose ou de quelqu'un ». (En ligne, consulté le 08 mars 2018) : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/caract%C3%A9ristique>

⁴²⁴ Lexicographie de dimension B : « Composante spécifique et relativement importante, quoique parfois mal perçue, de la pensée ou du réel. (En ligne, consulté le 08 mars 2018) : <http://www.cnrtl.fr/definition/dimension>

⁴²⁵ Ainsi en gestion, la rationalisation des choix budgétaires (RCB) se fait essentiellement en fonction de critères et en pédagogie, l'évaluation formative s'appuie sur ce concept pour construire des stratégies d'aide aux apprenants.

Cette appellation fait pourtant encore difficulté si on regarde la façon dont nous avons rédigé les items en question. S'agissant d'une composante intentionnelle, nous avons fait le choix de les écrire en utilisant le langage des objectifs tel que le définit Robert Mager en pédagogie (1962/2005). C'est-à-dire que nous avons systématiquement utilisé des verbes d'action énoncés à l'infinitif (par exemple : « produire des effets d'ambiance »). Or, un critère s'exprime en général par un substantif à grandeur variable qui permet une appréciation et dans certains cas une mesure grâce à une échelle associée (par exemple le poids, la vitesse mais aussi l'hétérogénéité ou encore la pertinence). Cela ne semble pas compatible avec un énoncé faisant appel à un verbe d'action. En réalité, le choix du verbe d'action plutôt que du substantif n'est qu'affaire de formulation et intervient très peu sur le sens. Ainsi par exemple le critère de « rapidité » peut s'énoncer par un objectif « agir avec célérité » sans que le contenu de ce qui est signifié change vraiment. C'est pourquoi, il nous a semblé possible de conserver la terminologie de critère tout en l'énonçant comme un objectif.

La liste des onze critères va permettre l'analyse des différentes expositions que nous allons étudier dans le chapitre 5. Pour chaque exposition, elle nous permet de sélectionner les commentaires qui sont en rapport avec le critère que nous étudions et de distinguer ceux que nous classons de manière prioritaire ou et ceux auxquels nous attribuons une place secondaire. Pour formaliser notre démarche, nous avons constitué un tableau en six colonnes indiquant : le code du critère, son énoncé, la liste exhaustive des numéros de commentaires, le nombre de ceux qui le sont à titre principal, le nombre de ceux qui le sont secondairement et enfin le nombre total de commentaires.

Ce tableau présenté ci-après (fig. 14) est l'outil principal qui permet la mise en œuvre de l'analyse des descriptions des cinq expositions.

Code du critère	Énoncé du critère	Liste des n° de commentaires	Nombre de commentaires classés de manière prioritaire	Nombre de commentaires classés de manière secondaire	Nombre total de commentaires
A	Documenter, expliquer, préciser				
B	Mettre en valeur les objets				
C	Mettre en valeur les designers				
D	Impliquer, captiver, soutenir la motivation				
E	Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance				
F	Rythmer, baliser un parcours				
G	Opérer des choix didactiques				
H	Ménager des libertés				
I	Introduire une dimension distractive				
J	Mettre en valeur l'institution organisatrice				
K	Favoriser une disposition à l'achat				

Figure 14. Grille de critères : tableau croisant la liste de critères et l'indexation des commentaires pour l'analyse des expositions.

En regard de chaque critère, nous plaçons les numéros des commentaires concernés par celui-ci. Logiquement, nous trouvons plusieurs commentaires pour chacun des critères. Afin d'introduire quelques nuances dans le traitement statistique, nous mettons entre parenthèses, dans la liste des numéros de commentaires, ceux qui sont plus secondairement concernés par l'item en question. Enfin, pour une première exploitation de ce tableau, nous procédons à un comptage des commentaires concernés pour chaque critère, ce nombre apparaît dans la dernière colonne du tableau. Nous ne faisons pas un usage systématique de ce comptage car en tant que chercheur-visiteur, nous avons évité

de répéter les commentaires de même type pour se concentrer sur l'aspect qualitatif de l'analyse.

Afin d'améliorer l'opérationnalisation de la démarche d'analyse, nous définissons chacun des dix critères.

4.2.5.2. Définition des critères pour appréhender l'intention d'exposition

Nous allons définir plus précisément le contenu de chaque critère de la grille. Comme indiqué précédemment, les recouvrements entre les onze critères sont assez inévitables. D'une certaine manière, ils traduisent la complexité du réel et la difficulté à définir les contenus qui permettent de distinguer les critères de la manière la plus stricte.

Prenons des exemples de proximité entre critères à propos de l'exposition *Momentané* :

Le premier exemple concerne le commentaire n°61⁴²⁶. Celui-ci a trait aux cadres photographiques qui se trouvent en fin d'exposition. Ces documents présentent les deux designers en situation de travail avec leurs œuvres en cours de réalisation. Le commentaire est indexé en critère B (mettre en valeur les objets) de manière principale et en critère C (mettre en valeur les designers) de manière secondaire. Cela signifie que nous considérons que même si les designers apparaissent sur la photographie, c'est leur travail, la production d'objets qui est principalement mise en valeur.

Le deuxième exemple concerne le critère G (opérer des choix didactiques). Les choix didactiques peuvent apparaître explicitement dans les commentaires, le critère G est alors indexé à titre principal. Ils peuvent être implicites, relevant plutôt selon les commentaires de simples communications, le critère G sera alors indexé à titre secondaire. (Les numéros des commentaires concernés seront alors mis entre parenthèses).

Critère A : documenter, expliquer, préciser

Ce critère fait explicitement référence à toutes les informations⁴²⁷ à destination du public qui sont présentes dans l'exposition : les outils de médiation et d'aide à la visite, les textes d'information sur les panneaux et les cartels qui identifient les œuvres. Nous attachons une importance particulière à l'information écrite, au texte qui, parmi les différentes

⁴²⁶ Annexe 1, p. 58 : figure 20. Tableau d'indexation des commentaires n°58 - 66.

⁴²⁷ Pris ici dans un sens très général, le mot information sera précisé dans la suite de la définition du critère A.

formes de communication (images, vidéo, son), a l'avantage d'être *a priori* la plus univoque.

Avant d'avancer sur cette question, il est nécessaire de préciser la terminologie. Comme le rappelle Marie-Sylvie Poli à propos des écrits dans l'exposition, il faut entendre par texte « un énoncé langagier qui s'inscrit dans un discours élaboré par le concepteur en direction du visiteur-lecteur afin de l'influencer » (2012, p. 49). Le texte dans l'exposition est développé et organisé pour communiquer du sens sur les objets. Il est donc susceptible de produire des effets sur le visiteur-lecteur. En cela, il n'est pas une simple information comme ce qui se rencontre par exemple pour les écrits de signalétique destinés à l'orientation du visiteur.

Le texte doit être considéré du point de vue de sa lisibilité. Il faut prendre en compte les aspects formels (typographie, couleur, longueur) inhérents au texte lui-même ainsi que les aspects contextuels qui peuvent rendre la lecture facile ou plus difficile (éclairage, altération des supports, postures de lecture). On s'interroge aussi sur le niveau de langue en tentant d'imaginer les compétences du lecteur-visiteur qui sont postulées par ceux qui écrivent le texte. C'est en s'obligeant à une lecture exhaustive que le chercheur-visiteur est susceptible de découvrir comment se présentent les textes dans l'exposition et comprendre quelle intention est poursuivie à travers les supports de la communication textuelle.

La communication visuelle se fait aussi par l'intermédiaire de schémas, de photographies et de vidéogrammes. Nous n'effectuons pas une analyse décontextualisée et systématique de ces moyens mis à disposition dans l'exposition. Ils sont appréhendés du point de vue de l'effet qu'ils produisent sur le chercheur-visiteur qui s'efforce d'en prendre connaissance de manière approfondie.

Le chercheur-visiteur se cantonne à un examen en situation de visite.

Critère B : mettre en valeur les objets

Les expositions présentent en général un matériel abondant. C'est particulièrement le cas de celles consacrées au design qui comportent principalement des objets mais aussi des panneaux graphiques et textuels. À ce propos, nous utilisons souvent l'expression « la chose exposée » qui est une formulation générique proche de la notion d'objet si l'on veut

bien considérer que l'on fait référence à une matérialité que l'on appréhende par l'usage de nos sens. Les objets sont des observables (et cela comprend aussi les données sonores). La notion d'exposition présuppose la mise en valeur d'expôts. Ce qui va donc intéresser le chercheur-visiteur consiste dans les façons de réaliser cette mise en valeur : comment interviennent la disposition, le contexte, le placement, l'éclairage.

Les objets sont-ils simplement présentés, montrés ? Sont-ils démontés ? Leurs fonctions sont-elles mises en évidence, peuvent-elles être expérimentées ? Certaines sont-elles négligées ou volontairement oubliées ?

La chercheur-visiteur est attentive à ce que produit la rencontre avec les objets de l'exposition tant sur le plan cognitif que sur le plan émotionnel. Elle tente de lire la mise en scène qui organise cette rencontre.

Critère C : mettre en valeur les designers

Il est d'usage lorsqu'ils sont connus, que les noms des designers soient mentionnés dans les expositions, ne serait-ce que par les cartels qui accompagnent leurs réalisations. Si l'exposition se contente de cette communication minimale, nous en concluons que la valorisation est faible pour ne pas dire inexistante. À l'opposé, ils peuvent être montrés de manière plus ostentatoire (photos, vidéos) et récurrente dans l'exposition.

La chercheur-visiteur est sensible à l'utilisation des noms propres. Le nom du designer revient-il fréquemment ? Est-il particulièrement mis en exergue dans les cartels, les panneaux, les affiches, les vidéos ?

Elle est également attentive à l'importance de la place prise par les portraits photographiques ou les vidéos qui sont consacrées aux designers et au contexte dans lequel ils apparaissent (un cadre non identifié ou professionnel). La chercheur-visiteur tente de comprendre quelle place est faite aux designers dans l'exposition et conséquemment ce qui est produit comme effet sur le visiteur du fait de la forme de cette présentation.

Critère D : impliquer, captiver, soutenir la motivation

Il s'agit à travers ce critère de tenter d'évaluer ce que peut-être le degré d'adhésion des visiteurs en tant qu'effet produit par le dispositif. L'intérêt du public porte notamment sur

la qualité de la chose exposée. Le chercheur-visiteur doit pouvoir apprécier à travers sa propre expérience comment joue ce facteur. Il lui faut distinguer cet aspect de la façon dont elle participe en tant que visiteuse au parcours dans l'exposition. Quand on parle d'implication, on suppose un visiteur qui ne se contente pas de regarder mais qui de différentes façons, du toucher jusqu'à l'expérimentation, est physiquement actif en situation de visite. De ce point de vue, le design par ses aspects fonctionnels se prête à des usages, des activités pratiques. Sont-elles facilitées ou au contraire très règlementées, voire interdites ? Le dispositif présente-t-il une succession de scènes et de séquences caractérisées par la répétition, la régularité et finalement une certaine monotonie ? Ou à l'inverse le parcours offre-t-il une grande variété de situations susceptibles de soutenir l'intérêt du visiteur en diversifiant les centres d'intérêt ? Le chercheur-visiteur est sensible à la façon dont elle est prise en charge par le dispositif, l'intérêt qu'on lui porte et à l'image que cela renvoie d'elle.

Critère E : configurer le cadre, produire des effets d'ambiance

En abordant ce critère, nous sommes conduits à étudier une notion qui est assez souvent élevée au rang de concept dans les recherches en architecture : la question de l'ambiance. Nous avons déjà évoqué dans le chapitre 2, les deux façons d'aborder ce concept : de manière objective si l'on se réfère à la maîtrise des ambiances dans le domaine de l'ingénierie (Augoyard, 2004) ou en considérant de manière conjointe ses dimensions sensibles, expressive et temporelle (Amphoux, 2007). Le sens varie entre un point de vue qui s'intéresse aux propriétés physiques d'un milieu avec la volonté de définir des caractéristiques objectives souvent associées à une mesure et une acception plus subjective prenant en compte le point de vue d'un acteur témoin. On constate que les deux sens sont divergents et complémentaires. Pour ce qui nous concerne, nous ne distinguerons pas entre ces nuances. Notre but n'est pas ici d'ériger la notion d'ambiance en concept opératoire pour notre modèle théorique⁴²⁸ mais plus simplement d'utiliser la notion dans son sens courant afin de préciser le contenu d'un critère. Nous verrons par la suite que si nous arrivons à le distinguer des autres critères, nous constatons qu'il n'est pas absolument indépendant et que par exemple la question de l'implication peut

⁴²⁸ C'est pourquoi nous n'avons pas traité de cette question dans le chapitre 3.

certainement être envisagée aussi comme une conséquence de l'ambiance. Nous ne voulons pas oublier enfin que parlant d'ambiance nous considérerons essentiellement les effets. Ce qui intéresse ici la chercheur-visiteur, ce sont précisément les effets d'ambiance qui sont recherchés par les concepteurs de l'exposition. Préciser des effets, oblige à s'installer dans un contexte pragmatique où l'intention se traduit par des événements, des sensations que vont éprouver les visiteurs. Par exemple, l'éclairage contribue fortement à l'introduction de différentes formes de sensation. Les manifestations sonores peuvent être aussi un puissant facteur d'ambiance. Ce que rencontre la chercheur-visiteur au cours de la visite, ce sont des effets d'ambiance et c'est en s'interrogeant sur ces effets qu'elle peut repérer des formes d'intention à l'œuvre au moyen de la création volontaire d'ambiances.

Critère F : rythmer, baliser un parcours

Tout comme les manifestations qui impliquent des mouvements et des déplacements, les visites d'exposition sont affectées par un ou des rythmes particuliers. Ces rythmes s'actualisent dans les parcours singuliers des visiteurs mais ils sont fortement déterminés par les dispositifs qui président à la circulation. Dans une visite de musée, un des déterminants des rythmes réside dans la place réservée aux espaces de repos. Ceux-ci découpent le parcours en grandes périodes, ils sont eux-mêmes souvent une conséquence de la fatigue occasionnée par la position debout. À l'intérieur de ces périodes, le temps de parcours connaît des variations liées aux formes de la présentation. Ya t-il des ruptures, des changements de rythme ou bien une trame assez uniforme et répétitive ? Le parcours est plus ou moins facilité par une signalétique permettant l'orientation. Ce parcours est-il balisé de façon claire et évidente ?

La chercheur-visiteur est attentive à la manière d'inscrire la visite dans la variable temporelle, à la façon dont le temps se passe dans le parcours, à sa fatigue, aux changements de rythme.

Critère G : opérer des choix didactiques

Exposer et enseigner le design appartiennent à la même grande famille d'activité : enseigner suppose la présentation, l'exposé d'un savoir et exposer va produire un effet d'enseignement dès que l'exposition de design rencontre son public.

En ce qui concerne la perspective éducative, l'exposition peut donc être analysée avec les références que l'on applique à une situation d'enseignement. Être sensible aux choix didactiques consiste pour la chercheur-visiteur à repérer si le dispositif se présente comme une simple transmission de connaissances⁴²⁹. On fait généralement l'hypothèse que la qualité de la présentation est une garantie de l'efficacité de l'enseignement. Cela supposerait des évaluations qui viennent le confirmer. Un autre choix de dispositif consistera à rendre le visiteur actif autrement que par la lecture, l'observation et éventuellement l'écoute. La chercheur-visiteur repère les formes de communication qui favorisent le passage du visiteur-spectateur au visiteur-acteur de son parcours⁴³⁰. Cela suppose le repérage des situations de visite où le visiteur découvre, expérimente et construit les objets de connaissance que vise l'intention d'exposition. La chercheur-visiteur tente de comprendre quel est le modèle sous-jacent au dispositif d'exposition et cherchera à l'explicitier en mettant à jour ses mécanismes.

À propos de ce critère, se pose particulièrement une question de choix de vocabulaire. Nous employons de manière indifférenciée les mots pédagogie et éducation, alors que nous parlons de didactique à propos du critère lui-même.

Les débats des sciences de l'éducation qui tentent de fixer le sens des différentes appellations consacrées du champ⁴³¹, sont nombreux sans vraiment conclure. En fait, il nous suffit de faire référence au sens commun, généralement partagé pour désigner les faits éducatifs. Nous utiliserons les termes pédagogie et éducation pour évoquer les activités de ceux qui ont vocation à être les agents de transmission du savoir. On parlera ainsi d'un projet éducatif ou pédagogique. On considérera que la didactique est plus précisément la manière d'enseigner une discipline dans ce qu'elle a de spécifique. Ainsi à côté de bien d'autres disciplines classiques, il y aurait une didactique du design. Par

⁴²⁹ Dans l'enseignement, le cours magistral est un exemple de ce type de transmission de connaissances.

⁴³⁰ En références aux formes de pédagogies actives étudiées par John Dewey, Edouard Claparède et Maria Montessori.

⁴³¹ Nous faisons référence à sujet par exemple à : Mialaret, G. (2006). *Sciences de l'éducation : aspects historiques : problèmes épistémologiques*. Paris : Presses Universitaires de France.

contre, on parlera plus volontiers d'apprentissage pour désigner l'activité de celui qui apprend. Aussi pourrait-on dire par exemple que l'exposition comporte un projet didactique plus ou moins énoncé clairement par ses concepteurs, en ménageant tout au long du parcours des situations d'apprentissage que les visiteurs sont susceptibles d'investir.

Critère H : ménager des libertés

Ce critère peut être parfois difficile à distinguer du critère F car le rythme et le balisage du parcours ne sont pas sans conséquences sur les libertés laissées au visiteur. Il s'agit d'une question importante généralement nommée directivité (avec son opposé la non-directivité). La notion de non-directivité a été centrale dans la deuxième moitié du XIX^e siècle en pédagogie et plus généralement dans la conduite des entretiens et la gestion des groupes (Hameline et Dardelin, 1968). Elle consiste à penser que c'est en laissant au sujet des possibilités d'expression autonome et d'auto-organisation qu'on va lui permettre de réaliser les tâches qu'il doit accomplir pour enrichir sa personnalité. « Ménager des libertés » pourra être entendu comme une proposition comportant des degrés depuis un dispositif absolument prédéterminé interdisant même les retours en arrière jusqu'à une organisation laissant absolument libre la circulation du visiteur dans l'espace d'exposition. À l'usage, il semble bien que des formes d'interdiction soient toujours présentes, ne serait-ce que pour des raisons de sécurité. Le chercheur-visiteur cherche à recenser ce qui lui est permis de faire et ce qui lui est interdit. Elle en estimera les raisons et surtout les effets produits sur elle.

La conception de l'exposition peut porter la marque d'une grande directivité, le visiteur est pris en charge de manière volontaire et organisée, peu de choses sont laissées à son initiative. C'est le cas que l'on rencontre généralement lorsqu'un seul parcours est défini et vivement conseillé. A l'inverse, le dispositif peut se présenter de manière beaucoup plus ouverte avec des possibilités de déambulation sans qu'un ordre soit imposé a priori.

Critère I : Introduire une dimension distractive

La dimension ludique, terme que nous avons retenu dans un premier temps pour qualifier ce critère, n'est pas un effet explicitement recherché par toutes les expositions⁴³², c'est pourquoi nous avons préféré l'appellation « dimension distractive » qui est moins tournée vers le jeu. On peut distraire de manière très sérieuse. Il est vrai aussi que cette dimension concourt à l'attrait de l'exposition, le jeu étant associé à la notion de plaisir. En même temps, cette notion, ne fait pas bon ménage avec celle de rigueur qui est souvent affichée pour asseoir le sérieux d'une exposition. Le design a de ce point de vue un statut un peu incertain car d'une part, il demande de la rigueur dans la conception, le choix des matériaux comme des fonctionnalités, mais simultanément il doit agréer la vie en la rendant plus facile et plus agréable.

Relevant des activités culturelles, la visite de musée se doit d'être attrayante tout en poursuivant d'autres objectifs.

La visite d'une exposition n'est pas systématiquement considérée comme un loisir. Si nous avons maintenu ce critère, c'est que nous avons été sensible à l'effort qui était fait dans les expositions contemporaines pour créer des formes d'agrément dans la visite. Ainsi par exemple, tous les grands musées ayant une vue sur un site remarquable de leur environnement ont aménagé un espace dans le parcours pour offrir une contemplation privilégiée de ce site⁴³³. Le chercheur-visiteur mentionne les aspects attractifs, amusants inattendus, tout ce qui se présente comme une manifestation divertissante sans qu'il y ait forcément un rapport direct avec la chose exposée. À partir de son propre ressenti, elle se demande quels sont les effets susceptibles d'être produits sur un visiteur. Notons que ce critère, comme les autres, doit être lu comme incluant son énoncé inverse. C'est-à-dire que nous noterons aussi les dimensions d'une intention caractérisée par l'austérité et l'absence volontaire de toutes tentatives d'égayer la présentation.

Critère J : mettre en valeur l'institution organisatrice.

Ce critère est apparu dans la grille à la suite de l'application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition *Design sur un plateau*. L'enjeu institutionnel

⁴³² Sauf quand elles ont pour objet, le jeu ou qu'elles s'adressent à un public juvénile, comme par exemple les expositions de la Cité des Sciences et de l'industrie.

⁴³³ On peut apercevoir la tour Eiffel lors de la visite du musée du quai Branly à Paris.

est certainement majeur dans certains cas et ne pas le prendre en considération ne permettrait pas de bien comprendre les raisons qui président à l'existence d'une exposition telle qu'elle se présente au public.

Comme pour les critères B et C, il s'agit de repérer comment l'institution organisatrice est nommée (et renommée) ou si à l'inverse elle est passée sous silence. Parfois plusieurs organisations sont associées dans un projet et les rapports qui les lient sont complexes. Rappelons que notre analyse porte principalement sur la description et les commentaires de l'exposition. C'est dans le cadre de ce qu'elle décrit que la chercheur-visiteur doit consigner les aspects institutionnels qu'elle découvre et ce sont parfois des détails portant par exemple sur le contenu des cartels qui doivent être retenus. Les détails sont susceptibles de produire des effets sur le visiteur, différents de ceux attendus par les concepteurs.

Les enjeux institutionnels sont souvent de l'ordre du non-dit⁴³⁴. Ils ne sont pas directement perceptibles. Le propre d'un enjeu, contrairement à un objectif, est de ne pas forcément être apparent car il affecte les intérêts des acteurs.

Critère K : favoriser une disposition à l'achat

Ce critère est apparu dans la grille à la suite de l'application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition du *showroom* de la VitraHaus. Conséquence de l'existence d'un marché très actif des objets emblématiques de la création en design contemporaine et passée, la présentation de ces objets dans certaines expositions n'est pas sans avoir une influence sur les ventes. Dans ce cadre, l'exposition a pour finalité première de contribuer à la vente de certains produits exposés. C'est donc à cette occasion que le critère a été formulé. Nous n'avions pas ressenti le besoin de l'intégrer à la grille lors de l'étude des premières expositions. Néanmoins, il n'est pas certain que ce critère représente une dimension totalement absente des expositions qui ne poursuivent pas ouvertement un but lucratif. Lorsque nous l'avons introduit, nous ne sommes pas revenue sur les analyses faites antérieurement avec la grille qui ne comportait que 10 critères (A à J). Ce n'est que dans le chapitre 6 que nous reviendrons sur cette question en examinant la problématique du rapport entre les expositions de design et l'économie de marché. Il

⁴³⁴ Cette conception des enjeux comme non-dits des discours dans l'institution se retrouve dans l'analyse stratégique (Crozier, 1993).

nous faut aussi faire retour sur l'énoncé du critère à propos du choix du terme « disposition ». Nous utilisons cette notion dans son acception la plus courante à la manière de Pierre Bourdieu qui en donne indirectement le sens par l'emploi qu'il en fait dans la définition de l'habitus. Celui-ci est présenté par le sociologue comme un système de dispositions acquises qui prédétermine l'agent à se conduire d'une certaine manière (Bourdieu, 1972). C'est donc une sorte d'induction de comportement qui fonctionne de façon régulière sinon systématique.

Il faut donc lire à travers les dispositions, une sorte de mise en condition dont les origines sont largement ignorées par le sujet qui les possède et qui sont d'autant plus efficaces que justement il les méconnaît. Ce critère qualifie donc un mécanisme socio-cognitif au moins en partie non conscient. L'exposition des objets de design, qui sont par ailleurs offerts à l'achat dans des boutiques consacrées au commerce de luxe, tend à faire oublier (ou à faire accepter) la survalorisation qu'ils connaissent sur le marché, les faisant parfois s'approcher des tarifs qu'affichent les pièces d'art contemporain. Cette possibilité d'appropriation privée de l'objet présenté (même si cette appropriation ne se réalise finalement que très rarement) est certainement une dimension de l'intention de visite. Il faudrait vérifier si ce sont les mêmes visiteurs qui fréquentent à la fois les galeries d'exposition du champ culturel et les showrooms des éditeurs.

Nous venons de présenter la construction de l'outil d'analyse à partir de la description phénoménologique. On comprend que l'essentiel du chantier muséologique de cette thèse repose sur le travail d'analyse issu de cette description effectuée par la chercheur visiteur. Les autres outils méthodologiques que nous allons présenter maintenant ne jouent qu'un rôle plus secondaire de complément informatif et de mise en regard des conclusions.

Nous allons les présenter de manière plus succincte.

4.3 Les outils associés : l'étude documentaire et les entretiens

4.3.1. L'étude documentaire

C'est volontairement que nous n'avons pas utilisé le mot analyse (et avons préféré celui d'étude) pour désigner le type de travail effectué sur les documents qui concernent l'exposition. Nous n'avons fait qu'un travail de consultation de ces sources.

Les documents périphériques à l'exposition sont nombreux :

- soit, ils proviennent des auteurs de l'exposition eux mêmes (commissaire, scénographe). Ils sont destinés principalement aux visiteurs, annoncent l'exposition et permettent de préparer la visite. Ils visent parfois des cibles plus précises, jeune public ou organes de presse par exemple. Ce sont les communiqués et dossiers de presse, les plaquettes de présentation, les dossiers pédagogiques, le catalogue ou les publications en lien avec l'exposition, les communications numériques sur Internet et les réseaux sociaux. Nous avons consulté ces documents avant la visite afin de sélectionner les expositions, ce sont ces documents qui ont permis d'éprouver la pertinence de notre typologie présentée en fin de chapitre 2.
- soit, ils proviennent d'institutions de communication généralistes ou spécialisées. Ils annoncent les manifestations et comportent quelques fois un point de vue critique consécutif à une visite de l'exposition. Pour chacune des cinq expositions étudiées, nous avons constitué un dossier rassemblant cette documentation et nous avons procédé à une lecture de l'ensemble, généralement après notre propre visite et la plupart du temps après la conduite de notre travail de description et d'analyse.⁴³⁵

Nous indiquons dans le cahier des annexes, dans la partie consacrée à la présentation de chaque exposition, la liste des documents et ressources consultés⁴³⁶.

L'ensemble de ces documents fournissent des renseignements précieux qui concernent l'environnement de l'exposition. Le choix de ne pas faire un travail systématique d'analyse du contenu documentaire de ces sources est à mettre en rapport avec l'objectif

⁴³⁵ Cette consigne que nous nous sommes donnée volontairement n'a pas été toujours respectée à la lettre, car il nous a parfois été difficile d'ignorer des informations très présentes dans l'environnement de l'exposition.

⁴³⁶ Par exemple, la fiche de présentation de l'exposition *Histoire des formes de demain* se trouve en annexe 3, p. 103.

de la thèse. Afin de mettre à jour l'intention de l'exposition, il est préférable de s'intéresser directement à celle-ci. Les documents périphériques ont certes un intérêt mais ils en disent plus sur le projet déclaratif des responsables que sur l'intention en acte telle qu'elle se constate en situation de visite.

Lorsque des éléments qui apparaissent dans ces dossiers ont été utilisés, le plus souvent dans les conclusions de chapitre ou dans la synthèse qui fait l'essentiel du chapitre 6, nous le mentionnons expressément par une note infra-paginale.

4.3.2. Les entretiens

La question de la place des entretiens dans cette étude a reçu des réponses différentes aux diverses étapes du processus de recherche. Il s'en suit que le point de vue que nous développons *in fine*, résulte en partie de ces hésitations méthodologiques et que l'on ne peut le comprendre si l'on ignore celles-ci.

Dans un premier temps, focalisé sur la démarche descriptive appliquée à la recherche de la chercheur-visiteur, nous n'avons accordé qu'une importance secondaire aux entretiens. Il s'agissait de rassembler de l'information complémentaire pour éclairer le cadre général de l'exposition étudiée. Cela a conduit néanmoins à constituer un matériel important puisque nous avons réalisé onze entretiens en liaison avec les expositions étudiées⁴³⁷ et onze entretiens à visée exploratoire⁴³⁸.

Ce travail d'entretiens en rapport aux expositions a été fait après la description de visite mais avant son traitement analytique final. Après les premiers entretiens, nous avons attaché une plus grande importance au thème de l'intention dans le positionnement, c'est-à-dire à la possibilité pour le sujet de s'exprimer sur le projet. La perspective retenue était d'obtenir de l'information qui nous permette de construire une comparaison entre l'intention d'exposer (ce qu'ils disent) et l'intention de l'exposition (ce que produit le dispositif lui-même comme effet sur la chercheur-visiteur). Cette orientation trop difficile à concrétiser a été assez vite abandonnée.

⁴³⁷ Le résumé et des extraits du verbatim des entretiens menés en lien avec les expositions analysées se trouve dans le cahier des annexes.

⁴³⁸ La liste récapitulative et les résumés de l'ensemble des entretiens menés à visée exploratoire se trouve dans le cahier des annexes, p. 251. Les entretiens exploratoires avaient pour but d'affiner la problématique et de rencontrer des acteurs importants du domaine des expositions de design : commissaires, chefs de projet et scénographes. Ils témoignent de la diversité des compétences et des expertises.

Lors de l'exploitation du corpus des entretiens, nous avons choisi de traiter chaque entretien comme une entité séparée car il y avait une logique d'acteur à préserver. Pour la même raison, nous avons groupé l'exploitation des entretiens par exposition.

4.3.2.1. Formes et moments

Les entretiens ont été réalisés en liaison avec les expositions étudiées et présentées dans la thèse. Les entretiens à visée exploratoire ont permis d'interroger des experts du domaine de l'exposition de design, soit des concepteurs d'exposition. Les entretiens sont de longueur moyenne (15 à 90 minutes) et ont été effectués soit à distance par téléphone, soit en se déplaçant sur le lieu de travail de l'intéressé. Ils ont été enregistrés et systématiquement transcrits intégralement. Nous n'avons conservé dans les annexes que les parties retranscrites à partir du *verbatim* que nous avons jugée utile⁴³⁹ ce qui représente environ 10% du corpus initial. Les coupures sont mentionnées par des points de suspension entre crochets. La conduite de l'entretien était de type non-directif centré. Il s'agit d'une attitude soucieuse de laisser s'exprimer l'interlocuteur en le soutenant par des reformulations sans intervenir sur le fond de ses propos. Néanmoins, l'adjectif centré rappelle que l'entretien a une orientation générale qui doit être respectée et qu'il peut y avoir des formes de guidage par des questions si cela est nécessaire. De fait, nous avons été attentive à ce que l'interviewé parle de sa place dans l'exposition, de ce qu'il souhaitait faire, des formes d'exposition qui avaient sa préférence, des collaborations qui se sont construites avec les autres acteurs. Cette polarisation de l'entretien n'a pas fait difficulté et la conduite a été généralement d'allure cordiale, nos interlocuteurs prenant visiblement plaisir à s'exprimer sur le sujet.

4.3.2.2. Exploitation des entretiens

Chaque entretien a fait l'objet d'une lecture longitudinale complète qui a permis de repérer en marge les thèmes abordés. Cela présentait une certaine cohérence puisque ces derniers étaient le plus souvent induits par la question. Nous avons ensuite désigné le thème par un mot-clé ou expression-clé issu du corpus et donc prononcé par l'interviewé. Ce mot avait l'avantage de problématiser le thème. Ces mots-clés n'étaient pas souvent les mêmes selon les acteurs bien qu'ils interviennent sur la même exposition. Nous avons

⁴³⁹ C'est-à-dire exploitable dans le cadre de la problématique de la thèse.

ensuite reconstitué de manière condensée sous forme de résumé, le point de vue de chaque acteur (une sorte de logique d'acteur) en nous appuyant sur les propos et en commentant les mots clés sélectionnés⁴⁴⁰. Afin de limiter la place des entretiens dans le contexte général de ce travail, nous avons sélectionné seulement quatre à six mots-clés par entretien. Le choix d'identifier des mots clés dans l'expression orale de l'interviewé permet de faire une analyse rapide et condensée du contenu de l'entretien, elle a l'avantage d'isoler des termes qui parce qu'ils se répètent ou parce qu'ils convoquent un questionnement et méritent d'être analysés dans le contexte d'émission. Ces mots clés sont un bon tremplin pour accéder à une compréhension du discours de l'interviewé dans le rapport qu'il entretient avec la problématique intentionnelle qui nous intéresse plus particulièrement. Par exemple, en ce qui concerne l'exposition *Momentané*, nous avons retenu deux entretiens, celui que nous a accordé Ronan Bouroullec et celui effectué auprès de Dominique Forest.

Pour le premier, les mots clés identifiés sont : Atmosphère - Didactique - Propagande - Gendarme - Organique ; pour la seconde : Monographie - Originaux - Boutique - Enseignement - Édition.

On constate une différence significative dans le vocabulaire, même si les thèmes abordés sont assez identiques ou tout au moins voisins. Les mots « didactique » et « enseignement » appartiennent au même champ sémantique mais le premier témoigne d'un souci d'efficacité des apprentissages alors que le second évoque une approche plus institutionnelle. Si « atmosphère » ou « monographie » sont dans l'ordre de ce qui est plus ou moins attendu, « gendarme » et « propagande » sont plus surprenants et appellent une explication certainement intéressante. Plus généralement, le mot clé est un indicateur qui ne va trouver son véritable sens que par l'examen du contexte de son usage par le locuteur. Il s'agit donc de rechercher le sens et par-là de produire une des significations du discours de la personne interrogée. Les analyses des entretiens rapportées dans le chapitre 5 illustrent cette méthode et de manière pratique plaide pour son intérêt.

À propos de chaque exposition, on trouvera cette présentation par entretien. Les conclusions seront enfin mises en regard avec celles tirées de la description de l'exposition.

⁴⁴⁰ Les mots clés repérés dans le *verbatim* des entretiens sont soulignés dans les extraits qui figurent dans le cahier des annexes.

La construction méthodologique a été envisagée comme un processus continu et itératif. Au terme de cet exposé, nous signalons que ce processus sera certainement poursuivi au-delà de la thèse.

La description phénoménologique a été l'objet d'une mise au point antérieure au démarrage du travail de terrain. Son contenu méthodologique a été peu remanié par la suite. Il en est différemment de l'analyse de contenu aboutissant à la grille de critères censée permettre la caractérisation de l'intention d'exposition. En effet, c'est avec un outil qui a subi quelques transformations au fur et à mesure que le travail de recherche avançait, que nous avons accompli nos tâches de chercheuse. La confrontation au terrain est source d'innovations méthodologiques. La rédaction finale de la thèse ne rend que partiellement compte de ce processus. Nous aurons l'occasion de compléter cette réflexion au cours du chapitre 6.

Dans le chapitre suivant, nous abordons le travail de terrain consacré au recueil et au traitement des données (la description) ainsi qu'à leur exploitation (l'interprétation). On y retrouvera encore quelques indications d'ordre méthodologique liées au contexte de mise en œuvre de la recherche.

Troisième partie. L'intention d'exposition de design : études monographiques et principales dimensions

Chapitre 5. Cinq monographies d'expositions temporaires

Le travail de terrain repose sur une description effectuée par la chercheur-visiteur, étape vers une identification de l'intention des cinq expositions analysées :

- *Momentané*⁴⁴¹ est consacrée à l'œuvre des frères Bouroullec
- *Design sur un plateau*⁴⁴² met en avant la diversité des propositions de designers autour d'une même commande
- *Histoire des formes de demain*⁴⁴³ est une rétrospective historique du design vu sous l'angle de l'utopie
- *Le showroom* de la VitraHaus⁴⁴⁴, intégré au campus de l'éditeur de design Vitra permet de découvrir une exposition dédiée au mobilier et aux équipements domestiques
- *Sous pression, le bois densifié*⁴⁴⁵ présente une technique innovante et prospective de transformation d'un matériau

Ce travail permet de mettre à l'épreuve la méthode que nous avons précédemment décrite. Chacune des cinq expositions étudiées fait l'objet d'une description écrite que nous avons produite et commentée en tant que chercheur-visiteur. Cet ensemble est analysé au moyen de la grille de critères présentée au chapitre 4. Chaque fois que c'est possible, nous mobilisons aussi l'exploitation des entretiens avec les concepteurs⁴⁴⁶ de l'exposition afin de compléter l'information issue de la description. Des conclusions synthétiques sont tirées sur les particularités de l'intention d'exposition.

Nous avons choisi de sélectionner cinq expositions en utilisant la typologie présentée dans le chapitre 2. Outre le fait que cette sélection permet de donner à voir un exemple pour chaque type, qui garantit ainsi une certaine diversité, nous avons aussi été attentive

⁴⁴¹ *Momentané*. Musée des Arts Décoratifs, Paris. 26.04.2013 - 01.09.2013.

⁴⁴² *Design sur un plateau*. Milk Factory, Paris. 06.10.2011 - 14.01.2012.

⁴⁴³ *Histoire des formes de demain*. Cité du design, Saint-Étienne. 11.07.2013 - 16.04.2014

⁴⁴⁴ *Le showroom* de la VitraHaus. Campus Vitra, Weil am Rhein, Allemagne. 13.10.2013

⁴⁴⁵ *Sous pression, le bois densifié*. Galerie d'actualité, musée des Arts Décoratifs, Paris. 28.04.2014 - 14.09.2014

⁴⁴⁶ Nous entendons par concepteurs : le commissaire, le scénographe, ou encore le chef de projet qui ont participé à la conception de l'exposition.

à satisfaire d'autres critères importants pour garantir cette diversité. C'est notamment le cas de la surface et de la fréquentation de l'exposition⁴⁴⁷. C'est ainsi que l'on retrouve dans notre échantillon, des expositions qui sont exemplaires des événements nationaux dans le domaine de la programmation culturelle. C'est le cas de l'exposition *Momentané* présentée dans la nef du musée des Arts Décoratifs de Paris. À l'opposé, nous avons choisi d'étudier des manifestations plus confidentielles situées dans des lieux moins prestigieux et qui ont connu une notoriété plus limitée. Ainsi dans cet échantillon, nous avons placé l'exposition *Design sur un plateau* présentée à la Milk Factory, dans un espace qui ne dépasse pas 80 m². Dans la présentation qui suit, un soin particulier est accordé à l'exposition *Momentané* consacrée à l'œuvre des frères Bouroullec. Si ce n'est pas la première à propos de laquelle nous nous sommes livré à une description selon la méthode que nous avons déjà présenté⁴⁴⁸, c'est néanmoins celle qui a vraiment permis la mise au point de la démarche. C'est pourquoi nous la traitons dans cette partie de manière particulièrement précise et étendue. Nous nous y arrêtons plus longuement.

L'exposition *Design sur un plateau* nous a servi à compléter la mise au point de la méthodologie et de ce fait a bénéficié d'un traitement plus approfondi, nous la présentons également de manière détaillée. Pour les trois autres expositions, *Histoire des formes de demain*, *Sous pression*, *le bois densifié* et le *showroom* de la VitraHaus, nous avons appliqué de manière systématique la grille de critères comme instrument d'analyse et nous rendons compte de ses résultats de manière plus synthétique.

Afin d'aller plus dans le détail de la compréhension de l'intention d'exposition, nous abordons l'étude du contenu de chacun de ces critères en nous référant aux indicateurs de la description phénoménologique. Cela signifie que chaque fois que nous le jugerons utile nous reviendrons à l'énoncé descriptif en introduisant des fragments du texte des commentaires. Pour chacune des expositions, l'intégralité de la description et de ses commentaires figure dans le cahier des annexes.

⁴⁴⁷ Nous avons pu obtenir un chiffre par la billetterie de la Cité du design pour la fréquentation de l'exposition *Histoire des formes de demain* : 21225 visiteurs soit 132/jour en moyenne (adultes, enfants et scolaires sont confondus et sans compter les billets gratuits : pour les - de 12 ans, les étudiants de l'ESADSE, enseignants sur présentation du Pass Education, le Sainté Pass 16/25 ans et le pass Sénior de la ville de Saint Étienne et les 1ers dimanche de chaque mois).

Pour les autres expositions, les données de fréquentation n'ont pas été communiquées.

⁴⁴⁸ Nous avons d'abord expérimenté la méthode sur une manifestation plus limitée du point de vue de son importance dans l'espace et dans le temps : *Design sur un plateau*. Nous avons constaté la faisabilité de ce type d'approche, et nous l'avons ensuite vraiment inaugurée à propos de *Momentané*.

5.1. *Momentané* : une exposition centrée sur l'œuvre de deux designers

Nous faisons une présentation générale de l'exposition afin de préciser le contexte de la manifestation. Ensuite nous abordons l'analyse qualitative de la description en mobilisant la grille de critère. Nous introduisons ensuite l'étude des entretiens avec Dominique Forest, commissaire et de Ronan Bouroullec, designer exposé et scénographe de cette exposition. Nous tirons enfin des conclusions concernant la caractérisation de l'intention de cette exposition.

En ce qui concerne la typologie qui nous sert de guide pour la sélection des cinq expositions, *Momentané* représente le type E : exposition qui met en valeur un auteur.

5.1.1. Le contexte général de l'exposition

L'exposition de design *Momentané*⁴⁴⁹ présente une sélection des créations des frères Bouroullec produites depuis 1997. Elle s'étend sur l'ensemble du rez-de-chaussée, côté pavillon de Marsan, du musée des Arts Décoratifs de Paris.

Le commissariat a été assuré par Dominique Forest, conservatrice en chef au musée (département moderne et contemporain), assistée par Marianne Brabant (assistante de conservation). La scénographie, ainsi que la sélection des pièces présentées ont été confiées aux deux designers exposés.

Pour Ronan et Erwan Bouroullec, cette exposition est la troisième d'une série de rétrospectives consacrées à leur activité depuis 2011⁴⁵⁰. Les designers ont choisi de montrer leur production en l'abordant sous tous ses aspects : de la démarche créative aux réalisations. Les pièces choisies montrent également la diversité des échelles de leurs interventions, on peut trouver des réalisations de quelques millimètres pour des bijoux ou des installations modulaires monumentales. L'exposition permet également de découvrir des pièces uniques, des séries très limitées ou produites à une échelle plus industrielle. Les pièces présentées proviennent de collections privées d'éditeurs, de la collection personnelle des frères Bouroullec et pour quelques unes des collections du Musée

⁴⁴⁹ *Momentané*. Musée des Arts Décoratifs, Paris. 26.04.2013 - 01.09.2013. Une présentation synthétique de l'exposition se trouve en annexe 1, p. 7.

⁴⁵⁰ La première grande rétrospective consacrée aux frères Bouroullec a eu lieu au centre Pompidou à Metz : *Bivouac*. 05.10.2011 - 30.07.2012. Une seconde version de cette exposition s'est tenue au musée d'art contemporain de Chicago : *Ronan et Erwan Bouroullec : Bivouac*. 20.10.2012 - 20.01.2013.

National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou ainsi que du musée des Arts Décoratifs.

L'exposition est organisée en trois parties ; on retrouve au fil du parcours les thèmes de travail chers aux deux designers : la mobilité, la modularité, la structuration de l'espace. La partie centrale est principalement dédiée aux installations modulaires monumentales et à des productions emblématiques de leur travail. La partie qui se trouve dans une salle côté jardin des Tuileries est dédiée à l'univers du bureau. On y trouve différents ensembles modulaires adaptés au travail en *open-space*, dont on peut tester le confort et l'isolation acoustique. Le long du mur, on peut voir une série de cadres présentant des dessins et au fond de la pièce quatre vidéos permettent de comprendre les processus engagés par les designers pour leurs créations. Côté rue de Rivoli, une série d'alcôves présentent des productions en lien avec l'univers domestique. Face à ces objets et mobiliers, des photographies, des vitrines qui contiennent des dessins et des petites maquettes à des stades de finition très différents, donnent à voir les cheminements possibles du processus de création.

La particularité et l'originalité de la scénographie de cette exposition est qu'elle est uniquement constituée à partir des productions des Bouroullec.

5.1.2. L'analyse qualitative de la description par critère

La description de l'exposition *Momentané*⁴⁵¹ a donné lieu à la formulation de soixante-six commentaires ou plus exactement soixante-cinq si on considère qu'un des commentaires ne porte pas vraiment sur l'exposition mais sur la visite inattendue de Ronan Bouroullec⁴⁵². Le tableau statistique qui résulte de l'application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition *Momentané*⁴⁵³ fournit le cadre général et permet à la chercheur-visiteur d'approfondir sa réflexion sur le repérage de l'intention d'exposition.

⁴⁵¹ La description de la visite et les commentaires de l'exposition *Momentané* se trouvent en annexe 1, p. 17-52.

⁴⁵² Nous avons vu Ronan Bouroullec visiter l'exposition avec son équipe et celle du musée. Nous l'avons interrogé sur les objectifs de cette visite, et il en explique la raison dans l'entretien que nous avons mené avec lui en 2013. Il avoue être un éternel insatisfait et souhaite que chaque exposition soit encore plus parfaite que la précédente. Il porte une attention très particulière aux détails et pense que la perfection est une forme de politesse envers le visiteur qui doit visiter dans les conditions les plus confortables possibles. Le résumé de l'entretien se trouve en annexe 1, p. 69.

⁴⁵³ Annexe 1, p. 59 : figure 21. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition *Momentané*.

Si l'on s'en tient aux critères les plus représentés dans les contenus des commentaires (en se référant à la colonne du nombre total d'items), on constate que trois critères ont des scores plus élevés. Il s'agit de :

- B : mettre en valeur les objets (16)
- F : rythmer, baliser un parcours (18)
- G : Opérer des choix didactiques (22)

Par contre en bas de classement, nous trouvons presque à égalité deux autres critères :

- H : ménager des libertés (10)
- I : introduire une dimension distractive (10)

et enfin, le critère C avec un score très faible :

- C : mettre en valeur les designers (2)

Ce simple comptage fournit le poids relatif de chaque critère, en fonction du nombre de commentaires qui lui a été attribué. S'il est intéressant de repérer le poids statistique de chaque critère comme manifestation de l'intérêt de la chercheur-visiteur, nous ne tirons pas de conclusions de ces indicateurs quantitatifs.

5.1.2.1. Critère A - Documenter, expliquer, préciser : ne pas compter que sur le texte

En exploitant les commentaires consécutifs à la description, nous pouvons faire une première constatation. Le texte est certes présent dans cette exposition mais sa place est loin d'être privilégiée.

Considérons d'abord le commentaire n°2 émis à propos du panneau de présentation à l'entrée de l'exposition consacré à une brève biographie des Bouroullec⁴⁵⁴ :

« La présentation très rapide et comportant de nombreuses références inconnues du public non spécialiste, donne à penser que les concepteurs de cette introduction ont choisi de s'adresser à un interlocuteur déjà très averti. Dans le texte, une dizaine d'œuvres mentionnées en italique, annonce ce qui sera visible *in situ* mais commence à construire des connivences avec le visiteur compétent dans le domaine du design et plus particulièrement au fait de la carrière des Bouroullec. »⁴⁵⁵

En l'absence d'étude de la réception, il peut sembler périlleux de s'interroger sur les effets. Néanmoins, il n'est pas impossible de faire des hypothèses sur cette réception.

⁴⁵⁴ Annexe 1, p. 17-18 : note de bas de page n°1.

⁴⁵⁵ Annexe 1, p. 18 : commentaire n°2.

Nous mobilisons la notion de connivence et plus précisément de construction de formes de connivences entre les concepteurs de l'exposition et « le public cultivé »⁴⁵⁶. Le chercheur-visiteur fait l'hypothèse que c'est bien à ce public que s'adressent les concepteurs, sans que cela soit dit explicitement. Ce segment du public de visiteurs va trouver un agrément à ce qu'on s'adresse à lui comme à un interlocuteur averti qui maîtrise bien les nombreuses références concernant les œuvres des Bouroullec. Cela produit des formes de reconnaissance, une sorte d'effet d'appartenance à une communauté qui connaît les codes de la culture du design et qui n'ignore pas les détails des productions de ses principaux représentants. Ce choix de niveau de communication peut être délibéré si les concepteurs de l'exposition privilégient le public de connaisseurs. On peut constater des orientations de ce type au simple examen du contenu textuel et en particulier lexical.

Nous nous arrêtons ensuite sur le commentaire n°3 qui souligne la perplexité du chercheur-visiteur face à un dispositif inhabituel de présentation :

« Il est inhabituel d'être accueilli dans une exposition par les images de montage d'une partie de la scénographie. »⁴⁵⁷

Cette remarque concerne deux grandes photographies, associées au texte du panneau introductif que nous venons de présenter. On peine à comprendre pourquoi ces images photographiques d'un montage scénographique sont présentes à l'entrée. Peu d'indices viennent aider à la formulation d'hypothèses. Nous savons que les frères Bouroullec considèrent l'exposition elle-même dans son ensemble comme une œuvre de design, puisqu'ils y ont contribué. Ainsi, présenter les photographies de montage, servirait à indiquer de manière implicite qu'il faut regarder la scénographie comme une réalisation emblématique du sens de leur travail. En quelque sorte, il y aurait une certaine pertinence à présenter la genèse de l'exposition, comme ils le font pour les différents objets qu'ils exposent. Ce serait une façon de montrer l'importance qu'ils accordent au processus créatif, à la qualité de la démarche. Cela nous conduit à penser que cette dimension est très présente lorsqu'on donne carte blanche à un designer pour présenter son œuvre en assurant la mise en scène de l'exposition⁴⁵⁸. Nous aurons l'occasion d'y revenir mais c'est

⁴⁵⁶ Pour reprendre un terme utilisé par Pierre Bourdieu (1969).

⁴⁵⁷ Annexe 1, p.18 : commentaire n°3.

⁴⁵⁸ Nous avons pu le constater assez régulièrement dans des expositions de design, où la plupart du temps, la scénographie est confiée au designer qui est exposé.

le sentiment majeur qu'a retenu pour cette exposition le chercheur-visiteur : l'impression d'être immergé dans une sorte de *Gestalt* construite à partir d'un système conceptuel qui se reproduit dans ses aspects formels de la dimension micro à la dimension macro, une totalité douée d'une forte cohérence interne qui se fait sentir, ressentir sans pour autant pouvoir être décryptée facilement⁴⁵⁹.

Le fragment de la description auquel nous allons nous intéresser concerne les cartels qui identifient les objets. Nous l'étudions plus particulièrement dans la première salle mais cette présentation se retrouve à l'identique dans toute exposition :

« Le cartel correspondant à cet élément exposé se trouve inscrit au sol en noir sur des carrelages de couleur grise qui occupent toute la surface sur laquelle on marche dans cette pièce. La lecture n'est pas facile car d'une part la taille des caractères est trop petite pour une vision debout et par ailleurs de nombreuses lettres manquent certainement par défaut d'adhérence. Le cartel présente le nom de l'objet en caractère gras, la date de création, la matière, le lieu de conservation et le nom, la date de la création et un numéro d'inventaire. En dernière ligne figure la mention inscrite en rouge : ne pas toucher. »⁴⁶⁰

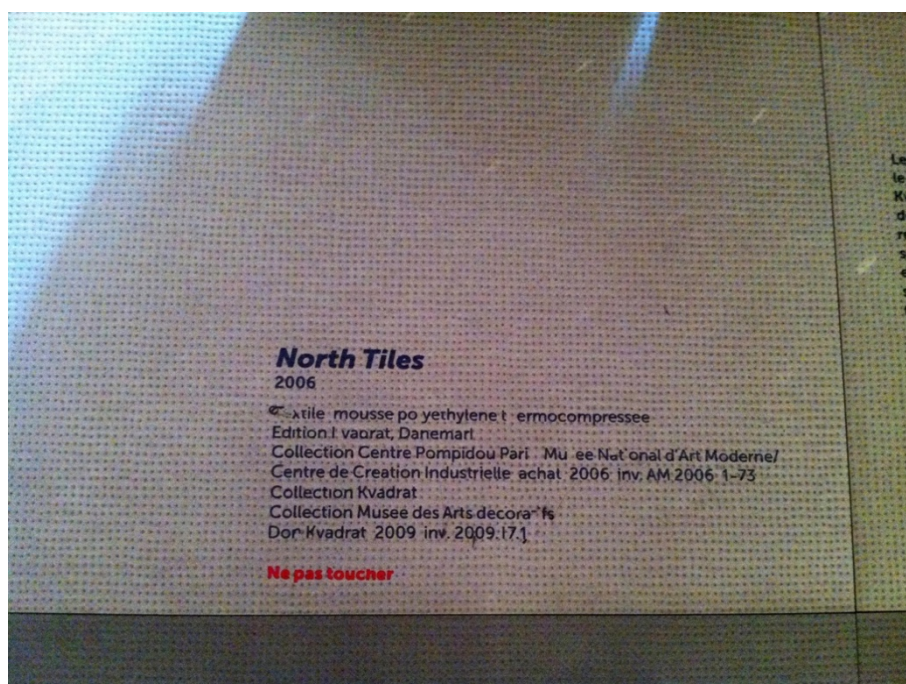


Figure 15. *Momentané*. Cartel de la structure North Tiles.

⁴⁵⁹ Nous pensons ici au concept de scénographie plasticienne de Claire Lahuerta, c'est à dire une scénographie qui relève « d'un dispositif capable de réactiver – ou d'activer – le lieu comme œuvre, mais aussi comme événement. » (Lahuerta, 2010, p. 15).

⁴⁶⁰ Annexe 1, p.21.

Nous ne faisons pas de remarque supplémentaire sur le contenu des cartels. D'un format énonciatif minimaliste, ceux-ci apportent les informations nécessaires à l'identification de l'œuvre pour ceux qui connaissent tant soit peu le monde du design. Pour les autres, l'indication des collections d'où proviennent les œuvres restera énigmatique. Le parti pris d'installer le cartel au ras du sol est plus incongru. Il y avait en effet, toute la place utile sur la paroi verticale de la structure modulaire pour fixer une étiquette. Nous constatons par nous-mêmes - et c'est aussi le cas des visiteurs présents dans l'espace - qu'il faut s'accroupir afin de se rapprocher du cartel pour que celui-ci devienne lisible. En plus, certains ont été malencontreusement piétinés ce qui augmente encore la difficulté de lecture (voir figure 14). Il semble bien que la lisibilité des textes ne soit pas le souci premier des responsables de l'exposition. Pour reprendre une distinction de Vincent Lucci (1998, p. 16), qui s'intéresse à la sociolinguistique des écrits urbains, ces cartels sont visibles mais pas toujours facilement lisibles. Comment la chercheur-visitateur peut-elle interpréter ce phénomène et en rendre compte de manière compréhensive ? Nous émettons une nouvelle fois l'hypothèse d'une démarche élitiste des concepteurs de l'exposition. Tout se passe comme si, ceux-ci considéraient que l'identification de l'œuvre était secondaire, soit parce qu'un œil de visiteur assez averti se passe en général d'avoir à consulter les informations présentes sur le cartel, soit parce que pour le profane, c'est le rapport émotionnel avec l'œuvre qui doit être privilégié. Dans les deux cas, la connaissance objective de la nature de l'œuvre devra demander un effort physique à celui qui ressent ce besoin.

Alors qu'en tant que chercheur-visitateur nous nous efforçons à un examen méthodique de tout ce qui se présente à notre perception (et plus particulièrement les éléments textuels), nous rapportons dans le commentaire n°28 comment nous avons involontairement oublié un panneau textuel :

« Ce panneau de petite taille accroché au mur, à gauche à l'entrée de la salle, était passé inaperçu lors de notre parcours initial. »⁴⁶¹

Certes, l'emplacement accordé à ce texte ne favorisait pas son repérage lors de l'entrée dans la salle, ce qui nous confirme dans l'idée déjà formulée que cette exposition ne compte pas beaucoup sur le texte expographique. Nous pensons surtout que nous avons dû être immédiatement absorbée par la contemplation de la longue série de cadres qui

⁴⁶¹ Annexe 1, p. 30 : commentaire n°28.

habillent les murs, au point de ne pas être perceptivement présente à des éléments significatifs de notre environnement proche. Ce qui pourrait signifier la force de ce dispositif d'exposition (la répétition presque à l'infini des cadres) susceptible de créer une sorte de fascination à laquelle on ne résiste pas, même lorsqu'on entre dans la pièce avec de bonnes résolutions méthodologiques. Il s'agit d'une forme particulière de texte que l'on ne trouve qu'une fois dans cette exposition⁴⁶². Il ne s'agit pas vraiment d'un texte d'accompagnement même s'il se trouve à l'entrée de la salle où sont accrochés les dessins. Ce texte est précisément un propos d'auteur, placé ici dans un contexte différent de celui de sa production d'origine⁴⁶³. Par le commentaire qu'il fait des activités de dessin des Bouroullec, ce texte a une fonction d'ancrage (Poli, 2012, p. 59) manifestement destinée à guider l'interprétation que le visiteur va pouvoir effectuer dans la suite de la visite. Ce texte se trouve en effet associé aux dessins qui sont aussi exposés dans des cadres sur les murs de la salle B. Cette volonté de guidage semble peu opérationnelle puisque le document avait échappé à notre regard attentif de chercheur-visiteur. Ces éléments de texte sont mis à disposition d'un visiteur qui souhaite faire un effort de lecture. Il n'y a pas d'incitation à la lecture, de démarche intentionnelle qui faciliterait celle-ci. Manifestement la stratégie communicationnelle ne passe pas principalement par le texte sous ses différentes formes. La construction intentionnelle du sens de l'exposition, ne se fait pas ici en s'appuyant sur les potentialités de clarté et d'univocité que le texte permet.

Avant de clore l'étude de ce critère, nous nous arrêtons sur les commentaires qui concernent l'introduction dans le parcours de l'exposition d'une scène consacrée à des présentations vidéo. Celles-ci se trouvent à peu près à mi-parcours, au moment de quitter la salle B avant de revenir dans la nef centrale (salles A1 et A2)⁴⁶⁴. Il s'agit pour l'essentiel du commentaire n° 30 :

« Nous nous arrêterons plus précisément sur ce dispositif filmique qui est le seul présent sur cette exposition. Nous avons été un peu déçus par ce dispositif qui nous obligeait à regarder six écrans différents simultanément. »⁴⁶⁵

⁴⁶² Annexe 1, p. 51 : texte de Cornel Windlin.

⁴⁶³ Nous découvrirons par la suite en feuilletant des livres mis à disposition dans l'exposition qu'il s'agit de la traduction de la préface d'un livre publié à l'origine en anglais, qui regroupe des dessins des Bouroullec réalisés entre 2005 et 2012 : Bouroullec, R., et Bouroullec, E. (2013). *Ronan & Erwan Bouroullec: drawing* (C. Windlin et Musée des Arts Décoratifs, Éd.). Zurich, Suisse : JRP/Ringier.

⁴⁶⁴ Annexe 1, p. 61 : figure 22. *Momentané*. Parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 180.

⁴⁶⁵ Annexe 1, p. 31 : commentaire n°30. On trouvera dans la description qu'indexe ce commentaire et dans les notes de bas de page des informations supplémentaires sur cette scène.

Le dispositif vidéo comporte six écrans installés côte à côte sur le mur du fond de la salle B. Dans la partie supérieure, trois écrans sont dédiés à un ensemble de films, qui manifestement ont été conçus pour être présentés ensemble. On passe ainsi latéralement par un mouvement de caméra d'un écran à l'autre pour une même scène. Juste en dessous, les trois autres écrans sont consacrés respectivement à trois autres films présentés simultanément mais de manière indépendante (*versus* les films au dessus). Étant de durées différentes (de trois à douze minutes) et tournant sans interruption, il en résulte que leur démarrage est décalé dans le temps. La chercheur-visiteur a tenté de comprendre le fonctionnement de cet ensemble vidéographique. Notons d'abord que l'on n'entend pas de son⁴⁶⁶. La chercheur-visiteur constate que le visionnement bouscule les habitudes du spectateur qui est rarement confronté à des présentations simultanées. Malgré une attention soutenue, il est difficile de saisir la cohérence du propos tenu pour chaque bande vidéo. Le dispositif oblige en quelque sorte à une approche globale, où certains inserts textuels (notamment le nom des designers) ressortent d'autant plus qu'il est impossible ou très difficile de percevoir la cohérence de chaque présentation. On assiste plutôt à un flux d'images, une sorte de cascade d'informations visuelles de laquelle il est possible d'isoler un geste, un portrait, un objet. L'effet produit semble être plus de l'ordre de la confusion que de la réception d'un message cohérent. La plupart des visiteurs ne s'attardent pas longtemps devant l'installation mais d'autres prenant place sur les quelques rares sièges mis à disposition s'efforcent de décrypter les messages de manière apparemment très studieuse. Manifestement, les créateurs de l'installation ont souhaité rompre avec la logique d'information structurée du reportage pour offrir une sorte de banque d'images qui donne à voir le travail des designers selon un volontaire désordre, laissant au visiteur la possibilité d'une reconstruction personnelle au hasard de ses observations.

Nous essayons de retrouver dans cette installation vidéo une démarche générale que l'on peut rapprocher de la présentation des écrits. Elle consiste en une mise à disposition de l'information qui évite un discours construit, provoquant potentiellement une fermeture de sens. Tout se passe comme si l'exposition pouvait en elle-même tenir son propre discours sans faire appel au soutien d'un texte écrit, de sons et d'images. Par divers procédés dont le plus curieux est cette installation vidéo, les concepteurs ont

⁴⁶⁶ Ce qui paraît normal puisque les bandes sonores des films se seraient contrariées.

manifestement cherché à réduire l'impact des divers médias véhiculant une information d'accompagnement de la visite. Si bien que dans le commentaire n°53, la chercheur-visiteur se demande si l'on ne pouvait pas être plus explicite⁴⁶⁷.

5.1.2.2. Critère B - Mettre en valeur les objets : présentation des objets et objets de présentation

Ce critère est bien représenté dans les commentaires associés à la description de l'exposition. Les remarques qui soulignent la volonté de mise en valeur des œuvres sont nombreuses. Cela n'est pas vraiment étonnant : c'est bien un des buts de toute exposition. Il nous faut maintenant tenter de préciser quelle forme particulière prend cette mise en valeur :

« Nous constatons que les objets exposés sur le bloc étagère sont particulièrement mis en valeur comme le suggère notre description. Ils sont présentés sur fond blanc, très éloignés les uns des autres, à hauteur idéale pour l'observation. Ils reçoivent un traitement de chef d'œuvre. En quelque sorte, ils semblent donner à voir à titre d'échantillon ce que les deux frères designers, selon nous, ont fait de mieux. C'est pourquoi ils n'entretiennent aucun rapport entre eux sauf celui d'avoir été choisis pour figurer sur cet autel podium. Ils semblent n'être là que pour satisfaire le besoin d'admiration d'un public averti. »⁴⁶⁸

Le traitement des objets présentés dans la partie centrale du bâtiment d'exposition que l'on appelle la nef⁴⁶⁹ est donc particulièrement soigné. Les objets sont placés hors de tout contexte d'usage bien qu'il s'agisse d'objets fonctionnels⁴⁷⁰. Afin qu'ils puissent être contemplés de manière autonome, on a ménagé entre eux des espaces importants. On les a placés à hauteur du regard (renvoyant au ras du sol les cartels correspondants). Enfin un jeu savant de lumière zénithale et un fond diffusant un éclairage tamisé par le tissu blanc de la tente, font ressortir les objets de manière contrastée. Bien que le procédé soit différent, cela rappelle la célèbre mise en valeur de Georges-Henri Rivière pour des outils dans les vitrines du musée des Arts et Traditions Populaires, attachés par des fils de Nylon quasi invisibles (Gorgus, 2003, p. 167-192) On retrouve ici un parti pris esthétique qui vise à donner un statut d'œuvre d'art à ces objets.

⁴⁶⁷ Annexe 1, p. 42 : commentaire n°53.

⁴⁶⁸ Annexe 1, p. 22 : commentaire n°12.

⁴⁶⁹ La nef correspond aux salles A1 et A2 dans notre description du parcours. Le parcours de la chercheur-visiteur se trouve en annexe 1, p. 61 : figure 22.

⁴⁷⁰ Il y a une chaise, une lampe, un vase.

Cela résulte d'un double mouvement : du traitement décontextualisé de l'objet et du traitement du support et de la lumière particulièrement soigné, généralement réservé aux œuvres du champ artistique.

La chercheur-visiteur constate donc que le but, l'intention semble être de susciter l'admiration du public. On peut percevoir dans ce cadre la naissance d'une dimension de type émotionnelle, renforcée comme nous le verrons à propos de l'étude du critère n°5, par l'effet d'ambiance que l'on rencontre dans cette salle.

Considérons maintenant un des objets posés sur le bloc étagère de présentation, qui se distingue des autres pièces voisines. Il s'agit d'un exemplaire du module « Algue »⁴⁷¹ qui sert à confectionner la grande cloison ajourée qui partage en deux la salle A. Comme le remarque la chercheur-visiteur dans le commentaire n° 13 :

« Certainement parce qu'il ne peut fonctionnellement exister de manière isolée, il est proposé soutenu par un fin support qui lui confère une particulière élégance. Mais ce module dissocié de ses semblables n'a pas beaucoup de sens, ce qui confirmerait que cette présentation est une entreprise un peu esthétisante. En fait, il ne faut pas oublier que le dispositif d'assemblage des modules est présent dans le fameux mur-rideau, où les algues se retrouvent par centaines. »⁴⁷²

On peut s'interroger sur cette volonté de mettre en valeur, entre une lampe et une chaise, l'élément modulaire qui permet de réaliser la cloison rideau présentée juste à côté. Il semble bien que pour les deux designers, ce simple module, mérite de manière symbolique le statut d'œuvre d'art. Alors qu'il ne peut exister fonctionnellement que dans le cadre d'un assemblage, il est traité différemment dans le cadre de l'exposition. Il s'inscrit dans une stratégie que l'on pourrait baptiser métonymique. Il n'est qu'une simple partie qui en exhibant ses possibilités d'assemblage, porte en elle toutes les potentialités qui vont se réaliser dans le rideau qu'il permet de construire. Ici, nous reconnaissons une volonté de témoigner de la puissance et de la pertinence des constructions modulaires qui sont une des formes majeures des réalisations des Bouroullec. On retrouve ce dispositif, à plusieurs reprises dans l'exposition à propos d'autres dispositifs modulaires, comme le module en forme de nuage ou les carreaux de céramique « Pico »⁴⁷³. Nous reviendrons sur cet aspect à propos de la dimension didactique de l'exposition⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ Annexe 1, p. 20 : note de bas de page n°5.

⁴⁷² Annexe 1, p. 23 : commentaire n°13.

⁴⁷³ Annexe 1, p. 22 : note de bas de page n°8.

⁴⁷⁴ Cf. *infra*, le critère G

Dans les deux autres salles, on découvre que les objets sont mis en valeur différemment. Ainsi dans la salle B qui se trouve côté jardin des Tuileries, le commentaire n° 22 s'intéresse à la stratégie fonctionnelle adoptée pour la présentation :

« C'est la particularité de cette salle de permettre ce qui n'est pas autorisé ailleurs ; pratiquer, expérimenter, s'approprier de différentes manières les mobiliers. Dans ce secteur du parcours (salle B) le public est actif, il découvre par lui-même. Nous avons affaire à une approche pragmatique de la muséographie que l'on retrouve dans d'autres types d'exposition, comme celles des sciences par exemple. »⁴⁷⁵

La chercheur-visiteur est sensible au traitement différent que subissent les meubles selon les sols où ils sont disposés, et note dans le commentaire n°23 :

« Certains de ces objets sont présents dans les deux salles (A et B) avec des autorisations différentes quant aux possibles manipulations par le visiteur. Cela nous renseigne sur les différentes formes d'intentions qui sont poursuivies dans le dispositif selon les salles, et les complémentarités qui sont recherchées à travers le projet global. »⁴⁷⁶

Manifestement la possibilité de faire usage des mobiliers est la marque d'une intention qui vise à faire découvrir ces objets sous l'angle fonctionnel. Le dispositif de la salle B permet d'expérimenter et d'entrer en relation avec les objets. Leur statut est ici très différent de ce que nous avons constaté dans la salle A. Les deux dimensions essentielles des objets du design, leur caractère esthétique d'une part et leur aspect fonctionnel d'autre part, ont été dissociées pour être traitées séparément dans les deux salles. Il semble bien que l'on doive lire dans cette distinction une volonté de faire comprendre cette dualité qui est au cœur de ce qu'est précisément le design. Ceci est flagrant lorsque ce sont les mêmes objets⁴⁷⁷ que l'on retrouve dans les deux salles avec des mises en valeur et des autorisations de manipulation très différentes.

Le commentaire n°51 concerne la description faite par la chercheur-visiteur de la salle C, et tente d'élucider les choix formels de présentation :

« La mise en scène des objets nous intrigue. Tout se passe comme si l'on avait cherché à éviter une présentation évocatrice de situations qui nous sont familières : celle des intérieurs de nos maisons. Chaque objet a une présence singulière mais n'entre pas en relation immédiatement perceptible avec les autres objets qu'il côtoie. Nous retrouvons l'aspect un peu hétéroclite de la présentation que nous avons constaté en salle A. Ce sont des spécimens qui sont montrés sans que l'on ait eu *a priori*, le souci d'introduire une cohérence d'ensemble. Par exemple, les collections de vaisselle sont parfois présentées dispersées dans plusieurs alcôves. Mais nous pouvons pourtant, ressentir sur le plan visuel une certaine harmonie dans la composition. Il nous a semblé que chaque objet était comme le musicien d'un orchestre qui jouait sa partition sur son propre instrument, apparemment

⁴⁷⁵ Annexe 1, p. 27 : commentaire n°22.

⁴⁷⁶ Annexe 1, p. 27 : commentaire n°23.

⁴⁷⁷ Par exemple, on retrouve la Steelwood chair dans les salles B, A2 et C3, la Vegetal chair dans la salle B et C4 et la Papyrus chair dans la salle A1 et C6. Le repérage des occurrences d'assises figure en annexe 1, p. 65 : figure 26.

sans s'occuper des autres, mais pourtant dans une forte relation carrément invisible et pourtant là. Autrement dit, à l'inverse d'une présentation d'intérieurs réalistes tels qu'on a pu les voir par exemple dans les vitrines du musée des Arts et Traditions Populaires, les Bouroullec offrent une vision poétique de leurs créations, n'hésitant pas à bouleverser les représentations liées à nos habitudes d'usagers. (Par exemple, un couple de sièges sera présenté ensemble sans qu'un principe de rangement soit spontanément lisible). Il règne sur cette présentation un désordre de surface qui nous oblige à rechercher un ordre sous-jacent : celui des principes et des choix de création qui traversent toute l'œuvre des deux designers. »⁴⁷⁸

La présentation des objets sert indirectement un projet de valorisation différent. Il s'agit de permettre au visiteur d'accéder à une meilleure compréhension des principes qui animent la création artistique des deux designers. En prenant à rebours nos habitudes et nos attentes de présentation des objets, les scénographes de l'exposition suggèrent quelques pistes sur le génie créatif des designers. La valorisation des objets dans un contexte de relatif désordre restitue à chacun d'entre eux ses traits particuliers. Il peut être approché comme une création autonome. C'est la diversité qui est mise en avant, construite, revendiquée⁴⁷⁹.

5.1.2.3. Critère C - Mettre en valeur les designers : les créateurs sont dans les œuvres

Ce critère est faiblement représenté dans les commentaires de la description de cette exposition. Si l'on envisage la valorisation des designers comme une manifestation directe consacrée à leurs personnes, on devrait constater soit une prise de parole, soit une citation écrite, soit encore des photographies qui les représenteraient. On ne trouve que trois occurrences de ce type dans la description de l'exposition. C'est finalement peu si on considère par ailleurs la place qu'occupent leurs œuvres dans l'exposition. On peut donc constater que l'intention d'exposition ne se caractérise pas particulièrement par la mise en lumière des créateurs. La description souligne que lorsqu'ils sont présents par l'intermédiaire de photographies, c'est en situation de travail comme le note à ce propos la chercheur-visiteur dans le commentaire n°49 bis :

« Ils sont mis en scène (comme dans les vidéos) dans le contexte professionnel. »⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ Annexe, p. 40 : commentaire n° 51.

⁴⁷⁹ Pour Jean Davallon, l'utilisation de la répétition (formes, couleurs, types d'objets) fait partie des quatre procédures qui visent à gérer la compréhension du visiteur en orientant et en contrôlant ses inférences (Davallon, 1999, p. 127-128).

⁴⁸⁰ Annexe 1, p.39 : commentaire n°49 bis. Il s'agit de présentation de photographies montrant les designers en situation de travail à différents moments de la réalisation de leurs productions sous la forme de cent-dix cadres accrochés dans la salle C.

C'est donc plus le travail, l'activité du designer qui est valorisée que les designers eux-mêmes. Cela traduit semble-t-il une volonté de fuir le vedettariat que pratiquent souvent les gens célèbres. On retrouve aussi les deux designers présents maintes fois sur les vidéos dont nous avons parlé à propos du critère précédent. C'est encore une fois une présence discrète. Ils sont là aussi filmés en situation de travail. Dans ces situations de communication, la vraie vedette n'est pas le designer mais la situation de travail.

Cette discrétion dans la mise en scène rend bien compte d'une intention de l'exposition qui considère qu'il faut ajuster la focale sur les œuvres et qui néglige volontairement de présenter les designers. On peut relier cette pratique à une tendance forte chez certains professionnels du design qui consiste à faire le choix de disparaître derrière leurs œuvres. Au point que certains travaux ne sont ni signés, ni clairement identifiés. Cette pratique est parfois exigée par les commanditaires qui veulent se réserver les bénéfices d'image associés à l'originalité de la conception. Dans d'autres cas, les entreprises commanditaires percevant tout l'intérêt qu'elles peuvent tirer de l'adjonction d'un grand nom du design à leur image de marque, ne négligent pas de faire figurer le designer en exergue dans leur stratégie de communication⁴⁸¹.

En ce qui concerne l'intention d'exposition, on peut émettre l'hypothèse que la sous-représentation des Bouroullec dans l'exposition rétrospective qui leur est consacrée est aussi la conséquence de leur forte notoriété. Celle-ci n'aurait pas besoin d'être renforcée, sauf à donner à la démarche un caractère ostentatoire avec le risque de déplaire. Ce serait finalement la marque des expositions centrées sur l'œuvre d'un designer, que d'être discrète sur le designer lui-même. Cette conclusion reste tout de même à vérifier : si la mise en valeur du designer n'est pas le souci premier des frères Bouroullec, ce point de vue, sans être isolé, n'est peut-être pas aussi partagé que cela dans la profession.

5.1.2.4. Critère D - Impliquer, captiver, soutenir la motivation : une structure d'intrigue

Ce critère concerne particulièrement le parcours d'exposition, car il va conditionner la qualité de la visite en tentant de contrôler l'investissement fait par le visiteur. Comme celui-ci déambule librement au sein de l'exposition, peu de choses permettent de garantir

⁴⁸¹ En 2014 et 2016, la maison de champagne Louis Roederer s'est associée au designer Philippe Starck pour la création de l'une de leurs cuvées. Elle fait figurer le célèbre designer en bonne place dans sa communication marketing.

que son attention reste soutenue. Ce critère présente cinq occurrences principales dans nos commentaires. La chercheur-visiteur a noté dans son commentaire n°9 :

« Les objets ont été certainement disposés afin de ménager une vision en profondeur de la salle. Cela confirme que cette salle bien que coupée en deux forme un tout. L'effet produit serait par exemple tout à fait différent si la cloison était opaque, ce qui aurait été le cas en utilisant les tuiles en feutre. En perdant de la profondeur, on supprimerait le caractère d'intrigue du parcours (par analogie avec le champ littéraire). La salle adjacente que l'on voit mais que l'on ne peut atteindre, crée en quelque sorte le désir de continuation du parcours afin de découvrir les œuvres entre-aperçues. »⁴⁸²

Il s'agit de permettre une vision anticipée de ce qui va suivre afin de tenir en haleine le visiteur. Les échappées visuelles sur la suite du parcours sont nombreuses. De manière consciente ou non, elles sont ménagées à différents moments du parcours grâce à des innovations dans la scénarisation.

Deux commentaires abordent encore le phénomène que nous venons d'identifier et ont trait au grand rideau qui interdit le passage entre la partie avant et la partie arrière de la salle A. Le commentaire n°14 précise :

« Se faisant nous nous trouvons juste au bord de cette structure accueillante dont l'entrée nous est interdite par le rideau. Nous ressentons comme un regret de ne pouvoir y pénétrer. C'est comme si le dispositif voulait nous faire comprendre qu'il va falloir attendre. »⁴⁸³

Le commentaire n°15 complète :

« Ne pourrions-nous pas dire que le chemin de visite est ici pensé bien au-delà de sa dimension fonctionnelle habituelle et qu'une fonction d'agrément mais aussi d'excitation de la curiosité est présente. Nous reviendrons certainement sur la notion de « structure d'intrigue » comme agrément de parcours pour en examiner plus précisément toutes les formes possibles. »⁴⁸⁴

Quand nous évoquons spontanément la notion de structure d'intrigue nous construisons un parallèle entre la situation de visite d'une exposition et la situation de lecture d'une œuvre romanesque. Nous faisons l'hypothèse que la mise en scène de la grande salle centrale de l'exposition se prête à cette fonction majeure d'exciter la curiosité du visiteur et donc de contribuer à sa motivation.

Dans cette exposition, l'intention de soutenir la motivation du visiteur passe aussi par d'autres stratégies. La chercheur-visiteur a ressenti combien le passage d'une attitude passive à une attitude active pouvait contribuer à soutenir l'intérêt. Le commentaire n°23

⁴⁸² Annexe 1, p. 20 : commentaire n°9.

⁴⁸³ Annexe 1, p. 24 : commentaire n°14.

⁴⁸⁴ Annexe 1, p. 24 : commentaire n°15.

qui porte sur un fragment de la description effectuée dans la salle B, mérite plus particulièrement attention :

« Certains de ces objets sont présents dans les deux salles (A et B) avec des autorisations différentes quant aux possibles manipulations par le visiteur. Cela nous renseigne sur les différentes formes d'intentions qui sont poursuivies dans les salles et les complémentarités qui sont recherchées dans le projet global. »⁴⁸⁵

Dans la plupart des expositions de design qui présentent des objets, il est assez rare que le visiteur puisse en faire usage et même tout simplement les toucher. C'est d'ailleurs ce qui est indiqué sous forme impérative⁴⁸⁶ dans la salle A. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que de constater que les objets de design ne soient pas manipulés alors que c'est aussi pour faire comprendre les usages qu'on les expose. Pouvoir s'asseoir sur une chaise, consulter un catalogue à un bureau, allumer ou éteindre un lampadaire, prendre part à une discussion grâce aux sièges mis à disposition sont des possibilités offertes dans la salle B. Lors de notre visite, nous avons pu observer que les visiteurs ne manquent pas d'en profiter. Nous précisons à propos de l'étude d'un autre critère que cela a aussi un intérêt sur le plan didactique⁴⁸⁷.

Un autre dispositif central par rapport à l'exposition, joue un grand rôle dans le phénomène d'implication que constate le chercheur-visiteur. Il s'agit de la vaste plateforme en textile qui occupe toute la largeur de la salle. Le commentaire n°40 réagit à la description qui note la sensation agréable produite par l'épaisse moquette et souligne que des conversations s'amorcent entre des visiteurs qui ne se connaissent pas.

« Nous prenons cette remarque comme un indicateur du changement qui se produit dans les codes rituels des expositions. »⁴⁸⁸

Cela nous semble être un bon indicateur de l'intérêt que trouvent les visiteurs à ce moment du parcours. Généralement, les échanges entre visiteurs sont très rares en dehors des groupes qui préexistent à la visite. Il semble bien que ce dispositif particulier bouscule les habitudes de conduite, les façons d'être visiteur. Celui-ci en marchant sur plateforme en textile après avoir abandonné sa paire de chaussures, devient partie prenante de l'exposition, non seulement visiteur mais participant actif en tant que complément de la chose exposée. Il contribue par sa participation à faire vivre l'exposition pour lui, en

⁴⁸⁵ Annexe 1, p. 27 : commentaire n°23.

⁴⁸⁶ Il y a une mention « ne pas toucher » écrite en rouge.

⁴⁸⁷ Cf. *infra*, critère G.

⁴⁸⁸ Annexe 1, p. 36 : commentaire n°40.

éprouvant la mise en situation, mais aussi pour les autres, en contribuant à enrichir l'espace d'exposition et la présentation de la chose exposée.

À ce moment précis, la chercheur-visiteur ressent qu'elle bascule dans autre chose que ce qu'elle a l'habitude de rencontrer dans les dispositifs d'exposition. Elle a l'impression d'entrer dans une sorte de système où les objets mis à disposition contribuent au spectacle (sans eux celui-ci ne serait pas) au même titre que les visiteurs qui deviennent individuellement et collectivement des acteurs à part entière de la manifestation. Le visiteur fait alors partie d'une forme d'installation telle qu'on peut la rencontrer dans le champ artistique⁴⁸⁹. À ce sujet, on peut comparer deux photographies (fig.16) que nous avons pu faire de la même scène, à l'ouverture de l'exposition et quelques heures plus tard.



Figure 16. *Momentané*. Deux vues du Textile Field à des moments de fréquentation différents.

La différence est saisissante. Dans un cas, on constate un simple décor, dans l'autre nous découvrons une scène complexe où l'objet présenté fait la preuve, démontre pratiquement ce pourquoi il est fait.

La chercheur-visiteur constate le caractère spectaculaire de la situation. Elle éprouve là une forme de plaisir qui ne résulte pas seulement du confort offert par le matériau mais aussi du sentiment de faire corps avec l'exposition. Dans une certaine mesure, elle devient une des pièces exposées. Sur un versant plus analytique, la chercheur-visiteur rapproche

⁴⁸⁹ Selon Alessandra Mariani, c'est la perception polysensorielle qui permet une activité cognitive et une sensation de plaisir chez le visiteur. « [...] , l'installation est la pratique qui a permis le plus d'expériences concluantes auprès des visiteurs parce que bien souvent, elle était immersive [...] » (Mariani, 2007, p. 56).

ce dispositif d'une des manifestations remarquables de l'art contemporain, *le happening*.

C'est ce qu'elle rapporte dans le commentaire n°39 :

« Chaque fois qu'il est possible à la chercheur-visiteur de rentrer en contact avec les choses exposées, la perception qui était jusqu'alors uniquement visuelle s'enrichit de nouvelles informations. Elle découvre le plaisir du contact avec la moquette, elle adopte des positions allongées pour se reposer, ce qui est inhabituel et même certainement incongru dans un espace muséal. Paradoxalement elle s'étale et s'allonge en plein milieu de l'exposition devenant dans une certaine mesure elle-même objet d'exposition un peu comme des baigneurs sur une plage ou plutôt, compte tenu du vêtement, comme des spectateurs d'un grand concert en plein air qui prennent leurs aises dans la prairie devant la scène. Il semble bien qu'il y ait quelque chose de l'ordre du spectacle dans cette situation produite, voulue par ce dispositif. Il nous faudra revenir sur cette remarque autour de la notion de *happening* car il y a à cet endroit des choix particulièrement parlants. »⁴⁹⁰

Pour Allan Kaprow, « Les happenings sont des événements qui, pour dire les choses simplement, ont lieu. » et ont les caractéristiques suivantes : une forme ouverte, l'improvisation, l'implication du hasard, l'aspect éphémère et spontané (Kaprow, 1993/1996, p. 48). Ce type d'intervention artistique sollicite la participation du public, qui devient un acteur à part entière de l'œuvre et vit cette expérience destinée à rapprocher l'art et la vie. C'est bien une expérience que le public est amené à vivre en entrant dans la plateforme en textile. De fait, les codes habituels de l'exposition sont bousculés pour faire basculer la scène dans un autre type de manifestation ou la question du spectaculaire devient centrale. Une partie du public se donne à voir à une autre partie du public qui reste à l'extérieur. Pour la chercheur-visiteur, le phénomène qu'elle décrit est certainement accentué par la présence de Ronan Bouroullec comme visiteur-spectateur à ce moment-là⁴⁹¹. Elle analysera par la suite cette présence inattendue, comme un révélateur du caractère particulier de la scène que nous venons de décrire.

Très différemment de ce que nous venons d'étudier, le commentaire n°45, qui porte sur la salle C, met en évidence des aspects plus classiques des parcours de visite des expositions :

« Dans cette salle, (il s'agit de la salle C) le cheminement du visiteur, peut-être imposé par l'infrastructure du bâtiment, est très différent de celui des autres salles. Pour ne retenir qu'un mot de la description, il est rectiligne. Si nous essayons de risquer une comparaison, le bruit de la rue aidant⁴⁹², nous pourrions nous imaginer marcher sur un boulevard tout en contemplant les vitrines des magasins. De ce fait, nous ressentons une certaine

⁴⁹⁰ Annexe 1, p. 35 : commentaire n°39.

⁴⁹¹ Annexe 1, p. 36 : commentaire n°41.

⁴⁹² Il s'agit de la rue de Rivoli.

monotonie, certainement produite par la répétition des scènes traitées de manière identique dans les six espaces concernés. »⁴⁹³

Comme il n'est pas possible de pénétrer dans les espaces et qu'il est interdit de toucher les objets, la chercheur-visiteur se sent moins impliquée dans le parcours, obligée de déambuler devant ce qui est offert à sa contemplation. Tout au long du parcours, le dispositif d'exposition, qui met en situation du visiteur contribue fortement à l'implication et à la construction de la motivation.

5.1.3.5. Critère E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : s'adapter, c'est bouleverser le contexte

Le commentaire n°1⁴⁹⁴ fait principalement référence aux formes architecturales imposantes du musée des Arts Décoratifs de Paris. Ce musée partage avec ses homologues du XIX^e siècle et d'autres bâtiments publics de la même époque (palais de justice, préfecture) un caractère monumental, froid et intimidant qui traduit à travers notamment la hauteur de plafond, les colonnades, la statuaire, l'impression d'autorité que l'institution publique voulait produire chez le visiteur. Celui-ci est confronté à cette solennité un peu écrasante. Manifestement, le choix des concepteurs de l'exposition va être de chercher à faire disparaître ou pour le moins atténuer ce phénomène induit par le contexte architectural.

Ainsi dans ses commentaires n°7 et n°8, la chercheur-visiteur s'intéresse à la cloison en pièces de polystyrène qui sert d'entrée dans la nef :

« Nous sommes impressionnée par ce dispositif gigantesque qui forme la façade permettant de véritablement rentrer dans l'exposition. Alors que le vestibule imposait sa majesté d'hôtel du XIX^e siècle, l'effet est mis à bas par la fragilité et la légèreté du matériau qui viennent effacer la lourdeur des marbres et des pierres. La banalité d'un produit principalement dédié à l'emballage et à l'isolation nous confronte au monde contemporain là où l'esprit des lieux nous confrontait à l'histoire. L'agencement irrégulier des pièces, l'ouverture qui fait songer à l'entrée d'une grotte naturelle, introduisent à la fantaisie, là où tout était rigueur et lignes droites. »⁴⁹⁵

Cette façade visible depuis le vestibule fonctionne comme une invitation à pénétrer dans un autre monde. C'est comme si le design, celui des Bouroullec en tous cas, ne pouvait exister en cet endroit qu'en transformant le cadre architectural. C'est aussi une magnifique démonstration de la façon dont le designer peut s'affranchir des contraintes

⁴⁹³ Annexe 1, p. 37 : commentaire n°45.

⁴⁹⁴ Annexe 1, p. 17 : commentaire n°1.

⁴⁹⁵ Annexe 1, p. 19 : commentaire n°7.

environnementales en intervenant avec ses propres productions dans le cadre architectural. Ce cadre spatial imposé n'est pas qu'une contrainte qu'il faudrait abolir, c'est aussi une ressource, ne serait-ce que par la largeur des espaces qu'il offre. Ressources et contraintes sont les deux aspects que le génie créateur des scénographes de l'exposition va exploiter avec habileté. Constatons enfin que le design est partout dans l'exposition. Cet exemple est particulièrement significatif mais il n'est pas isolé, bien au contraire. Le design des Bouroullec est autant la chose que l'on présente que ce qui permet de présenter la dite chose.

C'est à propos du commentaire n°8 que nous retrouvons dans sa forme la plus exemplaire la question des effets d'ambiance :

« Nous avons immédiatement éprouvé en rentrant dans la salle le sentiment de pénétrer dans un lieu consacré, un édifice religieux, une sorte de grande chapelle symbolique. Plusieurs aspects contribuent à cette atmosphère de sacré : l'élévation et le demi-berceau de la voûte de toile, la semi-obscurité de certaines zones et l'éclairage zénithal qui fait songer aux lustres des églises. [...] Jusqu'à la cloison centrale faite d'assemblages du module « Algue » qui semble être là pour distinguer le chœur interdit au profane de la nef où il doit rester cantonné. »⁴⁹⁶

Cet effet d'ambiance, tel que le constate sur elle-même la chercheur-visiteur est tellement puissant que momentanément le sens des échanges qui s'opèrent entre les visiteurs lui semble être d'une autre nature :

« Le silence et les chuchotements, formes de communication habituelles de ceux qui ne veulent pas perturber les autres visiteurs du musée semblent prendre ici un sens nouveau, proche de la notion de recueillement. »⁴⁹⁷

Évidemment d'autres indicateurs apparaissent simultanément qui renvoient la chercheur-visiteur à la situation muséale. Nous faisons néanmoins l'hypothèse que le caractère sacré de l'ambiance de cette salle perdure dans la suite de la visite, d'autant plus que le parcours oblige à revenir dans la salle A.

La chercheur-visiteur est aussi sensible au changement de luminosité qui s'opère lors du passage de la salle A à la salle B. Elle le précise dans le commentaire n°18 :

« La lumière vive correspondrait mieux à la situation d'un travail en atelier. C'est en effet une obligation réglementaire liée à la situation de travail qui impose un éclairage puissant dans les locaux de type atelier (INRS, ED 85 et Article R. 4223 du code du travail). En tout cas, le contraste de luminosité nous fait prendre conscience que nous abordons autre chose. Il crée une rupture de parcours certainement volontaire, de toutes façons intentionnelle du point de vue de l'exposition. Nous découvrons que la lumière d'ambiance,

⁴⁹⁶ Annexe 1, p. 19 : commentaire n°8.

⁴⁹⁷ Annexe 1, p. 19 : commentaire n°8.

et plus particulièrement ses brusques variations, peut jouer un rôle pour rendre plus intelligible le parcours d'exposition et le discours de l'exposition. »⁴⁹⁸.

Cette luminosité plus intense est en concordance avec le mobilier présenté dans cette salle consacrée à l'univers du travail. Elle est la conséquence de la grande dimension des fenêtres orientées plein sud et nous nous apercevons que ce qui aurait pu être vécu comme une contrainte est renversé en ressource grâce au choix d'organisation du parcours.

La chercheur-visiteur évoque dans le commentaire n°33 la situation qui l'oblige à se déchausser pour marcher sur la plateforme textile située au centre de la salle A :

« Les chaussures étalées et la moquette évoquant un tapis, contribuent à restaurer à ce moment de la visite un sentiment de sacré que nous avons déjà identifié à l'entrée de cette même salle de l'autre côté du rideau central. »⁴⁹⁹

Ici, ce qui fait effet sur le visiteur, ce sont des éléments environnementaux qui sont d'autant plus efficaces qu'ils sont construits par les visiteurs dans le cadre de cette forme d'implication dont nous avons déjà parlé à propos du critère D.

Nous considérons enfin deux commentaires qui nous parlent de l'ambiance que l'on peut rencontrer dans la dernière salle d'exposition. Notons que cette salle tout en longueur jouxte la rue de Rivoli : l'intense circulation automobile du quartier produit un bruit nettement audible dans cette partie de l'exposition. Cela contribue à construire un fond sonore atténué mais comparable à ce que nous rencontrons lorsque nous nous promenons en contemplant les vitrines d'une rue fréquentée de Paris. Ce qui prévaut ici c'est une ambiance sonore comme le remarque la chercheur-visiteur dans son commentaire n°45 :

« Si nous essayons de risquer une comparaison, le bruit de la rue aidant, nous pourrions imaginer marcher sur un boulevard tout en contemplant les vitrines des magasins. »⁵⁰⁰

Ce n'est certainement pas un hasard si la chercheur-visiteur évoque à ce propos dans le commentaire n° 46 :

« [...] les embarras de circulation dans les étranglements au passage d'une alcôve à l'autre. »⁵⁰¹.

⁴⁹⁸ Annexe 1, p. 25 : commentaire n°18.

⁴⁹⁹ Annexe 1, p. 33 : commentaire n°33.

⁵⁰⁰ Annexe 1, p. 37 : commentaire n°45. Nous avons déjà cité une partie de ce commentaire à propos de la question de l'implication du visiteur.

⁵⁰¹ Annexe 1, p. 37 : commentaire n°46.

Le terme fait écho à ce que l'on peut rencontrer sur un trottoir urbain et vient opportunément rappeler que dans cette partie de la visite, on observe sans toucher et que les objets sont présentés comme dans l'inaccessible vitrine d'un magasin.

5.1.2.6. Critère F - Rythmer, baliser un parcours : un *tempo* lent et souligné

Toute visite d'une exposition suppose un parcours du visiteur selon un itinéraire ouvert ou suggéré de manière plus ou moins impérative. L'observation et les commentaires que fait la chercheur-visiteur tout au long de sa visite apporte de précieuses informations sur les conditions de ce parcours⁵⁰². Au moins seize commentaires portent directement ou indirectement sur cette question.

La description en début de parcours indique :

« Après avoir grimpé l'escalier, nous arrivons sur un seuil qui présente trois entrées : celle de droite et celle de gauche sont plus éloignées du haut de l'escalier et surtout n'auront pas de perspective en profondeur. On aperçoit seulement une installation au-delà de la porte. »⁵⁰³

La chercheur-visiteur note à ce propos dans le commentaire n°5 :

« Nous n'avions pas repéré dans un premier temps, les ouvertures à droite et à gauche comme des entrées possibles. »⁵⁰⁴

Sans que cela soit explicitement indiqué, l'entrée de face s'impose à la chercheur-visiteur au point que les autres ouvertures à droite ou à gauche ne sont même pas envisagées. Nous retrouverons ici un choix de guidage que nous qualifierions dans un premier temps de subtil. Tout invite à pénétrer dans l'exposition par cette voie : l'emplacement en face de l'escalier, la large perspective entr'aperçue en arrière-plan. C'est le dispositif, dans son arrangement particulier, qui guide les pas du visiteur. Ce mode d'accompagnement du parcours va se retrouver pratiquement à l'identique tout au long de la visite. Ainsi le commentaire n°9, qui s'intéresse à la cloison qui partage en deux la salle A, souligne une impression ressentie par la chercheur-visiteur :

« [...] La partie de la pièce que l'on voit mais que l'on ne peut atteindre crée en quelque sorte le désir de continuation du parcours afin de découvrir les œuvres entre aperçues. Ce désir est conforté par la vision ludique des espaces de délasserment sur ce vaste espace

⁵⁰² Annexe 1, p. 61 : figure 22. *Momentané*. Parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 180.

⁵⁰³ Annexe 1, p. 18.

⁵⁰⁴ Annexe 1, p. 18 : commentaire n°5.

en textile. Notons bien que le dispositif du parcours fait frôler cet espace sans pouvoir l'atteindre, le fragile rideau d'Algues faisant obstacle. »⁵⁰⁵

On comprend qu'une des fonctions du dispositif est d'annoncer ce que l'on pourra voir par la suite et de construire des repères visuels sur la suite de l'exposition. Cela rappelle à la chercheur-visiteur un dispositif médiatique utilisé dans les séries télévisées où à la fin d'une séquence, on présentait quelques images alléchantes de l'épisode à venir dans l'espoir de fidéliser le téléspectateur : une *teaser*. Mais ici, le système adopté est bien plus pertinent tout en remplissant la même fonction. Nous avons déjà évoqué le commentaire n°18 à propos de la question de l'ambiance lumineuse :

« Nous découvrons que la lumière et plus particulièrement ses brusques variations peut jouer un rôle pour rendre plus facilement intelligible le parcours d'exposition. On peut, à ce propos, faire certainement une analogie entre le traitement rythmique du parcours d'exposition et les techniques de montage vidéo. Le brusque changement d'intensité lumineuse que subit le visiteur correspondrait à ce que l'on appelle un *cut* au cinéma : un changement sans transition d'un plan à un autre. »⁵⁰⁶

Cette analogie n'est pas sans intérêt, le *cut* dans le montage vidéo a pour fonction essentielle d'attirer l'attention du spectateur en imposant une rupture dans le défilement des images. Ici le spectateur-visiteur n'est pas assis dans un fauteuil comme au cinéma mais il se déplace. La rupture se construit donc dans l'ordre de son déplacement, dans le parcours de visite. La vive luminosité de la salle B vient lui signifier quelque chose : le changement de salle va s'accompagner d'une discontinuité dans la forme de l'exposition. Cela invite le visiteur à être attentif à ce qu'il y a de nouveau, à être conscient du passage qu'il est en train d'effectuer. De fait, nous circulons d'une salle de semi-pénombre où les objets étaient mis en valeur sous un angle esthétique à une salle lumineuse où se sont principalement les fonctions qui sont présentées.

Dans le commentaire n°23⁵⁰⁷, la chercheur-visiteur découvre à ce moment du parcours que certains objets sont présents dans plusieurs salles avec des logiques d'expositions différentes et conclue qu'il faudra analyser spécifiquement ces modalités de mise en scène. Ces constats sont représentés dans les quatre schémas⁵⁰⁸ que nous détaillons maintenant.

⁵⁰⁵ Annexe 1, p. 20 : commentaire n°9.

⁵⁰⁶ Annexe 1, p. 25 : commentaire n° 18.

⁵⁰⁷ Annexe 1, p. 27 : commentaire n°23. Il faut l'associer au commentaire n°44 qui vient confirmer cette impression (voir annexe 1, p. 32).

⁵⁰⁸ Ces schémas sont des modélisations de l'espace d'exposition qui nous permettent de situer certains objets remarquables en fonction de leur disposition dans l'exposition. Annexe 1, p. 62 - 65 : figures 23 à 26.

Le premier recense les éléments modulaires⁵⁰⁹ qu'affectionnent particulièrement les Bouroullec pour réaliser des rideaux ou des cloisons. Ces structures modulaires servent principalement de cloison séparatrice : à l'entrée de la salle A : « Nuages »⁵¹⁰ et de la salle C1 : « Algues » ; à l'intérieur de la salle A : « Algues », « North Tiles »⁵¹¹ et « Twigs »⁵¹² ; et au fond de la salle A2 : « Clouds »⁵¹³. L'unité modulaire est présentée dans le voisinage du grand assemblage sauf pour Nuages (le module unitaire se trouve en salle C4). Ils apparaissent aussi dans les photographies ou les maquettes dans les vitrines du couloir de la salle C. Dans les différentes salles autres que la salle B, ce matériel a une double fonction. Il fait partie de la chose présentée au titre d'objet exposé mais il joue un rôle fonctionnel à part entière en construisant un cheminement à travers les salles. Nous avons déjà parlé du jeu de transparence permis par le rideau Algues, nous pourrions souligner *a contrario* l'effet de cloison opaque et insonorisante des « North Tiles » et des « Twigs ». Notons enfin que dans la salle A, l'ensemble « Nuages » fait face au « Clouds » en fond de salle. Le chercheur-visiteur perçoit comment le matériel des designers est utilisé pour structurer l'espace d'exposition en même temps qu'il est objet de présentation.

Le deuxième schéma⁵¹⁴ porte sur le recensement d'un des principaux supports de l'exposition : le carreau de céramique « Pico ». Il couvre presque la totalité de la surface de l'exposition dans les salles A et C⁵¹⁵. Il constitue les estrades, les présentoirs ainsi que le sol sur lequel circulent les visiteurs dans la salle A alors et habille les supports destinés aux objets dans la salle C. Le carreau lui-même est l'objet de présentation sur le bloc étagère de la salle A1 et dans les alcôves de la salle C. On réalise que la visite est rythmée par des mises en valeur différentes de ce matériau, ce qui le donne à voir dans ses

⁵⁰⁹ Ce schéma fait apparaître les cinq types de structures modulaires présentées, un code couleur est attribué à chacune d'entre-elles. Annexe 1, p. 62 : figure 23. *Momentané*. Repérage des occurrences d'éléments modulaires. Éch. 1 : 180.

⁵¹⁰ Annexe 1, p. 46 : note de bas de page n°99

⁵¹¹ Annexe 1, p. 21 : note de bas de page n°6 et 7.

⁵¹² Annexe 1, p. 32 : note de bas de page n°36.

⁵¹³ Annexe 1, p. 32 : note de bas de page n°35.

⁵¹⁴ Ce schéma recense les surfaces occupées par le module en carreau de céramique. Annexe 1, p. 63 : figure 24. *Momentané*. Repérage des surfaces constituées du module Pico. Éch. 1 : 180.

⁵¹⁵ On trouve dans l'exposition 336 carreaux de 120*120 cm et 18 carreaux de 60*60 cm : le panneau d'accueil de l'exposition est constitué de 6 carreaux de 120*120 cm, les 4 blocs étagères des salles A1 et A2 sont constitués chacun de 5 carreaux de 120*120 cm et de 9 carreaux de 60*60 cm, 1 modèle de carreau 60*60 cm et 1 modèle de carreau de 120*120 cm sont exposés sur le bloc-étagère en entrant à gauche dans la salle A1, 136 carreaux de 120*120 recouvrent le sol de la salle A, 24 carreaux de 120*120 cm constituent l'estrade de la salle A2, les 5 estrades dans les alcôves de la salle C sont constituées chacune de 12 carreaux de 120*120 cm.

différentes fonctions tout en soulignant son aspect esthétique. Ajoutons qu'il est le support des mentions écrites qui accompagnent certains objets.

Le troisième schéma⁵¹⁶ est l'occasion de s'intéresser à quatre objets que l'on rencontre plusieurs fois dans le parcours de visite⁵¹⁷. Ainsi le tapis « Losanges »⁵¹⁸ est présenté à la fois au début à la verticale (salle A1) et à la fin de l'exposition posé par terre (salle C5). Il en est de même pour le luminaire « Lighthouse »⁵¹⁹, présent dans la salle A1 et dans l'alcôve C3. En ce qui concerne les luminaires « Lianes »⁵²⁰, une partie d'une des vidéos de la salle B est consacrée à leur fabrication, on trouve une installation avec plusieurs éléments dans l'alcôve n°5, et quatre photos issues de détails de fabrication vus dans le film dans l'ensemble de photos P4.

Enfin, l'objet « l'Oiseau »⁵²¹ est montré dans quatre espaces consécutifs (A2, C1, C2, C3) avec des situations de présentations variées (à mi-hauteur, par terre, en contre-jour). Tout se passe comme si les concepteurs de l'exposition avaient voulu attirer l'attention du visiteur par cette redondance inattendue sur un bref moment du parcours. Or c'est un des rares objets de l'exposition ne présentant pas de caractère fonctionnel, hormis son rôle décoratif. Nous reviendrons sur cette interrogation lors de l'examen du critère I qui s'intéresse aux aspects distractifs de l'exposition. Notons déjà que cette répétition vient agrémenter de manière un peu curieuse le parcours du visiteur.

Le quatrième schéma⁵²² est consacré aux répétitions qui sont les plus facilement repérables pour un observateur attentif. Il s'agit des différents types d'assises présentés dans l'exposition⁵²³. Intéressons-nous d'abord à la chaise « Osso »⁵²⁴ montrée en huit exemplaires. Celle-ci se rencontre dans toutes les salles. On en trouve trois exemplaires mis à disposition du public dans la première partie de la salle B et un exemplaire dans le fond de cette même salle. Elle se retrouve présentée sur une banquette à hauteur d'appui

⁵¹⁶ Annexe 1, p. 64 : figure 25. *Momentané*. Repérage des occurrences d'objets. Éch. 1 : 180.

⁵¹⁷ Les représentations par le dessin ont été exclues de ce repérage parce qu'elles nécessitent parfois un effort de reconnaissance important, nous avons conservé les productions en volume, les représentations en photo et vidéo et les maquettes.

⁵¹⁸ Annexe 1, p. 23 : note de bas de page n°14.

⁵¹⁹ Annexe 1, p. 23 : note de bas de page n°13.

⁵²⁰ Annexe 1, p. 46 : note de bas de page n°106.

⁵²¹ Annexe 1, p. 43 : note de bas de page n°87.

⁵²² Annexe 1, p. 65 : figure 26. *Momentané*. Repérage des occurrences d'assises. Éch. 1 : 180.

⁵²³ Les assises sont le type de mobilier le plus représenté dans cette exposition : treize modèles différents sont présentés.

⁵²⁴ Annexe 1, p. 37 : note de bas de page n°54.

de la salle A2⁵²⁵. On en retrouve enfin trois exemplaires dont un présenté sous la forme de morceaux non assemblés dans l'alcôve C2 et une sous forme de maquette à échelle réduite.

Nous nous intéresserons plus précisément à ce choix de présentation à propos du critère qui tente de formaliser l'intention didactique. Sur un plan plus général, la répétition de cette chaise Osso a intrigué la chercheur visiteur qui a été sensible aux différences de situation de présentation dans les trois salles. Dans la salle B, le visiteur peut essayer la chaise, apprécier ses fonctionnalités en tant qu'utilisateur. Dans la salle A2, c'est le caractère esthétique qui est privilégié. La chaise est présentée à l'instar d'une œuvre d'art à hauteur du regard sous un éclairage qui met bien en valeur les formes de l'objet. Enfin dans l'alcôve C2, l'objet est montré démonté ce qui permet de comprendre comment elle peut être ensuite assemblée. Est-ce que les visiteurs sont capables de reconnaître le même objet et opérer comme le fait la chercheur-visiteur des comparaisons entre les situations de présentation ? Peut-être pas, mais ce qui semble avéré, c'est la volonté des concepteurs de différencier les espaces de présentation afin de faire comprendre leur conception du design en présentant le même objet dans différentes situations. Cette répétition de présentation des sièges dans des contextes variés d'usage et de mise en valeur se retrouve pour d'autres modèles comme on peut le constater sur le schéma 4. C'est le cas des douze exemplaires de la collection « Steelwood chair »⁵²⁶ installés⁵²⁷ dans la salle B alors qu'un exemplaire est offert au regard des visiteurs sur un présentoir de la salle A2 et un autre dans l'alcôve C3. C'est aussi le cas de la « Copenhagen Chair »⁵²⁸ (quatre exemplaires dans la salle B) et un exemplaire sur présentoir (salle A1). On retrouve aussi des présentations multiples de la « Papyrus Chair »⁵²⁹ (un exemplaire dans la salle A1 et deux exemplaires dans l'alcôve C6), la « Pila Chair »⁵³⁰ (deux exemplaires dans la salle B et deux autres dans l'alcôve C5) ou la « Hole Chair »⁵³¹ (un exemplaire dans la salle A2 et un autre dans l'alcôve C1). Chaque fois, selon la salle, il s'agit d'une mise en valeur

⁵²⁵ Annexe 1, p. 37 : commentaire n°44.

⁵²⁶ Annexe 1, p. 34 : note de bas de page n°41.

⁵²⁷ On peut s'y asseoir.

⁵²⁸ Annexe 1, p.23 : note de bas de page n°12.

⁵²⁹ Annexe 1, p.24 : note de bas de page n°18.

⁵³⁰ Annexe 1, p.46 : note de bas de page n°108.

⁵³¹ Annexe 1, p. 34 : note de bas de page n°42.

esthétique ou d'un traitement différent du même objet visant à faire apprécier ses fonctionnalités.

Il faut aussi s'arrêter sur le commentaire n°26 qui porte sur une dimension importante de toute visite de musée, la fatigue provoquée par les stations debout. Le chercheur-visiteur note à propos de la salle B :

« La fonction repos est elle aussi intégrée au dispositif d'exposition. C'est une opportunité offerte dans certaines expositions de design de pouvoir proposer à la fois d'essayer les sièges, de les découvrir et de profiter ainsi du repos qu'ils offrent avant de continuer le parcours. »⁵³²

Il semble bien que le nombre et la disposition des sièges aient été pensés pour permettre la satisfaction de ce besoin du visiteur en associant fonction d'usage et esthétique. Si l'on compare la configuration de la salle B telle qu'elle est présentée dans le dossier de presse⁵³³ à celle que la chercheur-visiteur a découvert lors de sa visite, on peut constater que des sièges ont été déplacés pour être installés devant les vidéos du fond. Ceci témoigne à la fois d'une flexibilité relative du dispositif (on peut le modifier) qui se rencontre assez rarement dans les expositions et aussi du caractère véritablement fonctionnel du mobilier (non seulement on peut s'en servir, mais il est utile).

Plusieurs commentaires utilisés dans l'exploitation d'autres critères portent sur le « Textile Field »⁵³⁴, la vaste plateforme recouverte de textile qui se trouve au centre de la salle A et exactement à mi-parcours de la visite⁵³⁵. Ces commentaires permettent de souligner, comme nous venons de le faire précédemment à propos des sièges, le souci des concepteurs de ménager une pause à la mi-temps de la visite. Le caractère délassant de ce moment est ressenti et mentionné par la chercheur-visiteur au point qu'elle ne craint pas de céder à une remarque humoristique dans son commentaire n°42 :

« Nous pensons qu'il doit y avoir de courtes siestes ! En tout cas, rien ne s'y oppose et ne pourrait-on pas dire que, au contraire, tout y invite. Bien évidemment la quasi-totalité des visiteurs savent où ils sont, et nous rassurons les lecteurs de ce document, la chercheur-visiteur que nous sommes n'oublie pas sa mission ! »⁵³⁶

⁵³² Annexe 1, p. 29 : commentaire n°26.

⁵³³ Annexe 1, p. 31 : commentaire n°29.

⁵³⁴ Annexe 1, p. 33 : note de bas de page n°38.

⁵³⁵ Annexe 1, p. 33 : commentaires n°33, 34 ; commentaire n°35, p.34 ; commentaires n°39, p.35 ; commentaires n°40, 41, 42, p.36.

⁵³⁶ Annexe 1, p. 36 : commentaire n°42.

Intéressons-nous au plan de l'exposition matérialisant le parcours que nous avons réalisé en tant que chercheur-visitateur⁵³⁷. Il apparaît que non seulement le « Textile Field » a une position centrale dans le parcours, mais qu'il est le centre de symétrie du plan. Comme le note la chercheur-visitateur dans son commentaire n°43⁵³⁸, les installations des deux parties de la salle A de chaque côté du rideau Algues sont semblables. Au rideau « North Tiles » correspond le rideau « Twigs » et au « Clouds » du fond correspondent les modules « Nuages » de l'entrée. La sinuosité du parcours met en évidence cette symétrie. Nous faisons l'hypothèse que cette façon de proposer un cheminement polarisé sur la pièce centrale du « Textile Field », permet à tout moment au visiteur de se situer, de se « géolocaliser ». Cette construction de l'espace de l'exposition nous a semblé alors si naturelle qu'il nous a fallu songer à d'autres expositions organisées dans les mêmes lieux⁵³⁹ pour réaliser qu'elle n'allait pas de soi. Il s'agit bien d'une intention portée par le dispositif qui concrétise un dessein des concepteurs. Ce dessein n'est pas explicite. Il peut se lire par l'étude du dispositif d'exposition, notamment le plan.

Le commentaire n°47 attire notre attention une nouvelle fois sur les questions d'éclairage :

« Le changement de luminosité, comme c'était le cas surtout pour le passage dans la salle B, signifie ce changement de logique (bien évidemment sans que l'intention soit consciemment perçue par le visiteur ordinaire contrairement au chercheur-visitateur qui adopte une position d'analyste). »⁵⁴⁰

À la réflexion, ce qui nous apparaissait comme une évidence mérite un ultime examen. On peut en effet penser que s'il n'y a pas perception consciente de changement d'intensité lumineuse par le visiteur, il est néanmoins influencé par cette modification de l'ambiance. De fait le changement accompagne le passage d'une salle à l'autre, souligne et attire l'attention sur ce que cette salle offre de nouveau à l'observation du spectateur. Le parcours est ici ponctué sans que la ponctuation se manifeste par une lourdeur particulière (comme ce serait le cas s'il y avait par exemple une annonce placardée en gros caractères), mais c'est bien à une écriture du parcours d'exposition que nous avons à faire avec son style particulier, une écriture où le design en tant que discipline de communication tient sa place. Une fois de plus nous constatons que le design s'expose par le design ou encore

⁵³⁷ Annexe 1, p. 61 : figure 22. *Momentané*. Parcours de la chercheur-visitateur. Éch. 1 : 180.

⁵³⁸ Annexe 1, p. 36 : commentaire n°43.

⁵³⁹ Par exemple, l'exposition *Joe Colombo. L'invention du futur* (29.03.2007 - 19.08.2007) occupait ces espaces de manière très différente.

⁵⁴⁰ Annexe 1, p. 38 : commentaire n°47.

que le design de l'exposition souligne le design exposé. Le commentaire n°60⁵⁴¹ trop elliptique nous impose d'essayer de revenir sur la partie de la description auquel il s'applique : la salle C. Nous constatons que le dispositif impose un déplacement quasi rectiligne⁵⁴² longeant à droite les vitrines forcément très proches du visiteur et laissant à une certaine distance sur notre gauche les objets présentés dans les alcôves. L'espace est aménagé afin que le visiteur puisse confronter le contenu des vitrines aux objets des alcôves dans un va et vient qu'il conduit à sa guise. Il n'est pas certain que cette mise en relation fonctionne bien, il n'y a pas d'accompagnement et lors de notre visite, l'occupation de la zone de circulation par les visiteurs provoque de fréquents embarras de parcours. Le déplacement rectiligne dans un couloir finalement assez étroit ne permet pas de gérer les flux de manière optimale, problème qui ne se rencontrait pas dans les autres salles. C'est une conséquence non maîtrisée du choix de ce dispositif.

5.1.3.7. Critère G - Opérer des choix didactiques : induire des apprentissages

On ne s'étonne pas de retrouver la dimension pédagogique au cœur du dispositif d'exposition de design. Nombreux sont les auteurs en muséologie qui ont développé des réflexions sur le caractère éducatif de l'exposition en général (Poli, 2013a)⁵⁴³.

Le nombre de commentaires témoigne de l'importance que prend ce critère pour la chercheur-visiteur dans cette exposition. Cela n'est peut-être pas sans relation avec son intérêt pour la question éducative. Il n'en demeure pas moins que l'ensemble des commentaires qui sont faits appartiennent bien au champ éducatif et que si l'on devait donc parler de surreprésentation de ce critère, ce serait plutôt du côté de la sous-estimation des autres critères qu'il faudrait chercher la raison. Nous nous sommes d'abord intéressée à la place des textes sur le plan pédagogique.

La description et plusieurs commentaires portent sur les documents d'accompagnement de la cloison textile « North Tiles » accrochée à l'entrée de la salle A :

« La lecture n'est pas facile car d'une part la taille des caractères est petite pour une vision debout et par ailleurs de nombreuses lettres manquent certainement par défaut d'adhérence. [...]. Un texte en français et en anglais donne de brèves indications sur l'origine du projet et quelques caractéristiques fonctionnelles de l'objet [...]. Il est écrit avec

⁵⁴¹ Annexe 1, p. 46 : commentaire n°60.

⁵⁴² Annexe 1, p. 37 : commentaire n°45.

⁵⁴³ Dans cet article de synthèse sur les rapports entre éducation et musée, Marie-Sylvie Poli émet l'hypothèse de faire de ce lien qui semble indéfectible, un paradigme culturel (Poli, 2013a).

le même caractère offrant une visibilité médiocre en raison de sa taille si l'on ne fait pas l'effort de se baisser ou de s'accroupir. »⁵⁴⁴

Le commentaire n°11 poursuit l'analyse :

« Traditionnellement en éducation, le discours pédagogique est porté principalement par le texte ou la parole. Les éducateurs sont bavards et les manuels ont des images qui illustrent un texte qui reste le véhicule essentiel du sens. Dans l'exposition *Momentané*, le texte est rare, les cartels se limitent à des indications permettant une identification de l'objet, avec parfois pour certaines pièces un texte court qui permet d'apprécier le contexte de conception ou de production de celles-ci. En plus, il ne semble pas que l'on cherche à faciliter la lecture. Tout se passe comme si on était ennuyé d'avoir à présenter de l'écrit. Celui-ci est renvoyé à ras de terre, parfois on lui marche dessus. »⁵⁴⁵

Les informations des cartels sont minimalistes⁵⁴⁶. Il ne semble pas que le souci de favoriser la lecture du visiteur soit particulièrement recherché, même si certains textes complémentaires sont plus explicites. Marie-Sylvie Poli rappelle que toute exposition manifeste une intention pédagogique certaine et qu'il est possible de construire des comparaisons entre cette situation d'apprentissage particulière et d'autres plus classiquement repérées comme la salle de classe ou le cours. Reprenant une de ces propositions, nous pouvons tenter d'analyser les cartels sous l'angle de la fonction d'inventaire. « Dans l'exposition, ce sont les étiquettes - ou cartels - d'identification qui, exploitant pour le visiteur le principe de l'inventaire décidé par le concepteur, ont pour fonction de donner du sens aux objets. D'où l'intérêt d'une approche sémantique du moindre petit texte. » (Poli, 2012, p. 57). Elle souligne l'importance de cette fonction afin de permettre l'appropriation par le visiteur. « En nommant, le scripteur décrit. En nommant, le scripteur incite le visiteur à s'approprier les objets en prenant à son compte les dénominations. » (Poli, 2012, p. 58).

Le cartel concernant la cloison textile « North Tiles » est un bon exemple⁵⁴⁷. Il nous fournit toutes références utiles pour une meilleure identification de l'objet. On trouve successivement la dénomination officielle en anglais rappelant l'inscription de l'œuvre dans la production internationale, la date, la matière ainsi que qu'une brève indication sur la fabrication (thermo compressé), le nom de l'éditeur et sa localisation (Danemark) ainsi

⁵⁴⁴ Annexe 1, p. 21.

⁵⁴⁵ Annexe 1, p. 21 : commentaire n°11.

⁵⁴⁶ Marie-Sylvie Poli désigne par le terme « étiquettes autonomes », les étiquettes qui « comportent un énoncé minimal composé de quelques mots, mais pas encore de phrases. Elles permettent au minimum de nommer l'objet et parfois d'en dire un peu plus, comme sa provenance, sa composition, sa date d'entrée dans les collections du musée. » (Poli, 2012, p. 59).

⁵⁴⁷ North Tiles. 2006. Textile mousse de polyéthylène thermo compressée. Édition Kvadrat, Danemark. Collection Centre Pompidou Paris, Musée National d'Art Moderne/ Centre de création industrielle achat 2006 inv. AM 2006 1-73. Collection Kvadrat. Collection du Musée des Arts Décoratifs. Don Kvadrat 2009 inv. 2009 17.1.

que la collection dont l'œuvre est extraite. La forme textuelle adoptée est bien celle d'un inventaire. Elle n'invite pas à la lecture comme le confirment les difficultés de lisibilité que nous avons soulignées. Tout au plus, le cartel permet de vérifier une information pour le visiteur qui recherche une confirmation. Pour reprendre une formulation d'usage fréquent dans le champ des données numériques, le cartel est visible mais difficilement lisible.

Nous avons déjà souligné qu'il est peu probable qu'une appropriation de l'œuvre passe par la lecture du cartel. Nous pensons donc que si l'existence de cette référence est importante, elle ne supporte pas l'intention pédagogique de l'exposition. Elle est traitée comme une mention obligatoire, la satisfaction d'une contrainte administrative qui a son intérêt, mais qui est investie très secondairement dans le projet d'exposition. En est-il différemment du court texte qui accompagne le cartel⁵⁴⁸. Le commentaire immédiat que faisait la chercheur-visiteur lui conférait de manière hypothétique une véritable intention pédagogique renvoyant l'analyse à une étape ultérieure. Imprimé sur les carreaux Pico posés au sol, il est réalisé dans la même police et le même corps que le cartel dont nous venons de parler. Dans ces conditions, la lisibilité du texte n'est guère meilleure. Il manifeste néanmoins un souci d'information plus détaillée. Ainsi l'origine du projet (une commande industrielle) est mentionnée⁵⁴⁹. Cette cloison modulable est comparé à deux autres réalisations présentes dans l'exposition : « Algues » et « Twigs ». Le texte se caractérise par une grande fluidité de la phrase qui se lit sans difficulté. Cela est la conséquence d'un choix de syntaxe simple et précise. Il est aussi marqué par une forte densité de contenu, beaucoup d'informations pour peu de mots. Par exemple, dans la comparaison entre les types des cloisons modulables, l'essentiel est dit en deux critères bien énoncés, d'un côté « la séparation symbolique » de l'autre « la paroi opaque et phonique ». S'intéressant à l'impression produite sur elle, la chercheur visiteur le qualifie « d'efficace et élégant » sans pouvoir trancher sur la question de savoir lequel des deux critères l'emporte sur l'autre. Ce que nous trouvons remarquable, c'est que ces deux critères sont très proches de ce qui permet, de manière il est vrai un peu simpliste, de

⁵⁴⁸ Les *North Tiles* ont été réalisés en 2006 pour aménager le *showroom* de Stockholm du fabricant de textile danois Kvadrat. Sur le principe des *Algues* et des *Twigs* faites deux ans plus tôt pour Vitra, Ronan et Erwan Bouroullec reprennent l'idée d'une cloison modulable à assembler soi-même. Les pièces pour Vitra jouent sur la lumière et la légèreté et constituent une sorte de séparation symbolique, alors que les *North Tiles*, des pans de textiles thermocompressés, créent une paroi opaque et phonique.

⁵⁴⁹ Cette remarque rejoint celle que nous faisons dans le commentaire n°17 : annexe 1, p. 25.

définir le design : un mélange de fonctionnalité et d'esthétique. Tout se passe comme si le texte était traité d'un point de vue de designer qui aurait pour objectif de réaliser un objet utile et beau.

La perspective pédagogique, visée en tant que telle, ne semble pas très présente dans les formes d'écriture qui accompagnent les œuvres. Il apparaît plutôt que les textes sont mis à disposition comme une ressource éventuelle, mobilisable, si et seulement si, le visiteur décide de faire un effort pour les consulter. Si celui-ci s'engage dans une telle démarche qui pourrait être caractérisée comme une intention d'apprendre, alors il est susceptible de rencontrer des textes qui viendront opportunément compléter et enrichir son savoir. Finalement, la chercheur-visiteur retrouve son impression de départ quand elle remarque la grande discrétion du texte. Celui-ci serait disponible mais surtout pas imposé, nécessitant une démarche volontaire avec le risque de n'être consulté que par les plus motivés des visiteurs. Ce qui gouvernerait la démarche à propos du texte serait le choix d'une liberté assez grande laissée à ce visiteur avec la conviction que de toutes façons, on n'improvise pas la lecture d'un texte. La démarche intentionnelle semble l'expression d'une conviction un brin provocante⁵⁵⁰ : on pourrait se passer du texte !

À propos de la même perspective pédagogique, les commentaires n°16 et 17 nous confrontent à un tout autre type de situation qui concerne à la fois deux œuvres exposées à l'unité sur un présentoir et utilisées par assemblage dans l'exposition. Il s'agit du module textile « North Tiles » et du carreau de céramique « Pico ».

« C'est en effet de manière systématique que les structures d'assemblage modulaires (rideau, cloison textile et revêtement de sol) voient un échantillon à l'origine de la composition d'ensemble être présenté « en majesté » sur un bloc étagère. Le module de base est ainsi mis en valeur et offre une possibilité de meilleure compréhension du montage auquel il est associé. La répétition est une vertu pédagogique. La redondance ici constatée produit-elle un effet d'apprentissage ? Est-ce que le design scénographique rejoint un dessein didactique ? »⁵⁵¹

Nous avons précédemment analysé ces deux objets d'un point de vue de la mise en valeur esthétique. Cette présentation prend aussi un sens pédagogique tout au moins quand l'unité est présentée à proximité de l'assemblage, ce qui est généralement le cas dans l'exposition (sauf pour le module « Cloud » certainement trop encombrant qui est renvoyé dans une alcôve de la salle C). La pièce présentée en solitaire attire le regard du visiteur

⁵⁵⁰ Et pas forcément provocatrice puisque l'attitude vis-à-vis du texte n'est certainement pas délibérée.

⁵⁵¹ Annexe 1, p. 24 : commentaire n°16.

par son caractère insolite : toute seule elle n'a en principe pas beaucoup d'intérêt, esthétiquement elle n'est pas remarquable et fonctionnellement elle ne permet aucun usage. C'est peut-être bien pourquoi elle intrigue et conduit la chercheur-visiteur à se poser des questions. Elle trouve dans un aller-retour entre le module et l'assemblage, des réponses aux éventuelles questions sur le montage du rideau. La compréhension du mécanisme d'assemblage peut être perçue comme un objectif didactique de l'exposition, si l'on songe à l'importance prise par la conception modulaire dans l'œuvre des designers. Le principe de ce type de montage réside à la fois dans la forme, le matériau et les qualités du module unitaire. En solidarissant plusieurs modules, on peut obtenir des ensembles qui possèdent des qualités conférées par l'assemblage mais qui n'étaient pas potentiellement présentes dans les pièces unitaires. Ne pourrait-on pas dire qu'on apprend ici directement du dispositif, que Ronan et Erwan Bouroullec sollicitent les capacités cognitives du visiteur pour lui faire appréhender le génie particulier (au sens de fabrication) de ce type de réalisation ? On peut y voir aussi sur un plan plus symbolique une allusion au monde moderne où les assemblages, les pavages, la technologie des réseaux prennent une place grandissante, en permettant grâce à leur grande flexibilité de construction, une adaptation à des contextes très divers.

C'est encore un autre aspect pédagogique qui peut se déduire d'une remarque du chercheur-visiteur à propos de la description de l'installation du bureau intitulé « Workbay »⁵⁵² :

« [...] occupant toute l'extrémité de la salle B est disposé un ensemble de mobilier composé de plusieurs espaces cellulaires adjacents. Chaque cellule comporte une surface de bureau intégrant un luminaire et un fauteuil mobile. Les cloisons qui limitent la cellule sont en feutre bleu sur une armature en aluminium. Elles ont une hauteur telle que la vision extérieure n'est pas possible lorsqu'on est assis. »⁵⁵³.

C'est cette dernière remarque qui mérite une réflexion plus approfondie, comme le précise le commentaire n°21 :

« [...] pour écrire sous cette forme (et non comme on le fait le plus souvent en indiquant la mesure approximative de la hauteur) il faut avoir fait l'expérience, il faut s'être assis dans la cellule, avoir pris le temps de regarder autour de soi. »⁵⁵⁴.

⁵⁵² Annexe 1, p.26 : note de bas de page n°21.

⁵⁵³ Annexe 1, p. 26-27.

⁵⁵⁴ Annexe 1, p. 27 : commentaire n°21.

Cela est permis par le dispositif, le visiteur y est expressément invité et d'après ce que nous avons pu observer, ne manque pas de la faire. C'est une vision de l'intérieur, mais c'est plus généralement une potentialité de découverte qui s'adresse à l'intelligence sensible du visiteur. On ne lui dit pas les choses, on lui permet d'en faire l'expérience et on le laisse libre d'en tirer les leçons. Du point de vue de la démarche éducative, nous retrouvons ici les savoirs chers aux auteurs qui plaident pour l'implication active de l'apprenant dans la situation d'apprentissage ; le *learning by doing* de John Dewey (1939/1993) ou l'apprentissage expérientiel de Donald Schön (1983/1994).

Ce choix de dispositif qui permet au visiteur de se trouver en situation d'usage, d'expérimenter le mobilier est assez rare, y compris dans les expositions de design. La plupart du temps, à l'instar de ce qui est mentionné expressément dans la salle A, l'interdiction de toucher et *a fortiori* d'expérimenter, est de règle. De fait, l'expérimentation permet au visiteur de découvrir que la cloison qui limite le bureau a été conçue de façon à s'isoler des voisins si tel est le souhait de l'occupant mais aussi de communiquer en se redressant sur son fauteuil. Par l'expérience, on comprend les fonctionnalités qui ont été ménagées et l'on découvre comment les designers sont arrivés à ce résultat. Il s'agit bien d'un apprentissage qui ne s'énonce pas en tant que tel mais qui est bien réel. En faisant ce que le parcours permet, le visiteur construit de manière non intentionnelle le contenu de savoir que le dispositif est à même de délivrer. Ne pouvons-nous pas affirmer que l'apprentissage effectué par la visite est ici en partie non intentionnel, en ce sens qu'il n'est pas visé en tant que tel, et non conscient dans la mesure où il n'est pas explicitement constaté par le sujet ? En visitant, on apprend par le dispositif à travers l'expérience de visite. C'est un « se faisant apprentissage ».

L'attention du chercheur-visiteur s'est aussi fixée sur le cas de la chaise « Osso ». Déjà présente en salle A2 et dans la salle B, on en retrouve trois exemplaires dans la deuxième alcôve de la salle C, dont une accrochée au mur. Les huit pièces qui constituent ce siège sont présentées non sans une certaine recherche qui vise à lui donner un caractère anthropomorphe. Le chercheur-visiteur a noté dans son commentaire n°52 :

« Cette mise à plat de la chaise Osso nous semble représentative d'une démarche didactique qui ne dit pas son nom mais s'expose dans son principe. [...]. C'est manifestement un geste esthétique. Mais ne devons-nous pas voir qu'en faisant ce choix stratégique de présentation, les concepteurs interviennent aussi (et surtout) dans un autre champ qui est celui de la didactique du design. Chaque fois que l'on démonte un objet, qu'on le donne à voir dans ses différentes parties, on développe un processus analytique

de type explicatif qui est connu dans le champ pédagogique sous le nom de leçon de choses. »⁵⁵⁵

Cette façon de s'adresser à la rationalité du sujet afin de tenter de lui faire comprendre quelles sont les parties de l'objet et comment elles sont assemblées, nous rappelle les démarches éducatives qui se sont développées au siècle dernier sous le nom de « leçons de choses ». Les objets du quotidien – la chaise est un bon exemple - se prêtent bien à des études, qui partant de la matérialité constatée, sont l'occasion de développer les conditions d'une compréhension des mécanismes de fabrication et des finalités qui sont aux sources de la conception. Notons toutefois que nous restons ici dans un processus didactique que nous qualifierions d'ordinaire. Nous soulignons ainsi que dans ce cas, le visiteur reste un simple spectateur, apte à se saisir ou non de ce qui lui est présenté. Rien ne garantit que la communication pédagogique aboutisse au résultat espéré. On peut ne considérer que l'aspect esthétique du dispositif : il confère à la chaise ainsi démontée une ressemblance avec une figure humaine un peu intrigante, les barreaux qui symbolisent les bras et les jambes, l'assise de la chaise, le tronc). Il n'est pas interdit de penser que ce choix d'allure anthropomorphique puisse contrarier la démarche didactique, le caractère distractif l'emportant sur le démonstratif dans la situation de réception. Nous pouvons rapprocher le commentaire n°52 portant sur la chaise « Osso » de la description du canapé « Facett »⁵⁵⁶ et du déploiement sur le mur de son revêtement qui fait l'objet du commentaire n°65⁵⁵⁷. La chercheur-visiteur y lit un nouvel exemple de leçon de chose. On peut trouver ici une analogie de situation didactique avec le découpage que l'on fait faire aux enfants quand on veut les initier aux concepts de la géométrie dans l'espace. Comment passe-t-on par développement d'une figure à trois dimensions à une figure à deux dimensions ? Notons aussi que l'on retrouve dans cette présentation une dimension esthétique qui vient agrémenter la part un peu austère de la présentation des objets. Ce qui semble recherché avant tout relève bien d'une intention didactique qui renverrait principalement aux conditions de fabrication de ce type objet. Il s'agit de montrer comment à partir d'une seule pièce plane par découpage et pliage, on habille un objet volumique complexe comme un canapé. D'une certaine manière le recours aux origines du processus de conception donne à voir autrement le canapé et contribue à une meilleure

⁵⁵⁵ Annexe 1, p. 41 : commentaire n°52.

⁵⁵⁶ Annexe 1, p. 49 : note de bas de page n°125.

⁵⁵⁷ Annexe 1, p. 49 : commentaire n°65.

connaissance des formes par le visiteur. Il nous faut constater qu'une fois de plus, les designers s'abstiennent d'accompagner la présentation d'un discours didactique qui viendrait fermer le sens en signifiant explicitement quelles sont leurs finalités, comme s'ils pensaient que le discours pédagogique est superflu quand le dispositif permet d'apprendre en posant simplement le regard sur l'objet.

Au terme de cet examen des principaux aspects de la dimension pédagogique de cette exposition, nous avons noté son importance en tant que préoccupations omniprésentes au sein des divers dispositifs d'exposition. Nous avons remarqué aussi le souci d'une pédagogie qui s'avance avec le plus de discrétion possible au point qu'elle n'est souvent pas facilement identifiée en tant que telle par le visiteur. On peut aussi penser que Ronan et Erwan Bouroullec font le pari d'un apprentissage par les situations, alimenté par un réel optimisme sur les capacités du visiteur à s'investir, à s'approprier les contenus latents. Ils manifestent une confiance dans l'activation du désir de connaissance, de la motivation du visiteur dès lors que les conditions d'apparition de celle-ci sont réunies.

Leur tâche principale consiste à créer et offrir les ressources pour ces investissements. Ce point de vue rejoint une vision à la fois traditionnelle et moderne de l'éducation⁵⁵⁸.

5.1.2.8. Critère H - Ménager des libertés : entre contraintes et liberté

Dans le cours de l'analyse des précédents items, nous avons plusieurs fois rencontré le thème de la liberté laissée au visiteur sans y consacrer une étude particulière. Dans son organisation générale, l'exposition *Momentané* se présente de manière ambiguë comme si les scénographes n'avaient pas voulu trancher entre directivité et ouverture. Nous avons déjà noté lors de l'étude du critère F que trois accès étaient envisageables pour entrer dans l'exposition. En même temps nous avons signalé que l'ouverture de face s'impose par sa monumentalité et sa place centrale. L'entrée était donc fortement suggérée par le dispositif d'accueil.

Une partie de la description de la salle B qui n'a pas fait l'objet de commentaire rappelle qu'en progressant à gauche vers le fond de cette salle, nous rencontrons une ouverture qui permet de revenir au seuil de l'entrée de l'exposition en haut de l'escalier et donc si on le souhaite, de sortir directement sans passer par la salle A1. Il s'agissait d'une des

⁵⁵⁸ On peut penser à ce sujet aux apprentissages au contact de la nature de l'Émile de Jean-Jacques Rousseau.

trois entrées potentielles que nous venons de présenter. On peut se demander pourquoi cette possibilité de sortie « prématurée » est laissée au visiteur. Nous ne pouvons que formuler des hypothèses. Ce qui se présente comme une liberté d'interrompre le parcours, offre en même temps une possibilité de le reprendre en entrant ici directement dans la salle B, on peut penser qu'un visiteur plus particulièrement captivé par un ou plusieurs des mobiliers qui y sont présentés peut aussi faire l'économie du passage par la salle A1. Plus généralement, on constatera que la salle B et la salle C, qui sont symétriques, peuvent être visitées séparément sans avoir à traverser la salle A. Cela confirme l'interprétation qui accorderait une certaine autonomie au visiteur en fonction d'un projet personnel, par exemple lors d'un retour sur le site afin de revoir un ensemble de mobilier.

Les commentaires n°24 :

« Plusieurs indicateurs nous donnent à penser qu'il y a au moins un début d'appropriation de l'espace. »⁵⁵⁹

et n°29 :

« [...], des chaises ont été déplacées, peut-être par le public, afin d'installer plus confortablement l'espace vidéo. [...] les tables débarrassées de leurs sièges se présentent installées côte à côte dans un dispositif qui fait plus songer à l'encombrement d'une salle de vente qu'à un espace muséal ! »⁵⁶⁰

font référence à l'appropriation des objets exposés par les visiteurs. Cette forme d'appropriation de l'espace par l'intermédiaire d'une modification au moins marginale de l'installation est assez rare dans le monde muséal pour que nous la soulignons. Il est en effet peu courant que l'on laisse le public déplacer des sièges C'est un pari sur la responsabilité du visiteur, à qui on peut faire confiance, qui est effectué par ces choix.

Une partie de la description relate le caractère a priori désordonné du rangement des objets, une autre souligne la mise en scène de fauteuils mis dos à dos⁵⁶¹ ce qui donne lieu au commentaire n°54 :

« Nouvelle image de ce que nous avons nommé plus haut comme un apparent désordre de surface. »⁵⁶²

On pourra s'étonner que nous abordions ce désordre apparent à propos du critère qui étudie les libertés laissées au visiteur. Si nous le faisons, c'est que nous pensons que le

⁵⁵⁹ Annexe 1, p. 28 : commentaire n°24.

⁵⁶⁰ Annexe 1, p. 31 : commentaire n°29.

⁵⁶¹ Annexe 1, p. 43.

⁵⁶² Annexe 1, p. 43 : commentaire n°54.

dispositif construit un nouvel ordre d'exposition. Cet ordre se manifeste comme nous l'avons vu par la forme de directivité du parcours. Il se manifeste aussi par la manière de présenter les objets. Certes le désordre est ici relatif. Si les objets présentés sur les estrades ont peu de rapport entre eux et si aucun ordonnancement n'est a priori visible, il y a bien des choix qui sont faits et l'on peut y lire une recherche esthétique. De ce point de vue, le « désordre apparent » est bien une forme d'ordre, certes difficile à qualifier, mais néanmoins lisible si on s'intéresse au dispositif que l'on rencontre dans la salle C, repéré par le commentaire n°56⁵⁶³ et qui souligne la surprise du chercheur-visiteur devant les céramiques simplement posées sur l'estrade. Un peu plus loin, les commentaires n°58⁵⁶⁴ et n°63⁵⁶⁵, portent sur la constatation que des supports sont vides. Enfin, dans le commentaire n°62, il est précisé :

« Nouvel exemple de dysharmonie légère de l'installation des objets. »⁵⁶⁶.

Le commentaire n°51⁵⁶⁷ explicite déjà l'interprétation que nous faisons de la singularité de l'ordre d'exposition. Nous évoquons un désordre organisé, pour caractériser le choix de ne pas présenter comme il est d'usage, les objets dans le cadre domestique et fonctionnel. On est fort loin des dispositifs muséaux de présentation de la vaisselle sous la forme d'univers reconstitués où chaque objet trouve une place fonctionnelle. On est tout aussi loin des présentations alignées et chronologiques, mettant en valeur les plus belles pièces d'art de la table dans des vitrines à hauteur des yeux⁵⁶⁸. Le parti-pris est celui d'un ordre différent, où l'objet tient son propre discours qui ne peut s'entendre que dans la cacophonie de l'ensemble. Cette présentation détache les objets du contexte anodin qui les surdétermine. Ils peuvent alors trouver une signification pour eux-mêmes et rencontrer les visiteurs dans un face à face exigeant où l'étrangeté constatée est susceptible de générer des interrogations fécondes. Le visiteur peut alors construire en autonomie une approche personnelle car libérée des représentations traditionnelles qui généralement pèsent sur ses interprétations. Nous faisons l'hypothèse qu'en bousculant

⁵⁶³ Annexe 1, p. 45 : commentaire n°56.

⁵⁶⁴ Annexe 1, p. 46 : commentaire n°58.

⁵⁶⁵ Annexe 1, p. 49 : commentaire n°63.

⁵⁶⁶ Annexe 1, p. 48 : commentaire n°62.

⁵⁶⁷ Annexe 1, p. 41 : commentaire n°51.

⁵⁶⁸ Nous pensons à la scénographie qui présente le patrimoine de la Sécession viennoise au musée des arts appliqués à Vienne en Autriche, le MAK (Österreichisches *Museum* für angewandte Kunst / *Gegenwartskunst*).

ainsi son attente, la stratégie d'exposition nous restitue la capacité de puiser dans nos imaginaires, de construire une nouvelle découverte des objets.

Ce critère est bien un paramètre important de l'intention d'exposition. Nous avons débuté l'analyse en constatant que l'attitude vis-à-vis des libertés accordées au visiteur portait la marque d'une certaine ambiguïté. Nous croyons discerner un message implicite, une sorte de conviction intime qui s'exprime à travers le dispositif et que nous pourrions formuler ainsi : il n'y a pas d'information et de formation possibles dans le cadre d'un discours orthodoxe, dogmatique, fermé. Celui-ci risque de lasser assez vite l'interlocuteur. Il faut donc laisser une part d'initiative et donc des libertés au visiteur ; ne serait-ce que pour qu'ils puissent s'investir dans la visite avec une part de plaisir, comme nous le verrons en abordant le critère suivant. Les conditions d'efficacité du message muséal supposeraient donc de s'adresser à l'autonomie et aux capacités réflexives du visiteur, de faire confiance à sa lucidité pour qu'il accomplisse une démarche de compréhension du monde⁵⁶⁹ qu'on lui présente. Cela ne va pas non plus sans un certain ordre. Il doit pouvoir rencontrer un propos d'exposition, ce que nous avons nommé une intention et il doit pouvoir prendre la mesure de cette intention. *Momentané* nous semble s'engager dans cette voie.

5.1.2.9. Critère I - Introduire une dimension distractive : vivre un moment singulier

Les commentaires qui relèvent de ce critère ne sont pas très nombreux, surtout si l'on considère que plus de la moitié sont indexés par un numéro mis entre parenthèses, ce qui signifie qu'ils n'ont pas été placés dans cette catégorie à titre principal⁵⁷⁰. C'est le cas du commentaire n° 9⁵⁷¹ qui s'attarde sur l'agrément que produit le dispositif de la tente et des rideaux dans la nef, en salle A. Le jeu s'alimente ici en situation, au désir de connaître ce qui est présenté au-delà du rideau qui tout en permettant de découvrir la scène tout proche interdit d'y pénétrer. Ceci nous rappelle que le jeu fonctionne souvent sur des interdits, sur le rapport entre le montré et le caché ou encore entre la possibilité de voir et celle de toucher. Exciter le désir en début d'exposition, c'est aussi créer une tension qui va nécessairement se poursuivre de diverses manières tout au long du parcours. On va

⁵⁶⁹ Jean Davallon parle de monde synthétique, celui de l'espace d'exposition ; et de monde utopique, celui construit par les significations construites au cours de la visite (1999, p. 170).

⁵⁷⁰ Annexe 1, p. 59 : figure 21. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition *Momentané*.

⁵⁷¹ Annexe 1, p. 20 : commentaire n°9.

retrouver cette dimension distractive à mi-parcours au moment de l'entrée sur la grande plateforme textile centrale. Nous avons déjà évoqué cette impression, le caractère agréable provoqué par le fait de poser les pieds déchaussés sur la moquette⁵⁷². Le commentaire n°26 insiste sur cette fonction :

« La fonction repos est elle aussi intégrée au dispositif d'exposition. C'est une chance de certaines expositions de design de pouvoir proposer à la fois d'essayer des sièges, de les découvrir et de profiter ainsi du repos qu'ils offrent avant de continuer le parcours. »⁵⁷³

Le repos et le délasserment lors d'une halte dans le parcours permet de découvrir et d'apprécier le confort du matériel exposé. Il y a aussi certainement le plaisir de pouvoir essayer ce qui est exposé et se faire sa propre idée sur les fonctionnalités offertes. Sachant que la plupart de ces mobiliers, objets, équipements ou luminaires sont mis en vente chez leurs éditeurs⁵⁷⁴, il est possible de se faire une opinion sur la qualité de l'objet dont on sait qu'il pourra être acheté dans un autre contexte. Nous touchons avec cette remarque un point important qui est une spécificité des expositions de design. À l'instar des *showrooms* des éditeurs, elles permettent parfois de prendre connaissance et d'essayer les productions des designers les plus célèbres. L'intérêt et le plaisir résident certainement dans le fait que ce geste étant accompli dans un contexte où la dimension commerciale est occultée (ou tout au moins n'est pas mise en avant), l'objet de design ne peut s'en trouver que valorisé, ainsi transformé en objet culturel. C'est cette hypothèse qui comme nous le verrons plus loin nous a conduite à nous intéresser à une exposition organisée par un éditeur dans un *showroom*⁵⁷⁵.

D'autres interprétations peuvent être produites à la suite des commentaires n°51⁵⁷⁶, n°55⁵⁷⁷ et n°64⁵⁷⁸. Nous les regroupons car il nous a semblé qu'ils présentaient une similitude formelle, celle de l'introduction à une dimension humoristique, une sorte de clin d'œil en direction du visiteur. Le commentaire n°51 a fait l'objet d'une réflexion permettant d'explorer la nature du désordre savant qui présidait à la présentation des objets dans la salle C. Cette forme de présentation peut être aussi envisagée par son côté amusant. En effet, comment ne pas être interpellée lorsqu'on constate que les fauteuils se

⁵⁷² Annexe 1, p. 33 : commentaire n°33.

⁵⁷³ Annexe 1, p. 29 : commentaire n°26.

⁵⁷⁴ On peut faire l'acquisition de plus de 90% des pièces présentées dans l'exposition.

⁵⁷⁵ Exposition du *showroom* de la VitraHaus, Weil am Rhein, Allemagne.

⁵⁷⁶ Annexe 1, p. 40 : commentaire n°51.

⁵⁷⁷ Annexe 1, p. 43 : commentaire n°55.

⁵⁷⁸ Annexe 1, p. 48 : commentaire n°64.

tournent le dos ou que telle pièce de vaisselle n'est pas à la place attendue, pourtant offerte par certains meubles dans le décor ? Cela oblige les visiteurs à regarder les objets sous un autre angle que celui de leurs fonctionnalités. Ce sentiment ne peut être que renforcé par la contemplation de scènes où la perspective humoristique est plus ostensiblement visée :

« On aperçoit enfin, collé à l'envers au plafond, un exemplaire miniature de la chaise qui se trouve sur l'estrade. »⁵⁷⁹

Quoi de plus troublant que cette initiative qui fait rupture avec les codes de présentation dominants de l'exposition ? Que veut nous dire ce détail à propos duquel nous usons du terme clin d'œil ? Le commentaire n°59 explique :

« Pour nous, cela illustre et confirme les choix d'écriture poétique de la scénarisation. Ici l'exemple défie toute logique et nous introduit dans un monde onirique. »⁵⁸⁰

Nous venons d'employer le mot détail, il s'agit bien d'un détail de l'exposition. Par la taille de l'objet, on s'attendrait à le trouver dans une vitrine, c'est sa place et sa position qui surprend. Celle-ci est singulière non seulement à l'intérieur de l'exposition mais aussi en référence à l'objet lui-même. La chaise se trouve présentée à l'envers, collée par les pieds au plafond, comme en apesanteur. Le modèle réduit de la chaise introduit à la légèreté, il flotte presque dans les airs. L'absence de référent terrestre, comme un cartel, contribue à la connotation onirique. Si l'on s'accorde à penser que la présence de cette miniature n'est pas aléatoire, il nous faut tenter de donner un sens au phénomène. Ce détail dit aussi que tout peut être support d'exposition et surtout que l'on a le droit de s'amuser avec l'étrange, que la création et le design se nourrissent des incongruités, des audaces et des fulgurances. Certes il faut aussi du sérieux et du fonctionnel, de la mesure et du matériau, mais le détail de la chaise placée à l'envers nous révèle que pour les frères Bouroullec, le design ne fréquente pas le conformisme. Finalement, rien n'est aussi important que ce qui se présente sans importance. Le designer convoque le dérisoire. Ainsi la chaise à l'envers placée au plafond ne serait pas un détail sans importance. Nous y voyons une sorte de métonymie du design lui-même telle que le langage de l'exposition permet de l'exprimer. Le design est aussi ce jeu perpétuel avec les choses, un indéterminé

⁵⁷⁹ Annexe 1, p. 45. Il s'agit de la *Vegetal chair*, présentée grandeur nature en divers endroits de l'exposition.

⁵⁸⁰ Annexe 1, p. 45 : commentaire n°59.

qui va prendre forme mais qui aurait pu être autre, une captation d'un autre monde où se fait entendre le carillon néguentropique du possible (Serres, 1981)⁵⁸¹.

Ce point de vue rejoint celui du commentaire n°64⁵⁸² que nous faisons à propos de certaines photographies (P5) que l'on peut contempler dans une des vitrines de la salle C. Elles représentent des plats et des assiettes déguisées en visages à l'aide de feuilles de salade et de haricots. Il s'agit ici d'un autre détail que l'on pourrait traiter comme on le fait d'une anecdote. Outre le fait que cet aspect conforte l'interprétation que nous venons de formuler à propos de la chaise miniature, nous y trouvons une information supplémentaire. Il s'agit de présenter le phénomène de la création et de rappeler que celle-ci à une dimension distractive, que le jeu créatif est une des sources du design.

Enfin, nous nous intéressons au commentaire n°55 qui porte sur l'oiseau en bois visible à trois endroits différents de l'exposition :

« Cet oiseau est amusant, c'est le seul de l'exposition qui ne se présente pas sous un registre fonctionnel classique. Contrairement à tous les autres, c'est un pur objet de décoration. »⁵⁸³.

Pour la chercheur-visiteur, cet objet transmet le message de ce que n'est pas le design. En quelque sorte, il construit un pont entre l'art contemporain et le design. Avec cet objet, plus qu'avec les autres, les deux designers revendiquent leur appartenance au champ de l'art contemporain. Cet aspect est perceptible à travers d'autres installations. Par exemple le traitement soigné des esquisses de la salle B par l'intermédiaire d'un mode d'encadrement homogène, les élève au rang d'œuvre à part entière. Pareillement, la mise en valeur des luminaires dans la salle A tend à faire oublier la fonctionnalité d'éclairage en faisant participer la lumière à la construction de l'objet artistique. Avec les oiseaux, nous avons droit à une sorte de signature de Ronan et Erwan Bouroullec. Leur fonction serait donc principalement d'ordre symbolique. Pur objet artistique, l'oiseau construit un lien entre le monde des arts et celui du design⁵⁸⁴. Cette constatation nous paraît traduire une tendance importante du design qui s'expose : dire que les œuvres de design ont vocation à appartenir à l'art contemporain. Au-delà de la dimension distractive que nous

⁵⁸¹ C'est la formule utilisée par Michel Serres pour qualifier le travail joyeux du philosophe qui consiste à ouvrir à la connaissance de mondes d'une richesse insoupçonnée. La notion de néguentropie appliquée à la communication exprime l'idée qu'elle est susceptible d'offrir plus que ce qu'elle semble promettre.

⁵⁸² Annexe 1, p. 48 : commentaire n°64.

⁵⁸³ Annexe 1, p. 43 : commentaire n°55.

⁵⁸⁴ C'est aussi peut-être une forme d'hommage à un autre oiseau en bois noir, célèbre pour avoir été présent parmi les objets de décoration de la maison des designers américains Charles & Ray Eames.

avons abordée, l’oiseau vient nous signifier un des enjeux de l’exposition de design : prendre toute sa place dans le champ artistique.

5.1.3. Les entretiens avec les concepteurs

Rappelons ce que nous avons indiqué dans la partie méthodologique, chaque entretien a fait l’objet d’une lecture longitudinale permettant de repérer les thèmes pertinents que nous avons introduit par des mots clés pris dans les propos des intéressés.

5.1.3.1. Ronan Bouroullec, scénographe : l’exposition, un processus auto-analytique

Le designer souligne son intérêt pour l’exposition en général⁵⁸⁵. Pour lui, l’exposition est une expérience intéressante. Exposer, fait entièrement partie de son activité professionnelle et il aborde cette activité comme tous les autres projets de design qu’il est amené à conduire.

Dans cet entretien nous avons retenu cinq mots clés : Atmosphère - Didactique - Propagande - Gendarme - Organique.

Le premier terme concerne la question de l’atmosphère. Il affirme « essayer de camper une espèce d’atmosphère ». Nos hypothèses portant sur ce que nous avons nommé une recherche d’effets d’ambiance est ici confirmée :

« C’est pour ça que l’exposition est pour moi un outil et ça permet de camper des atmosphères, ça permet de, et c’est une manière pour moi d’essayer d’expliquer le monde auquel je crois ou des sensations qu’il est plus facile pour moi de réussir à provoquer. »⁵⁸⁶.

Ronan Bouroullec ne pourrait être plus explicite sur ce qu’il attend de l’atmosphère qu’il façonne consciencieusement à travers les objets et les scénarisations de l’exposition. Nous pouvons lire dans ces propos que cette conviction contribue fortement à la compréhension par le public du message muséal qu’il souhaite transmettre. L’atmosphère effectue en quelque sorte la communication avec plus de pertinence et d’efficacité que ne le ferait un texte écrit ou oral. En provoquant des sensations, il communique sur le monde auquel il croit. Nous croyons reconnaître appliquée cette fois à l’exposition, une

⁵⁸⁵ Annexe 1, p. 69 - 71 : résumé et extrait du *verbatim* de l’entretien avec Ronan Bouroullec.

⁵⁸⁶ Annexe 1, p. 69.

conception particulière du design, identifiable dans l'ensemble des productions des frères Bouroullec.

Le deuxième mot clé touche à une question majeure de la muséologie, il s'agit de la didactique. La problématique qu'il énonce fait écho à ce que nous venons de dire à propos de l'atmosphère. De même que Ronan Bouroullec n'aime pas les expositions en général, de même il affiche peu de goût pour les discours didactiques tels qu'ils se présentent dans les institutions pédagogiques classiques.

« Je déteste les expositions didactiques dans un sens où on prend par la main quelqu'un en essayant très précisément de lui expliquer ce que l'on veut lui expliquer. J'aime le fait d'être didactique, mais je n'aime pas les expositions didactiques. [...] Je crois beaucoup au fait d'être didactique mais de manière atmosphérique, c'est à dire d'une manière plus sensuelle, plus physique. »⁵⁸⁷

Dans le propos, la difficulté à gérer des éléments très différents se ressent : d'une part, la présentation d'un projet qui lui tient à cœur et d'autre part la recherche d'élégance et le souci de plaire au visiteur. Il défend d'ailleurs « un but assez didactique » qui repose pour une part sur l'utilisation fonctionnelle de l'espace des trois salles, mais c'est aussitôt pour exprimer « une maturation lente »⁵⁸⁸. Nous sentons qu'il milite pour le respect que l'on doit au visiteur⁵⁸⁹, en étant particulièrement soucieux des rythmes d'apprentissage et de la fonction positive de la lenteur. Ronan Bouroullec cultive un paradoxe qui consiste à affirmer en même temps un souci manifeste pour l'efficacité du dispositif d'exposition, qui dans ses propos peut être assimilé aux visées d'un dispositif d'enseignement et un souci de faire vivre des expériences « en étant léger, en étant subtil, en étant délicat »⁵⁹⁰. Faire coexister les deux termes de la contradiction peut paraître une gageure mais c'est certainement par la tension qui est ainsi entretenue que les frères Bouroullec arrivent à leur but, en tous cas à ce qui leur tient à cœur, qui donne son sens à leurs travaux.

En nous arrêtant sur le troisième terme que nous avons retenu, outil de propagande, nous ne voulons pas esquiver sa charge négative mais au contraire la souligner pour essayer de comprendre ce qui pourrait passer comme une incongruité. Le mot accroche un peu dans les propos du designer tant il est connoté négativement ; la notion de propagande est empruntée au champ politique et désigne des formes de communication d'influence

⁵⁸⁷ Annexe 1, p. 70.

⁵⁸⁸ Annexe 1, p. 70.

⁵⁸⁹ Annexe 1, p. 70.-71 : Ronan Bouroullec souligne que : « C'est une exposition qui a nécessité beaucoup d'attention, de travail, qui est assez coûteuse pour les visiteurs, [...] ».

⁵⁹⁰ Annexe 1, p. 70.

caractéristiques des situations des mass-médias, en général peu sensibles à l'argumentation des propos ou à l'interaction avec les récepteurs. Ronan Bouroullec perçoit la difficulté puisqu'il tente d'atténuer sa déclaration en y associant l'adverbe « presque ». Il s'explique dans la suite de sa réponse en faisant référence à l'univers des objets. De la même manière que l'objet tient un discours unique quelle que soit les circonstances, les lieux ou le moment, les expositions devraient inscrire leur propos de manière unidimensionnelle, ne pas entretenir la confusion, être claire, au risque d'être schématique. Nous pensons que s'il prend le risque d'utiliser l'expression « outil de propagande », Ronan Bouroullec le fait pour affirmer avec force son souci de respect des objectifs de clarté du propos, de cohérence du projet. Peut-être est-il aussi séduit par l'efficacité du processus de communication. En tous cas, on peut y lire une demande qui n'hésite pas à adopter des formes verbales provocantes en pensant que l'impact du mot permettra d'exprimer justement sa pensée même si du côté de la réception, l'effet recherché est loin d'être garanti.

Le quatrième mot clé est aussi choisi pour son caractère inattendu. Il s'agit de gendarme.

« Le fait de venir de temps en temps, ça me permettait de remettre les points sur les i [...] Enfin je jouais un rôle de gendarme vis à vis du musée en leur disant qu'ils devaient jouer leur rôle [...] quand une exposition dure aussi longtemps, il faut la surveiller, il faut vérifier que tout se passe bien. »⁵⁹¹

Nous retrouvons ici à la fois le goût du designer pour les formules chocs, susceptibles de mettre en éveil l'interlocuteur, de transmettre ce qui est important et son souci de cohérence (il récuse le terme suggéré de « perfection ») qui se manifeste a posteriori par des conduites de contrôle. Cette volonté de maîtriser toute la chaîne du processus de mise en exposition depuis les premiers moments de la conception jusqu'aux derniers jours de l'exposition nous fait songer aux démarches qualité qui ont tenu une grande importance dans le management industriel à la fin du XX^e siècle et qui perdurent encore aujourd'hui. Ces démarches sont bien connues de nos deux designers qui travaillent presque constamment dans le cadre de commandes. Elles viennent certainement renforcer des convictions d'ordre éthique qui ne sont pas sans nous rappeler l'essai de Max Weber sur le rapport entre l'éthique protestante et le développement du capitalisme germanique⁵⁹².

⁵⁹¹ Annexe 1, p. 70.

⁵⁹² Weber, M. (2004). L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme ; suivi d'autres essais. (J.-P. Grossein, Trad.). Paris, France : Gallimard. (Ouvrage original publié en 1904 sous le titre Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Tübingen, Allemagne : J.C.B. Mohr (Paul Siebeck)).

Si l'on continue sur la métaphore que nous venons d'énoncer, on peut aussi lire dans cette importance donnée au contrôle en faisant référence aux « gendarmes » qui les pratiquent de manière particulièrement sévère, le souci du « client-visiteur ». Pour les frères Bouroullec, il ne s'agit pas d'oublier que c'est le visiteur que l'on doit d'abord songer à satisfaire, en surveillant l'exposition dans sa durée. Le designer rappelle donc qu'il faut de la rigueur et que celle-ci ne doit pas disparaître avec l'ouverture au public, au contraire. N'oublions pas non plus que cette remarque s'appuie sur un jugement assez négatif sur les autres expositions de design.

Le dernier mot clé que nous avons choisi rend bien compte d'une autre dimension de l'intention d'exposition des Bouroullec. Il s'agit du terme organique.

« [...] c'est un peu comme une recette de cuisine à la fin, c'est à dire, c'est un grand plat dans lequel il est important que tous les ingrédients qui le composent soient lisibles d'une manière assez organique et pas du tout mécanique. »⁵⁹³.

À travers cette métaphore culinaire, Ronan Bouroullec affirme une conception du projet qui fait songer à une référence systémique. Le plat n'est pas que l'addition plus ou moins accommodée des divers ingrédients que l'on a utilisés. Il est un résultat gustatif différent de ce que chaque produit apporte séparément, une composition et non une simple addition de saveurs. Dans le projet de design, on cherche à faire en sorte que l'on identifie bien les composantes mais aussi qu'elles n'apparaissent plus dans le résultat final conçu comme une globalité. Grâce au concours des différents facteurs qui ont présidé à sa naissance, le projet débouche sur une création originale qu'ils cherchent à faire comprendre.

Les cinq mots clés que nous avons identifiés permettent de préciser l'intention d'exposition des frères Bouroullec. Celle-ci affirme l'importance de la rigueur dans l'exécution des tâches. Elle plaide pour la cohérence d'un projet, qui loin d'abandonner ses objectifs cherche en permanence à les expliciter. Elle milite pour une stratégie de communication qui respecte les rythmes d'acquisition. Elle a le souci de la lenteur et du cadre écologique de la réception. L'intention souligne enfin un point de vue éthique qui constitue en quelque sorte la clé de voute d'ordre axiologique de leur démarche d'exposition.

⁵⁹³ Annexe 1, p. 71.

5.1.3.2. Dominique Forest, commissaire : une forme collaborative de commissariat

Comme pour l'entretien précédent, nous tentons d'analyser le contenu en sélectionnant cinq mots-clés : Monographie - Originaux - Boutique - Enseignement – Édition.

Le premier est monographie.

« [...] là, on pouvait être sous forme de monographie [...]. L'optique générale, c'était [...] monographique et quinze ans de création, puisque ça correspondait à leur période d'activité. »⁵⁹⁴

Dominique Forest classe immédiatement l'exposition dans un genre, la monographie, que nous avons nous-même repéré comme un des grands types d'exposition de design⁵⁹⁵. Vu l'importance de leur production, elle rappelle que cette perspective n'était possible que grâce à la mise à disposition des grands espaces de la nef. Elle rajoute que s'agissant de designers contemporains en pleine activité, elle ne pouvait pas être complètement « aux manettes », que même si ce n'est pas une « totale carte blanche » qui leur est accordée, ils conservent une certaine maîtrise des grandes orientations. Le propos fait complètement écho à ceux de Ronan Bouroullec comme nous avons pu le constater dans l'analyse de l'entretien précédent.

De par la notoriété acquise auprès du public des amateurs de design, ils bénéficient d'un traitement privilégié. La commissaire nous précise qu'il n'était pas question pour elle d'intervenir dans la manière d'exposer. On perçoit clairement l'intérêt qu'elle a trouvé à collaborer avec les deux designers. Elle met bien en évidence comment l'invention de la tente sous la grande nef a complètement transformé le cadre général de l'exposition en modifiant l'atmosphère des lieux. Ce point corrobore complètement des remarques que nous avons produites à travers la description phénoménologique de notre visite.

« [...] ce qui fait le côté très spectaculaire de ça, c'est que nous avons un lieu très atypique et très ingrat avec notre nef qui fait vingt mètres de plafond et là on était à douze mètres avec leur tente. [...] C'est curieux parce qu'un défaut s'est transformé en qualité par rapport à leur travail. »⁵⁹⁶

Le propos est d'autant plus admiratif que la commissaire connaît par expérience le caractère difficile pour tout scénariste d'exposition, que présente cette salle étroite et très élevée. Elle précise avec justesse comment les cloisons modulaires s'adaptaient très bien

⁵⁹⁴ Annexe 1, p. 67 - 68 : résumé et extrait du *verbatim* de l'entretien avec Dominique Forest.

⁵⁹⁵ Annexe 1, p. 67.

⁵⁹⁶ Annexe 1, p. 68.

au nouveau cadre fourni par la tente à la fois en mettant en valeur les espaces mais aussi en donnant une nouvelle dimension aux dites cloisons :

« [...] tout d'un coup, c'était presque un lieu idéal, [...] ». ⁵⁹⁷

Elle parle à ce sujet de production totale, idée que nous avons suggérée sous d'autres termes pour le dispositif qui prend place dans la nef ⁵⁹⁸.

Le deuxième mot-clé que nous avons retenu est un adjectif ici originaux appliqués aux dessins sur les carnets montrés dans les vitrines de la salle C et que Dominique Forest oppose aux dessins encadrés montrés dans la salle B :

« Ce n'était pas des originaux. [...] dans le mur de reproductions des dessins [...], ils étaient tous au même format, sur le même papier. Là, vous aviez une interprétation du dessin, presque. Parce que le dessin lui-même à l'origine, il peut être sur des carnets impeccables mais il peut être, ce que l'on montrait de l'autre côté dans un petit croquis fait à la sauvette sur un carnet ou une chose de récupération. ». ⁵⁹⁹

Cette partie de l'entretien nous alerte sur une différence de point de vue entre Dominique Forest et Ronan Bouroullec qui porte sur la place réservée à ces dessins. Dans le projet des Bouroullec, les dessins sont traités comme une œuvre à part entière et sont distingués par une présentation et un encadrement homogène. Ils occupent tous les murs de la salle B. Pour la commissaire, les dessins les plus intéressants, ceux qu'elle a souhaité voir apparaître dans la salle C sont des originaux et se présentent sous la forme d'esquisses réalisées en situation sur des supports que les designers trouvaient alors dans leur environnement. Le but est donc différent. Dans un cas, l'intention de conception est totalement formatée par un choix esthétique, le dessin est coupé du projet. On retiendra simplement qu'il faut dessiner pour créer. Dans l'autre cas, cette forme de l'intention est aussi présente mais une autre dimension intentionnelle plus pédagogique s'ajoute. Il s'agit d'aider à comprendre le processus de création en apportant des témoignages originaux, des dessins authentiques. La perspective esthétisante tend à s'effacer devant le souci de montrer comment se réalisent les dessins. Cela nécessite de trouver les archives originales ; cela permet de découvrir des supports inattendus. Le dessin trouve une fonction de concrétisation de l'idée. Il témoigne de ce passage de l'intellect à la forme par le trait et d'une certaine manière nous raconte la création. De ce point de vue, peu importe le support. À défaut du carnet qui suit toujours les designers, n'importe quel

⁵⁹⁷ Annexe 1, p. 68.

⁵⁹⁸ Nous avons fait référence au *happening* dans notre analyse.

⁵⁹⁹ Annexe 1, p. 68.

support fait l'affaire. On comprend ainsi que dans ce moment, il ne faut surtout pas différer l'acte de dessiner car ce serait au risque de perdre l'idée qui est justement à sa naissance.

Le point de vue de Dominique Forest intègre manifestement une intention éducative qui est à relier à une des missions de l'institution muséale. Au musée des Arts Décoratifs, on expose pour instruire. Le public comporte de nombreux visiteurs qui sont des étudiants en arts plastiques et arts appliqués. Informer ce public sur les dimensions du processus créatif est un objectif qui n'est jamais perdu de vue chaque fois que cela est possible. La démarche est vraiment didactique. Cette forme de didactique assez classique chez les professionnels de l'enseignement et chez ceux qui comme certains conservateurs en partage l'ambition ne se retrouve pas forcément chez les deux designers. Ils militent pour une forme éducative plus intégrée à la présentation de l'œuvre, moins décomposée et certainement aussi plus distractive. Nous nous sommes arrêtée précédemment sur cette conception pour en préciser l'originalité⁶⁰⁰. Nous découvrons à travers les entretiens que ces différences trouvent manifestement leurs origines dans les places respectives des agents dans les institutions auxquelles ils appartiennent et qu'ils représentent, sans en être toujours totalement conscients au moment des choix.

Le troisième terme que nous avons choisi boutique est un peu inattendu à cet endroit de l'entretien. Nous l'avons néanmoins retenu car l'interviewée le formule à deux reprises. Une première fois pour parler de la forme de l'exposition par opposition à d'autres exemples, et une seconde fois de manière plus explicite dans une même réponse :

« On ne voulait pas que ce soit montré comme dans une boutique. [...] surtout se différencier d'une boutique, on n'est pas là pour aller au BHV quand on vient chez nous. »⁶⁰¹

Cette remarque a retenu notre attention car les boutiques sont aussi des lieux où le design est exposé et où l'on retrouve parfois les mêmes objets⁶⁰². Dans le cas des boutiques de design, le visiteur est un client potentiel. Il est susceptible de pouvoir acheter ce qu'il a vu dans une exposition quand ceci n'est pas déjà à disposition dans la boutique du musée. Bien évidemment, il en va différemment pour les expositions de design qui ne s'inscrivent

⁶⁰⁰ Cf. *infra*, critère H.

⁶⁰¹ Annexe 1, p. 68.

⁶⁰² On peut aussi noter qu'il y a une forme de marchandisation du monde muséal avec le développement des librairies et des boutiques de musée (Gautier, 2012) et une tendance du monde marchand à s'inspirer des musées pour les présentations en magasin (Berthelot, 2009).

pas (en tous cas pas directement) dans une perspective commerciale. Pour autant, la forme de l'exposition est-elle très différente d'une situation à l'autre ? On croit percevoir comme une inquiétude diffuse dans l'expression de la commissaire d'exposition. Lorsqu'il s'agit de préciser des spécificités formelles d'exposition qui permettraient de distinguer des situations de simple visite, de situations où une perspective commerciale serait présente, l'interviewée ne donne pas beaucoup d'informations. Elle fait référence à la présence des cartels avec des textes plus détaillés, des dispositifs accompagnant les objets en les mettant en situation d'usage. Tout ceci peut exister aussi dans certaines formes d'exposition en magasin⁶⁰³. C'est une ambiguïté majeure des expositions de design mais parfois aussi une de leur particularité. Ce sont parfois les mêmes objets qui sont présentés à la vente et que l'on retrouve dans les musées.

La question de la convergence entre la dimension artistique de l'exposition de design et les effets qu'elle est susceptible de produire sur le plan commercial ne peut certainement pas être ignorée. Nous serons conduits à reprendre l'analyse sur ce point.

Nous avons déjà évoqué la question didactique à travers les préférences affichées par les acteurs et introduites dans les formes du dispositif. Nous souhaitons revenir sur ce thème en choisissant justement comme quatrième mot clé la notion d'enseignement.

Dominique Forest affirme que la préoccupation didactique est au cœur de ses activités de commissaire d'exposition. Le souci didactique s'exprime comme nous l'avons vu précédemment par la préférence pour les témoignages qui permettent au visiteur d'entrer dans la compréhension du processus de création. C'est ainsi qu'elle insiste pour avoir des traces authentiques de la conception et qu'elle fait appel aux archives des designers. Tout ce qui peut accompagner les présentations que ce soit les films ou les textes retient particulièrement son attention.

« [...] c'était pas du tout indigeste. Si on voulait en savoir plus, on regardait les cartels, il y avait beaucoup de choses à lire quand même. [...]. On pouvait à la fois comprendre et pas non plus être assommé de texte. »⁶⁰⁴

C'est l'équipe de la conservatrice qui a rédigé les textes des cartels, les frères Bouroullec faisant une relecture. Il n'est pas sans intérêt de voir que la visée didactique revendiquée est pour l'essentiel à l'initiative de l'institution muséale. Nous avons vu que les designers

⁶⁰³ Nous reviendrons sur cette question plus loin à propos de l'analyse consacrée au *showroom* de la VitraHaus.

⁶⁰⁴ Annexe 1, p. 68.

ne sont pas absents de la démarche de type éducative mais ils ne la conçoivent pas de la même façon que la conservatrice. L'entretien laisse apparaître une véritable collaboration. Les préférences pédagogiques se conjuguent sans être toutefois totalement explicitées :

« C'est-à-dire qu'eux-mêmes nous avaient fourni une matière ensuite, nous on a écrit nos textes et après ils les ont relus. [...] c'est très important de le faire comme ça, par ce que je crois que si on le fait nous, [...], on se trompe vraiment sur l'intention, sur des choses techniques aussi, on peut se tromper. »⁶⁰⁵

Loin d'être antagoniques les choix pédagogiques se montrent complémentaires et la collaboration fructueuse. On peut penser que les Bouroullec interviennent pour tempérer la place du texte sans que celui-ci ne disparaisse pour autant. L'accompagnement par le texte vient fermer le sens et apporter des informations nécessaires pour les visiteurs qui souhaitent en savoir plus. Ainsi, le visiteur se voit offrir plusieurs niveaux de lecture et d'immersion dans l'exposition depuis un parcours ludique axé sur les sensations visuelles et kinesthésiques jusqu'à une étude plus approfondie qui exploite toutes les informations notionnelles et contextuelles proposées par les contenus textuels et filmiques.

La dernière notion que nous avons retenue s'exprime par le mot-clé édition. Dominique Forest mentionne l'éditeur de design comme un acteur fondamental du processus de création des frères Bouroullec. Le phénomène de l'édition est à prendre en compte car il transforme les objets en « produits du quotidien » :

« [...] c'est vrai que dans le design, il y a aussi le phénomène en dehors de son utilité, de sa fonctionnalité, enfin de son côté usage, il y a aussi le côté édition, [...] le designer, il est aussi dans un processus, il est au début d'une chaîne qui ensuite passe par un éditeur, qui passe par un diffuseur, [...]. Ce qui n'est pas le cas de l'art plastique. »⁶⁰⁶

La commissaire relate aussi des propos qui soulignent le rôle de conseil de l'éditeur :

« Le directeur de Vitra leur en a beaucoup parlé, qu'ils ont à un moment important [...] »⁶⁰⁷.

dit-elle à propos de l'effet notoriété des expositions.

Systématiquement, les cartels rappellent les références éditoriales. Les noms sont cités, ce qui permet de mesurer la place prise par les grandes maisons d'édition du design dans leur réalisation. On comprend mieux les enjeux qui pèsent sur la création et aussi comment l'éditeur joue un rôle très important dans la construction de la notoriété des

⁶⁰⁵ Annexe 1, p. 68.

⁶⁰⁶ Annexe 1, p. 68.

⁶⁰⁷ Annexe 1, p. 68.

designers. On évalue aussi le soutien logistique qu'ils apportent pour la diffusion des œuvres en associant le prestige de la maison d'édition à celle du designer. Il est vrai que ce rôle pourrait être présenté de manière plus lisible encore. Dans cette exposition, la place de l'édition est simplement mise en valeur par le texte des cartels et les films. Comme le rappelle Dominique Forest, des films à vertu didactique sont parfois réalisés à la demande de l'éditeur et réutilisés dans l'exposition :

« [...] ces petits films où on les voit dans leur atelier, avec le film, aussi commandité par Vitra où on voit certains projets comme la Vegetal Chair, les bureaux Joyn qui sont développés de A à Z [...] on voit comment le projet évolue mais sans non plus s'appesantir. »⁶⁰⁸

L'analyse de l'entretien fait apparaître une collaboration menée en bonne intelligence entre les co-auteurs de l'exposition. Dominique Forest est imprégnée de la responsabilité qui est la sienne en tant que garante des objectifs de l'institution muséale, en particulier les objectifs pédagogiques. Elle a aussi le souci de laisser aux deux designers la possibilité d'exprimer leurs riches compétences en matière de scénographie. Si elle s'efface sur ce point, elle veille à ce que des aspects particuliers du monde du design ne soient pas oubliés. C'est le notamment le cas de l'édition dont le rôle essentiel dans la chaîne de production en design est rappelé. Plus généralement elle souligne la dimension économique : pour des designers, être exposé contribue à la construction de la notoriété.

5.1.4. Synthèse des résultats

Au terme de cette analyse de l'exposition *Momentané*, nous rappelons les principales conclusions auxquelles nous avons abouti. Dans l'ensemble, les entretiens confirment les résultats obtenus par la description de l'exposition. Aussi, nous ne les reprendrons pas de manière séparée. Au risque d'être un peu schématique, nous avons essayé de résumer d'une phrase ou deux ce que nous avons appris pour chacun des neuf critères qui ont guidé notre analyse. Cela nous a permis de produire la synthèse suivante⁶⁰⁹ :

⁶⁰⁸ Annexe 1, p. 68.

⁶⁰⁹ Les phrases qui suivent tentent d'exprimer les caractéristiques de l'intention de l'exposition. Ce sont des constatations dont on imagine qu'elles sont susceptibles de produire des effets sur un visiteur. Elles ne se présentent donc pas sous la forme de conseils ou de préconisations, mais il serait possible de les transformer à cette fin. En respectant cette forme rédactionnelle, nous tentons d'être fidèle à la définition de l'intention appliquée aux objets que nous avons donnée dans le chapitre quatre.

- A - Documenter, expliquer, préciser : les textes présents dans l'exposition n'ont pas une place prépondérante. Tout juste sont-ils là, comme ressource pour ceux qui ressentent la nécessité de les solliciter.
- B - Mettre en valeur les objets : la chose exposée (les objets) se trouve au centre de l'intention d'exposition. Elle concourt aussi et particulièrement à l'exposition de la chose en ce sens qu'elle participe au dispositif, au décor. La perspective est celle d'une intégration totale qui, *in fine*, nous dit bien ce qu'est le design des Bouroullec. Les objets sont précieux en ce sens qu'ils sont des œuvres et appartiennent au monde des arts.
- C - Mettre en valeur les designers : par contre les designers n'ont pas besoin d'être exposés plus que la raison ne le demande. Leurs œuvres parlent pour eux et certainement mieux qu'eux.
- D - Impliquer, captiver, soutenir la motivation : Le dispositif de visite est pensé pour permettre une immersion du visiteur. La participation est recherchée. C'est un impératif absolu qui se rencontre tout au long de l'exposition conçue avec une structure d'intrigue.
- E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : à cette fin, le cadre est bouleversé, le contexte malmené. C'est là que l'on peut agir de manière décisive, car c'est là que se trouvent les plus grandes possibilités de produire des effets.
- F - Rythmer, baliser un parcours : l'exposition peut être comparée à une pièce musicale avec ses temps de repos, d'accélération, ses séquences particulières. Agir sur le rythme est l'autre moyen de la configuration qui s'adapte aussi au *tempo* particulier du visiteur.
- G - Opérer des choix didactiques : le dispositif ne laisse pas de place à un enseignement classique, mais crée les conditions pour qu'un apprentissage puisse se faire, une possibilité qui n'est jamais une certitude. L'idéal est quand on apprend sans s'en rendre compte, au moins tout de suite. De ce point de vue, tout participe aux apprentissages par la mise à disposition organisée des ressources dans l'exposition.
- H - Ménager des libertés : le bon déroulement de la visite dépend des espaces et des temps de liberté que le dispositif ménage et de l'équilibre qui est construit entre liberté et contrainte. Les libertés et les contraintes dialoguent dans l'espace de l'exposition. L'une ne va pas sans l'autre.
- I - Introduire une dimension distractive : enfin distraire, réjouir n'est pas un but mais un effet. Il s'agit d'ailleurs plus ici de joie que de plaisir. L'exposition permet au visiteur de

comprendre qu'il vit un moment singulier, certainement pas banal et qu'il en est le destinataire privilégié.

Nous avons conscience d'avoir débuté le tour des cinq expositions qui forment le corpus de notre étude par une manifestation emblématique du genre. Cela nous a permis d'expérimenter des outils d'analyse qu'il faudra continuer à faire évoluer. L'intervention des deux designers dans la scénographie contribue aussi fortement à lui donner un caractère particulier. C'est un enrichissement et aussi un facteur de complexité pour le chercheur-visiteur.

5.2. *Design sur un plateau* : les résultats d'une commande

D'un point de vue méthodologique, nous avons choisi de reprendre la grille élaborée lors de l'analyse de l'exposition *Momentané*. Cette grille présente neuf critères identifiés avec les lettres de l'alphabet de A à I. Pour permettre une ouverture à des aspects qui seraient passés inaperçus lors de la construction de celle-ci, nous avons laissé vides un certain nombre de lignes afin de compléter la grille, si nécessaire. Celle-ci pouvait-être considérée comme encore inachevée après l'examen de la première exposition. Ceci signifie que simultanément au travail d'analyse que nous entreprenons, nous consacrons une attention aux catégories d'analyse dont nous faisons usage afin de les modifier ou de les compléter. On verra qu'au terme de cette activité, nous serons conduits à modifier de manière limitée mais néanmoins significative, le tableau de critères par l'ajout du critère J concernant la dimension institutionnelle de l'exposition.

Nous faisons une présentation générale de l'exposition afin de préciser le contexte de la manifestation. Ensuite nous abordons l'analyse qualitative de la description en mobilisant la grille de critère. Nous introduisons ensuite l'étude des entretiens menés avec Cécile Cau, commissaire de cette exposition et avec Stéphane Bureaux, qui est à la fois le scénographe et un des designers exposés. Nous tirons enfin des conclusions concernant la caractérisation de l'intention de cette exposition.

En ce qui concerne la typologie qui nous sert de guide pour la sélection des cinq expositions, *Design sur un plateau* représente le type C : exposition qui propose une approche comparative.

5.2.1. Le contexte général de l'exposition

*Design sur un plateau*⁶¹⁰ présente les créations de designers interrogés sur le renouvellement de l'usage du plateau de fromage auprès des jeunes consommateurs. L'exposition se situe à la Milk Factory⁶¹¹, galerie d'art et de design du CNIEL, Centre National Interprofessionnel de l'Économie Laitière à Paris⁶¹².

La galerie présente régulièrement depuis 2009 des designers, des photographes ou des plasticiens, invités à créer autour du thème des produits laitiers. Christophe Spotti, chef de projet du service modernité du CNIEL est à l'origine de ces expositions qui visent à associer le monde de la création et l'univers agroalimentaire.

Le commissariat de *Design sur un plateau* a été confié à Cécile Cau, journaliste culinaire, auteure de publications et d'un blog sur la culture culinaire⁶¹³. Elle a questionné six designers, sur la manière de présenter le fromage sur un plateau. Les designers qui ont répondu à cette commande, ont déjà tous œuvré dans le champ du design culinaire même si ce n'est pas leur unique domaine d'intervention. C'est un de ces designers, Stéphane Bureau, qui a conçu la scénographie.

Les pièces exposées sont des prototypes fabriqués spécialement pour cette exposition. On peut les découvrir disposés sur de grandes surfaces planes en forme de flaque de lait posées sur des tréteaux en bois. Ces créations reflètent la diversité et la richesse des usages de la consommation du fromage selon ces designers. De grands panneaux posés contre les murs présentent chaque créateur.

5.2.2. L'analyse qualitative de la description par critères

La description de l'exposition *design sur un plateau* a donné lieu à la formulation de dix-sept commentaires. Le tableau statistique résultant de l'application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition *Design sur un plateau*⁶¹⁴ fournit le cadre général qui nous permet d'engager l'analyse sur le repérage intentionnel de l'exposition.

⁶¹⁰ *Design sur un plateau*. Galerie Milk Factory, Paris. 06. 10. 2011 – 14. 01. 2012.

⁶¹¹ Présentation de la Milk factory. (En ligne, consulté le 23 décembre 2011) : <http://www.lamilkfactory.com/>

⁶¹² Présentation du CNIEL (En ligne, consulté le 23 décembre 2011) : <http://www.filiere-laitiere.fr/fr/les-organisations/cniel>

⁶¹³ So food, so good, blog de la journaliste culinaire Cécile Cau (En ligne, consulté le 23 décembre 2011) : <http://www.sofoodsogood.com/>

⁶¹⁴ Annexe 2, p. 91 : figure 33. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition *Design sur un plateau*.

Les critères les plus représentés dans les contenus des commentaires (en se référant à la colonne du nombre total d'items), nous constatons que quatre critères ont des scores voisins. Il s'agit de :

- C : mettre en valeur les designers, les créateurs (7)
- E : configurer le cadre, produire des effets d'ambiance (7)
- A : documenter, expliquer, préciser (6)
- F : rythmer, baliser un parcours (6)

Parmi les scores les plus faibles, nous trouvons à égalité deux autres critères et avec une seule mention, le critère C :

- H : ménager des libertés (1)
- D : impliquer captiver, soutenir la motivation (3)
- I : introduire une dimension distractive (3)

Ce comptage fournit le poids relatif de chaque critère, en fonction du nombre de commentaires qui lui a été attribué pour une première caractérisation de l'intention.

5.2.2.1. Critère A - Documenter, expliquer, préciser : une exposition bavarde

Le texte est très présent dans cette exposition. D'une certaine manière, nous pourrions dire qu'elle est « bavarde » et que le souci d'expliquer, de documenter aussi bien le projet d'exposition que les différents objets, tient une place significative. Comme nous le verrons plus loin à propos du critère G, c'est certainement une des conséquences des préoccupations pédagogiques des concepteurs⁶¹⁵. Le contenu textuel se présente principalement sur deux types de support⁶¹⁶ :

- des panneaux appuyés contre le mur dans l'entrée et dans le fond de l'exposition. Ils sont évoqués dans les commentaires n°5⁶¹⁷, n°12⁶¹⁸ et n°13⁶¹⁹.
- des cartels posés sur les tables qui font l'objet des commentaires n°7⁶²⁰ et n°15⁶²¹.

⁶¹⁵ Dans son ouvrage consacré aux films didactiques *Image et pédagogie*, Geneviève Jacquinot constate que la parole pédagogique n'est pas économe de ses propos (Jacquinot, 2012).

⁶¹⁶ Annexe 2, p. 93 : figure 34. *Design sur un plateau*. Parcours de la chercheur-visitateur. Éch. 1 : 70.

⁶¹⁷ Annexe 2, p. 81 : commentaire n°5.

⁶¹⁸ Annexe 2, p. 84 : commentaire n°12.

⁶¹⁹ Annexe 2, p. 85 : commentaire n°13.

⁶²⁰ Annexe 2, p. 82 : commentaire n°7

⁶²¹ Annexe 2, p. 87 : commentaire n°15

La dimension informative du texte occupe une place importante. Dès son arrivée, la chercheur-visiteur prend connaissance du projet d'exposition de l'institution organisatrice, la Milk Factory, ce qui éclaire le contexte de l'initiative. De même, la notion même de plateau de fromage est explicitée à travers le point de vue personnel énoncé par la commissaire d'exposition. Des conditions d'usage sont présentées, qui informent sur les fonctionnalités de l'objet « plateau de fromage ». Situé dans l'entrée, une présentation écrite apporte des précisions sur les apports du design à la conception d'un objet (ici le plateau) et introduit le cadre général de la commande faite aux six designers.

La consultation des quatre panneaux installés dans l'entrée permet de comprendre les finalités de l'exposition. l'étude communicationnelle de ces quatre documents peut être entreprise en s'inspirant de la classification de Harold D. Laswell (1948) :

- qui organise ? Panneau 1 (P1) : la Milk Factory⁶²²
- de quoi s'agit-il ? Panneau 2 (P2) : le plateau de fromage revu par six designers⁶²³
- qui a fait ? Panneau 3 (P3) : les six designers⁶²⁴
- comment a-t-on fait ? Panneau 4 (P4) : l'orientation du commissariat⁶²⁵

Cette présentation a le mérite de clarifier le cadre général de l'exposition. La chercheur-visiteur, après avoir pris connaissance de ces quatre panneaux, aborde la présentation des œuvres sans être surprise par ce qu'elle va découvrir. À propos de ces panneaux présents dans l'entrée, nous nous intéresserons à l'iconographie qui accompagne le texte. Nous reviendrons par ailleurs lors de l'étude du critère I sur la forme d'écriture adoptée. La chercheur-visiteur remarque que pour chaque panneau lorsqu'une image est présente, elle n'a pas qu'une fonction illustrative, elle redouble et complète le message du texte. Ainsi le panneau P1 consacré à la présentation de la Milk Factory, structure organisatrice de l'exposition présente le logo de la structure. C'est en quelque sorte la signature institutionnelle de l'évènement⁶²⁶.

⁶²² Annexe 2, p. 80 : note de bas de page n°132.

⁶²³ Annexe 2, p. 81 : note de bas de page n°133.

⁶²⁴ Annexe 2, p. 81 : note de bas de page n°134.

⁶²⁵ Annexe 2, p. 81 : note de bas de page n°135.

⁶²⁶ La localisation des panneaux figure en annexe 2, p.93 : figure 34. *Design sur un plateau*. Parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 70.

Le panneau P2 s'intitule « Le fromage, comment le présenter ? ». Il supporte douze photographies de fromages. Chaque produit est traité individuellement sous un même éclairage, simplement posé sur un support que l'on distingue mal, avec un fond gris dégradé. L'ensemble des photographies forment un quadrillage régulier et rappelle au chercheur-visiteur une présentation faite par un collectionneur. Il s'agirait d'une collection de fromages offerte à notre perception visuelle de la manière la plus neutre possible. Le chercheur-visiteur se dit que l'on voudrait effacer saveur et arôme (et donc les deux sens qui sont évoqués prioritairement dans la dégustation des fromages), on ne s'y prendrait pas autrement. Il semble bien que l'on a fait en sorte de s'éloigner le plus possible d'une présentation rappelant un contexte de consommation. Finalement ne peut-on pas voir dans ce choix iconographique la volonté de mettre le visiteur en situation d'imaginer ce qui justement manque dans la présentation photographique : la notion même de plateau ? Ne pas montrer le plateau peut permettre de signifier sa nécessité.

Le chercheur-visiteur note que les concepteurs de l'exposition⁶²⁷ adoptent une posture classique du designer dans la démarche de projet. En effet, au départ, une des démarches habituelle est de tenter d'effacer les représentations courantes afin d'ouvrir les perspectives de création⁶²⁸.

Le panneau P3 comporte simplement un texte, un peu long pour une lecture debout, par lequel la commissaire d'exposition fait part de ses propres réflexions et relate de manière humoristique son projet d'exposition. Ici l'image n'est pas présente car c'est l'ensemble de l'exposition qui illustre le discours⁶²⁹.

Enfin, le panneau P4 permet de faire connaissance avec les six designers, leurs portraits photographiques et leurs noms. Le chercheur-visiteur constate que chaque nom de designer n'est pas relié à sa photographie. Nous faisons l'hypothèse que ce choix de présentation exprime l'idée que l'exposition est un travail collectif même si chaque œuvre présentée a fait l'objet d'une recherche et d'une élaboration séparées. L'intention serait

⁶²⁷ Cécile Cau, la commissaire et Stéphane Bureaux, le scénographe.

⁶²⁸ Par exemple, la déconstruction des représentations des concepteurs au profit de leur reconstruction au plus près de celles des usagers, via différentes méthodologies, est un des enjeux du *scenario-based design* (Collet, 2014).

⁶²⁹ La localisation des panneaux figure en annexe 2, p.93 : figure 34. *Design sur un plateau*. Parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 70.

de faire comprendre que le projet forme une totalité qui ne se résume pas à un simple assemblage des parties⁶³⁰.

Nous notons enfin que le style des photographies se distingue de celui du panneau précédent. En effet, si les photographies de fromage étaient de style homogène, les portraits de designers, respectent la diversité de présentation des intéressés. Le chercheur-visiteur note que la singularité des designers est préservée même si le projet à l'ambition de montrer le travail groupé d'une équipe. Au début de l'exposition, on découvre donc combien les images des panneaux contribuent à tenir un discours parfaitement univoque sur l'intention d'exposition. Cette constatation est particulièrement remarquable si l'on se rappelle que le propre des images est de se prêter le plus souvent à une lecture polysémique.

Les six panneaux qui présentent les designers⁶³¹ font l'objet du commentaire n°13⁶³². Le chercheur-visiteur remarque que la brève présentation de chaque designer est faite dans un même style léger et humoristique. Ainsi par exemple, le paragraphe qui présente Julie Rothahhan débute en soulignant une particularité de son nom de famille : « Julie a trois h. En oublier un, ce serait omettre une partie de sa personnalité. »⁶³³. Chaque créateur est situé en quelques phrases, dans son rapport au design alimentaire. Les deux paragraphes qui suivent tentent de faire s'exprimer le designer sur ses représentations sur le fromage et le plateau. Cela donne un contenu très expressif de forme autobiographique. Le chercheur-visiteur est sensible à cette forme d'implication provoquée. Elle est tentée de mettre en relation les particularités du projet de plateau et la personnalité que l'on devine à travers les propos du designer. Il nous semble que le texte témoigne ici d'une intention didactique : donner à lire le projet à travers la connaissance de traits de personnalité, du système de préférences du designer.

Enfin, le commentaire n°14 porte sur un texte qui diffère fortement des autres écrits de l'exposition :

« Seul texte long collé sur le mur derrière la table 3, la citation d'Émile Zola est mise en concurrence avec l'examen du dessus de cette table. »⁶³⁴

⁶³⁰ Nous retrouvons ici une des caractéristiques des systèmes explicités notamment par l'école de Palo Alto sous le nom de principe de totalité : (Watzlawick, Weakland, et Fisch, 1975).

⁶³¹ Annexe 2, p. 89 - 90.

⁶³² Annexe 2, p. 85 : commentaire n°13.

⁶³³ Annexe 2, p. 89 : P JR.

⁶³⁴ Annexe 2, p. 86 : commentaire n°14.

Le choix d'un support (le mur au lieu d'un panneau), d'une taille, d'une typographie et d'une couleur différents, laisse penser que ce texte a un statut particulier. C'est une citation tirée du *Ventre de Paris* d'Émile Zola⁶³⁵. Elle présente dans un langage très coloré et imagé, une accumulation de fromages. Ce texte a certainement été choisi pour sa capacité d'évocation des saveurs fromagères alors que le reste de l'exposition se présente sous un angle beaucoup plus austère. On peut penser qu'il manifeste l'intention de clore l'exposition par un retour à ce qui fait sa raison d'être : le produit que l'on veut mettre en valeur. Le choix de le faire par un texte plutôt que par des photographies permet de découvrir les potentialités d'un récit. Ce texte serait là comme contrepoint à la relative austérité sensorielle de l'exposition.

Le commentaire n°7 porte sur les cartels :

« Les quelques lignes rédigées par la main du designer fournissent un argumentaire du projet et contribuent à la compréhension de la situation d'usage imaginée par le créateur. Elles permettent une meilleure intelligibilité de l'intention de création. »⁶³⁶

Le contenu des cartels poursuit l'objectif de personnalisation déjà évoqué. Nous notons qu'il s'agissait de préciser les préférences du concepteur. Outre les précisions habituelles sur les matériaux, le texte annonce le fonctionnement et les utilisations envisagées du plateau. Il convoque des situations qui éclairent le cadre de référence de chaque projet. Le chercheur-visiteur note que cette manière d'écrire les cartels contribue à faire comprendre les particularités de la démarche de création en design, notamment le travail sur la dimension fonctionnelle des objets. Cette forme de présentation permettrait de comprendre les propositions très variées faites par les designers.

5.2.2.2. Critère B - Mettre en valeur les objets : vrais plateaux et faux fromages

La question de la valorisation des objets est abordée dans le commentaire n°6 à propos de l'utilisation des tables conçues spécialement pour l'exposition :

« Cette présentation contribue à mettre en valeur les productions qu'elles supportent (les tables) et leur confère un attrait particulier. »⁶³⁷

⁶³⁵ Annexe 2, p. 86 : note de bas de page n°141.

⁶³⁶ Annexe 2, p. 82 : commentaire n°7.

⁶³⁷ Voir annexe 2, p. 70.

Il s'agit bien d'une exposition de plateaux. Ceux-ci occupent une place centrale sur les tables, aucune autre pièce ne venant distraire le regard. La présentation est traitée de manière élégante. Le commentaire n°11 souligne :

« [...] les éléments présentés font l'objet d'un agencement qui relève d'abord d'un souci esthétique. Ainsi les couvercles ne sont pas toujours à côté de leurs socles, comme on s'y attendrait si on adoptait un point de vue purement fonctionnel. »⁶³⁸.

Cette forme de mise en valeur des plateaux explique notre hésitation lors de la description : nous sommes tentée de nous intéresser plus aux objets exposés qu'à la façon dont on les expose⁶³⁹. Rajoutons un aspect que nous avons omis dans la description. Chaque plateau est éclairé par le halo lumineux d'un spot, contribuant ainsi à sa mise en valeur. L'homogénéité de présentation des projets tend à mettre en valeur l'ensemble de la production dans sa diversité plutôt que la singularité de telle proposition. C'est ainsi que sur la même table, voisinent parfois deux plateaux provenant de designers différents⁶⁴⁰. Enfin, la chercheur-visiteur se demande si la mise en exergue des plateaux ne se fait pas au détriment des fromages. Ceux-ci sont très sommairement représentés par des maquettes assez grossières et le commentaire n°9 note que généralement ils ne sont pas identifiés par leur nom, leur provenance géographique ou leur composition⁶⁴¹.

Seul, le texte mural du fond de l'exposition consacré à la diversité des fromages vient très partiellement compenser cette relative négligence accordée aux produits laitiers. Paradoxalement, tout se passe comme si le choix d'exposer les plateaux de fromages reléguait en deuxième plan les fromages eux-mêmes.

5.2.2.3. Critère C – Mettre en valeur les designers : un groupe dans sa diversité

Le nombre de commentaires directs ou indirects qui concerne ce critère est relativement élevé. Dès l'entrée de l'exposition, on constate que les six designers se voient réserver une place significative. Leur portrait photographique et leur nom font l'objet d'une affiche spécifique (P4). Par la suite, un panneau entier est consacré à chacun d'entre

⁶³⁸ Voir annexe 2, p. 72.

⁶³⁹ Voir annexe 2, p. 72, commentaire n°10.

⁶⁴⁰ Annexe 2, p. 82 : commentaire n°6.

⁶⁴¹ Annexe 2, p. 83 : commentaire n°9.

eux⁶⁴². Une brève notice rappelle leur identité professionnelle. Enfin, on leur permet de s'exprimer afin qu'ils précisent leur rapport personnel au projet⁶⁴³.

Cette considération importante attire notre attention. Le chercheur-visiteur est sensible au fait qu'à travers les designers et leurs œuvres, c'est le design en général qui est mis en valeur par l'exposition. D'ailleurs, le titre de celle-ci annonçait déjà cela. La formulation *Design sur un plateau* suggère que c'est le design qui tient la vedette, en lieu et place du fromage.

Nous notons que c'est toute l'équipe des designers qui est collectivement mise au premier plan. Nous l'avons déjà remarqué à propos de la façon dont étaient installées leurs photographies dans l'entrée⁶⁴⁴. Le commentaire n°12 va dans le même sens :

« Nous nous étonnons que les panneaux ne soient pas posés en arrière des tables en cherchant à faire correspondre les designers et leurs productions. [...] »⁶⁴⁵.

La non-coïncidence dans l'espace de présentation, du panneau de chaque designer avec le plateau dont il est l'auteur, produit un effet de dissociation entre le créateur et son œuvre. Les créateurs et les productions sont traités distinctement, sans qu'une fonction bijective ne vienne les relier. La liaison entre l'œuvre et le designer est néanmoins possible, le nom du réalisateur étant indiqué sur le cartel du plateau. Mais comment expliquer ce choix de regroupement des panneaux autrement que par la volonté de mettre en valeur la création au détriment de l'identification du créateur ?

5.2.2.4. Critère D - Impliquer, captiver, soutenir la motivation : motiver par la qualité du texte

Ce critère est relativement peu présent. Nous voulons y voir principalement la conséquence de la taille de l'exposition. Tout est visible depuis un regard panoramique dès la porte d'entrée. La prise de connaissance se fait très rapidement surtout si on compare ce parcours de découverte des huit plateaux à celui beaucoup plus long et plus complexe que nous avons étudié précédemment avec l'exposition *Momentané*. Les trois indicateurs que nous avons principalement identifiés en appliquant le critère à nos commentaires, renvoient au contenu textuel que l'on trouve le long du parcours, depuis

⁶⁴² Annexe 2, p. 93 : figure 34. *Design sur un plateau*. Parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 70. Les panneaux sont identifiés par les initiales des designers : P XB, P JR, P SB, P 5.5, P GB, P CC).

⁶⁴³ Annexe 2, p. 84 : commentaire n°12 ; p. 85 : commentaire n° 13.

⁶⁴⁴ Voir *supra* critère A.

⁶⁴⁵ Annexe 2, p. 84 : commentaire n°12.

l'entrée jusqu'à la salle d'exposition. On remarque le même style léger, imagé et humoristique qui contribue à rendre la lecture agréable. Le chercheur-visiteur constate que cette forme d'écriture construit des connivences entre le visiteur et le designer et introduit à une meilleure compréhension des conditions de la création. En ce sens, il soutient la motivation tout au long du parcours car il introduit le visiteur directement dans le contexte de travail du designer. Il permet en quelque sorte un investissement de type projectif dans cette situation.

5.2.2.5. Critère E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : un contexte aseptisé

Les commentaires n°1⁶⁴⁶, n°2 et 3⁶⁴⁷ font référence au cadre générale de l'exposition, au lieu dans lequel elle se trouve installée. S'agissant d'un espace très limité, le scénographe a choisi de ne pas trop bousculer la configuration initiale. Les traits caractéristiques d'une boutique de quartier donnant sur la rue sont encore visibles. Ces choix s'accordent avec un parti-pris de modestie affirmé de la manifestation (ce qui n'interdit pas l'ambition du projet). Ils sont aussi en harmonie avec la thématique d'ordre alimentaire de l'exposition. Nous avons noté dans le commentaire n°3 que l'aménagement intérieur, en particulier l'utilisation d'un revêtement blanc rappelle les codes de l'art contemporain qui s'expose :

« Le modèle est celui du White Cube. »⁶⁴⁸

La chercheur-visiteur constate que c'est certainement un moyen de mise en valeur de la notion de design. Le choix du revêtement blanc contribue au rattachement de cette présentation du design au monde des arts. Ceci est d'autant plus pertinent que le design culinaire prend ses origines dans le *eat art*⁶⁴⁹. Ce choix esthétique contribue à mettre en valeur le plateau de fromage comme un produit d'exception.

Le commentaire n°11⁶⁵⁰ qui porte sur le rangement particulièrement ordonné et soigné des pièces d'un des plateaux va dans le même sens : on repère une préoccupation esthétique dans l'agencement. L'évocation des usages de consommation (les moments où l'on sert le fromage) est renvoyée aux textes accompagnant les plateaux. Ainsi la

⁶⁴⁶ Annexe 2, p. 79 : commentaire n°1.

⁶⁴⁷ Annexe 2, p. 80 : commentaire n°3.

⁶⁴⁸ Annexe, p. 80 : commentaire n°3.

⁶⁴⁹ Le *eat art* apparaît dans les années 1960 avec Daniel Spoerri. Il s'agit d'utiliser la nourriture comme matériau de création et désacraliser le processus artistique (Hahn, 1990).

⁶⁵⁰ Annexe 2, p. 84 : commentaire n°11.

présentation peut consacrer les plateaux comme des réalisations emblématiques du design plus que comme des objets fonctionnels. L'installation fige ces objets dans une situation de pièces mettant d'abord en valeur leur beauté particulière. Ici, les plateaux sont traités comme des chefs d'œuvres dont l'aura ne sera pas ternie par les forts effluves ou le coulant généreux de vrais fromages. La chercheur-visiteur en tire la conclusion : la situation d'exposition a été expurgée des connotations liées au champ gastronomique.

5.2.2.6. Critère F - Rythmer, baliser un parcours : un dispositif panoramique

Compte-tenu de la taille de l'exposition, déjà évoquée à propos du critère précédent, la notion de rythme de parcours ne devrait pas prendre une place primordiale dans l'analyse. Le commentaire n°2⁶⁵¹ fait état de l'absence totale d'assises dans le périmètre de l'exposition. Cela semble signifier que du point de vue des concepteurs, la visite devrait s'effectuer en un temps assez restreint, ce qui ne nécessite pas d'espace de repos. Néanmoins, la chercheur-visiteur constate que l'accueil gagnerait certainement en convivialité s'il permettait quelques places assises.

La question principale est celle du sens du parcours de visite. Spontanément, elle fait le choix d'un cheminement circulaire. Une fois terminée la prise de connaissance des pièces présentées dans l'entrée, il ne reste plus qu'à découvrir les objets présentés sur les quatre tables. Comme le précise le commentaire n°8 :

« Aucun parcours n'est suggéré, ni les tables, ni les cartels ne sont numérotés. L'ordre que nous adoptons est celui d'un examen circulaire commençant par la table la plus proche de l'entrée et se faisant donc dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Il eut été possible de progresser vers le fond de la pièce en regardant alternativement à droite et à gauche puisque les tables sont très proches. »⁶⁵²

En effet, comme nous pouvons le voir sur le plan que nous avons réalisé⁶⁵³, quand on est au centre de la pièce on est à peu près à égale distance des quatre tables. Le cheminement de l'une à l'autre peut se faire de différentes manières et dépend donc de facteurs aléatoires comme la présence d'autres visiteurs devant les tables.

Du point de vue de la chercheur-visiteur, le texte mural présentant la citation d'Émile Zola qui se trouve tout au fond de la pièce constitue une sorte de point final de l'exposition. La configuration des lieux et l'absence d'attribution de sens du parcours ne

⁶⁵¹ Annexe 2, p. 80 : commentaire n°2.

⁶⁵² Annexe 2, p. 82 : commentaire n°8.

⁶⁵³ Annexe 2, p. 93 : figure 34. *Design sur un plateau*. Parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 70.

contribuent pas à lui réserver forcément cette place. Le parcours effectué par la chercheur-visiteur, consigné sur le plan de l'exposition permet d'éviter les retours en arrière. La nécessité de repasser par la pièce d'entrée⁶⁵⁴, ne peut être évitée.

5.2.2.7. Critère G - Opérer des choix didactiques : comparer pour apprendre, expliquer pour enseigner

Nous avons déjà souligné à propos de l'étude du critère A, la dimension éducative de l'exposition. La visite du chercheur-visiteur confirme cette orientation sous deux aspects différents. Le premier apparaît nettement dans le contenu du commentaire n°13. Sur des panneaux consacrés à chaque designer dans la salle principale, il est précisé :

« Leur présentation homogène et leur proximité invitent à une attitude comparative qui mobilise l'attention [...]. »⁶⁵⁵

Notre attention est sollicitée par les particularités du dispositif de présentation des panneaux. Plutôt que de rapprocher le panneau du designer de la présentation de son plateau, la mise en espace donne la priorité à l'alignement visuel de l'ensemble des panneaux, ouvrant ainsi la possibilité d'une lecture comparative. La mise en page des panneaux se prête à des comparaisons.

Nous retrouvons cette possibilité d'un regard comparatif à propos de la disposition des œuvres elles-mêmes. En effet, comme nous le notons dans le commentaire n°6 :

« [...] l'uniformité des supports « table » contribue à induire un effet de comparaison entre les plateaux. »⁶⁵⁶

C'est dans l'entrée que l'intention didactique est affirmée avec le plus de clarté. La présentation de la démarche est bien décrite dans le contenu des trois premiers panneaux. L'exposition est une réponse à une commande de la Milk Factory à l'initiative de l'exposition (P1). La commissaire Cécile Cau explicite son rôle et ses choix dans le panneau n°3. Nous avons affaire avec huit propositions qui sont autant de réponses différentes à une demande énoncée strictement de la même manière pour tous les destinataires. L'exposition tente de donner des repères de compréhension de la démarche des designers en les faisant s'exprimer sur leur histoire personnelle, leurs préférences et plus généralement leur imaginaire par rapport la consommation des fromages. En ce sens,

⁶⁵⁴ Annexe 2, p. 88 : commentaire n°17.

⁶⁵⁵ Annexe 2, p. 85 : commentaire n°13.

⁶⁵⁶ Annexe 2, p. 82 commentaire n°6.

le dispositif de présentation est de type didactique et s'appuie sur les textes qui accompagnent les plateaux. La chercheur-visiteur note que non seulement la comparaison est rendue possible par le dispositif mais que tout conduit à la mise en pratique de cette démarche.

Les différences entre les propositions renvoient à des différences dans les univers de référence des designers. Il est possible de prendre connaissance de cet univers dans les discours tel qu'ils apparaissent dans les textes mais aussi dans les propositions qui concrétisent les projets. C'est donc en respectant les principes de base de la méthode comparative que l'on ménage une perspective pédagogique⁶⁵⁷.

En particulier, la chercheur-visiteur identifie les invariants (la commande) et les données variables dépendantes (les choix des designers qui sont fonction de leur goûts, de leurs préférences et de leurs savoir-faire). Ce dispositif d'exposition permet de comprendre les conditions de la conception en design.

Le deuxième aspect de la démarche didactique apparaît lors de l'étude des textes. Nous avons déjà évoqué cet aspect lors de la réflexion sur le critère A. La façon dont sont rédigés les cartels fournit un exemple de cette intention.

Dans le commentaire n°7, nous remarquons que :

« Les cartels se présentent sous un aspect original [...] facilitant ainsi leur repérage. Les quelques lignes rédigées de la main du designer fournissent un argumentaire du projet et contribuent à la compréhension de la situation d'usage imaginée par le designer. Elles permettent une meilleure intelligibilité de l'intention de création. »⁶⁵⁸

Prenons par exemple, la proposition « From »⁶⁵⁹ de Stéphane Bureaux. Le cartel décrit l'objet du point de vue de l'usage imaginé par le créateur et conduit donc le visiteur à le découvrir selon la vision du designer. Le texte met l'accent sur les fonctions privilégiées : découpe, rangement, conservation et présentation. En quelques mots, la proposition est présentée en mettant l'accent sur les atouts. L'objet devient intelligible en ce sens qu'il ne comporte plus de mystère. Toutes ses affordances sont explicitées par le texte, telles que les a pensées le designer lors de la conception. Pourquoi la chercheur-visiteur peut-elle affirmer que cette démarche est pédagogique ? Parce que c'est le propre d'une didactique efficace que de présenter rationnellement des objets qui peuvent paraître au

⁶⁵⁷ Nous faisons référence aux méthodes comparatives dans : Reuchlin, M. (2002). *Les méthodes en psychologie*. Paris : Presses universitaires de France.

⁶⁵⁸ Annexe 2, p.82 : commentaire n°7.

⁶⁵⁹ Annexe 2, p. 85-86 : note de bas de page n°140.

départ un peu énigmatiques. On perçoit une intention d'expliquer, de faire comprendre la forme de l'objet à travers ses orientations fonctionnelles. Et c'est bien la particularité du texte, de permettre une explication des facteurs qui ont présidé à ce résultat. Rajoutons que ces textes sont énoncés dans un style agréable qui s'éloigne des formes habituelles du discours pédagogique. On peut penser que c'est justement en s'éloignant des référents de ce discours que le texte gagne en efficacité didactique. Curieusement, il nous semble que nous retrouvons à ce propos une orientation constatée dans l'exposition *Momentané*, mais traitée de manière moins affirmée. La chercheur-visiteur en déduit que dans une perspective didactique, cette forme d'exposition s'éloigne du monde traditionnel de l'école et tente de définir ses propres méthodes.

5.2.2.8. Critère H - Ménager des libertés : une expérience d'ordre comparatif

Comme on le constate dans le tableau d'application de la grille de critères à l'exposition *Design sur un plateau*, un seul commentaire fait référence à la notion de liberté du visiteur. Cela signifie-t-il que l'exposition s'inscrit dans une démarche de type directif ?

Le commentaire n°8 plaide pourtant la thèse contraire :

« Aucun parcours n'est suggéré, ni les tables, ni les cartels ne sont numérotés. [...] »⁶⁶⁰

Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons écrit précédemment au sujet de l'aménagement de l'espace restreint dans lequel est installée l'exposition. La chercheur-visiteur constate dès l'entrée, et cela se confirme dans le reste du parcours, que l'exposition est de type « démonstrative ». Rappelons qu'elle résulte d'un dispositif expérimental : une commande identique faite à des designers et une présentation permettant la comparaison entre les différentes réponses à cette commande. L'intention est manifestement que ce point de vue expérimental ne soit pas oublié, mais compris et adopté par les visiteurs.

D'autres logiques d'intentions de visite sont-elles possibles ? Nous constatons que l'environnement du visiteur tout au long du parcours rappelle continuellement dans quelle perspective a été conçue l'exposition. Les textes y concourent particulièrement. Ils ne laissent guère aux visiteurs la possibilité de s'évader vers d'autres horizons que ceux qui

⁶⁶⁰ Annexe 2, p. 82 : commentaire n°8.

sont explicitement postulés. Le texte et le contexte laissent donc peu de possibilités d'initiative au visiteur. Le dispositif est de forme directive.

5.2.2.9. Critère I - Introduire une dimension distractive : le plaisir de la découverte

Nous avons déjà dit l'agrément que ressent la chercheur-visiteur lors de son parcours. Il lui semble que le plaisir réside dans la découverte de la créativité de certaines des propositions, de la diversité souvent inattendue des formes prises par les plateaux. Cela fonctionne comme une sorte d'hymne joyeux à la création. Le plaisir naît de l'exploration des propositions. Se confrontent à ce moment-là, la créativité du designer, singulière et originale avec la représentation de la chercheur-visiteur plus ordinaire et banale. Dès lors, on comprend que le caractère ludique est porté par l'allure comparative du dispositif. La chercheur-visiteur fait la remarque suivante dans le commentaire n°4 :

« Les panneaux 2 et 3 sont écrits sur un ton humoristique construisant des connivences avec les visiteurs. »⁶⁶¹

Le style direct et impliquant, choisi pour l'écriture des textes contribue au plaisir de la visite. Ainsi par exemple, dans le texte du panneau n°4, Cécile Cau nous révèle ses attitudes spontanées par rapport au fromage : « L'image du fromage développe chez moi un intime réflexe pavlovien ... ». Par la suite, elle opère dans le texte un changement rapide de pronom sujet : de la première personne « je », elle passe dans la même phrase à la troisième personne « on »⁶⁶². Elle emmène ainsi le lecteur dans l'appréciation qu'elle énonce et le fait complice du propos : « J'ai d'abord imaginé [...], on se crée de nouvelles références. ». Le panneau se conclut par cette appréciation : « Cécile Cau à l'appétit intelligent. »⁶⁶³.

La chercheur-visiteur constate que le style projectif de l'exposition fait effet sur elle comme une sorte de dispositif de simulation et d'immersion. Elle est tentée de se mettre à la place de chaque designer et reproduire la démarche de création en épousant les préférences et les choix du designer.

⁶⁶¹ Annexe 2, p. 81 : commentaire n°4.

⁶⁶² Dans sa version indéfinie « on », la troisième personne est l'équivalent d'un nous dans une forme floue qui ne désigne personne et favorise les phénomènes d'identification.

⁶⁶³ Annexe 2, p. 81 : note de bas de page n°135.

5.2.2.10. Critère J - Mettre en valeur l'institution organisatrice : le fromage au service du design

L'utilisation de la grille de critères construite pour l'analyse de l'exposition *Momentané* s'est avéré pertinente lorsque nous l'appliquons à *Design sur un plateau*. Nous nous sommes posé aussi la question du caractère exhaustif de cette grille. Est-ce que les neuf critères sont suffisants pour apprécier l'exposition *Design sur un plateau* ? Est-ce que des aspects particuliers de l'intention d'exposition n'échappent pas à l'analyse ? Justement un de ces aspects très présents dans les commentaires mérite de retenir notre attention. À propos de cette exposition, on peut observer une divergence de perspective entre la mission générale de l'institution organisatrice, le CNIEL d'une part et les objectifs implicites de l'exposition d'autre part. La mission de l'institution est claire. C'est celle d'une branche économique qui se consacre à la valorisation d'un produit, en l'occurrence le lait et les produits laitiers. Sa mission est de donc de faire connaître, développer la notoriété des produits de la branche.

L'intention manifeste de l'exposition, telle qu'elle résulte de l'analyse, est plutôt de faire connaître et apprécier les possibilités du design. Certes, il s'agit de plateau de fromages, objet qui n'est pas sans rapport avec les produits laitiers, mais ce qui est mis en valeur par l'exposition, c'est plus les conditions de conception du plateau que le plateau lui-même. En visitant l'exposition, on n'apprend rien ou peu de choses sur les produits laitiers, on bénéficie par contre d'une formation pertinente sur le de design et ses potentialités. Afin de tenir compte de cette constatation, nous faisons l'hypothèse qu'il serait utile de rajouter un dixième critère (J), qui pourrait s'intituler « Mettre en valeur l'institution organisatrice ». Nous verrons à travers l'examen des autres expositions si cette proposition de critère se révèle pertinente.

5.2.3. Les entretiens avec les concepteurs

Nous avons rencontré deux acteurs de la mise en place de cette exposition. Cécile Cau et Stéphane Bureaux. Tous les deux ont une importance décisive sur l'orientation qui a été choisie. La méthodologie d'entretien et le traitement de l'information ont été présentés au chapitre 4.

5.2.3.1. Cécile Cau, commissaire

Cécile Cau, journaliste culinaire, est la commissaire de l'exposition. À travers ses explications, elle énonce clairement les objectifs qu'elle visait dans cette activité⁶⁶⁴.

Nous avons retenu cinq mots clés ou expressions pour rendre compte de ses propos :

Nouveaux modes de consommation- Enthousiasme - Que des surprises - Carte blanche - Pas de didactique

Le premier est : nouveaux modes de consommation. Le projet d'exposition trouve son origine dans la volonté de mieux faire connaître les produits laitiers et développer leur consommation. Le choix s'est porté sur la consommation des fromages avec pour cible les trentenaires, de façon à accompagner ce qu'elle nomme « les nouveaux modes de consommation ». Dès lors, il était pertinent de tenter de mettre en valeur l'objet plateau à travers ses différentes fonctions : stockage, conservation et présentation des fromages. Nous notons que c'est très consciemment que la commissaire conduit le projet vers une orientation future de la consommation plutôt que de l'inscrire sur un versant plus traditionnel. À cette fin, elle a réalisé un *brief* qui dans un langage très imagé donne à lire ce choix de tendance : « Loin de l'*altiplano*, le mot [plateau] désigne de même en vocabulaire cinématographique l'espace de tournage et en langage cyclopédique, des pignons en aluminium, titane, acier ou fibres de carbone ... »⁶⁶⁵. Parmi les textes annexés à ce document d'orientation, on trouve par exemple le texte de la fable de La Fontaine : le Corbeau et le Renard mais c'est sa version en verlan qui a été choisie : le Beaucor et le Narreu. L'observation des productions confirme cet objectif : inscrire la création dans des formes non conventionnelles. Aussi bien du point de vue des matériaux que des formes et des usages, les réalisations témoignent de cet esprit d'originalité.

Le deuxième mot-clé retenu est enthousiasme. Principalement par son mode de conduite des opérations, Cécile Cau a su insuffler dans ce projet sa bonne humeur, son optimisme qu'elle a fait partager à l'équipe de réalisation. Lors de l'analyse de la description de la visite, nous avons signalé que l'aspect distractif de l'exposition semblait être une conséquence de la mise en place du dispositif de création et de son animation. L'entretien mené vient confirmer cette remarque. En fait, c'est comme si l'enthousiasme de l'équipe

⁶⁶⁴ Annexe 2, p. 95 - 96 : résumé et extraits du *verbatim* de l'entretien avec Cécile Cau.

⁶⁶⁵ Annexe 2, p. 95.

de réalisation avait déteint sur le dispositif d'exposition lui-même. On peut l'analyser comme une conséquence directe de la forme de pilotage adoptée par la commissaire. On va le voir, ce mode pilotage coexiste parfaitement avec les conclusions des autres mots clés que nous considérons maintenant.

Tout d'abord, la commissaire nous fait part de sa surprise (c'est le troisième mot clé) lors de la découverte des propositions de plateaux effectuées par les six designers. Le chercheur-visiteur avait noté la grande diversité de cette production et s'en était aussi étonnée. Le fait que la commissaire témoigne de la même surprise nous renforce dans l'idée que le résultat de la commande dépasse ce qui pouvait généralement être imaginé. Cela nous renvoie au caractère inventif de la création pour peu que les circonstances soient favorables. Cette très grande diversité de propositions est bien documentée à travers les textes très impliqués des créateurs. On peut penser que si la commissaire d'exposition et le chercheur-visiteur expriment un même étonnement, c'est bien une caractéristique majeure susceptible de faire effet sur un visiteur. Ce serait donc bien une des leçons à tirer : la capacité inventive du designer apparaît au grand jour à travers la grande variété des réponses à une même commande.

Le quatrième mot clé est carte blanche. La commissaire d'exposition insiste ici sur la nécessité d'avoir un contexte de création libre, que ce monde ne soit pas bridé par des consignes trop fermées ou un environnement trop strict. En même temps qu'elle laisse des perspectives ouvertes, la commissaire nous dit qu'elle a fourni un accompagnement sur les projets en cours de réalisation, ce qui l'a conduit à peser sur certaines orientations afin de favoriser la diversité⁶⁶⁶. L'absence de contrainte importante pour le prototypage des plateaux se traduit par une liberté de création. Le déterminant majeur de la création se trouve alors être la personnalité, les préférences du designer. Ce déterminant n'est pas contrôlable dans le chantier de production, le résultat traduit la diversité des mondes de référence des designers. La conséquence indirecte de ce dispositif de « carte blanche donnée au designer », va être de nous apprendre ce qu'est le design. Comme nous le verrons plus loin, ce point de vue sera explicité par Stéphane Bureaux.

Paradoxalement, Cécile Cau déclare ne pas revendiquer un point de vue didactique :

⁶⁶⁶ Elle relate dans l'entretien qu'elle a conseillé l'abandon d'une proposition car elle faisait doublon avec un autre projet.

pas de didactique (5^{ème} mot clé). Elle affirme ne pas avoir eu une perspective pédagogique, si ce n'est comme une dimension nécessairement constitutive de l'activité du journaliste « transmettre les choses et expliquer ». Elle précise comment elle envisage cette fonction de transmission : « énoncer les sujets de façon assez claire de sorte que ça soit à peu près compréhensible par tout le monde. ». Un peu plus loin, elle admet faire de la « pédagogie intelligente »⁶⁶⁷. Nous retrouvons à ce sujet une conception de l'activité didactique très différente des définitions classiques données par les professionnels de l'éducation. Tout se passe comme si la dimension éducative était constitutive de la situation d'exposition, une sorte d'allant de soi. Il suffit d'être clair, logique, de bien présenter et surtout d'avoir le souci de ne pas être ennuyeux. S'il y a une intention didactique, elle est bien représentée par ce souci de de bien expliquer en intéressant et en distrayant le public. Tout se passe comme si la pédagogie « traditionnelle » devait être évitée. On croit entendre en arrière-plan, un discours critique des pratiques éducatives classiques et l'affirmation de la conviction qu'en matière d'éducation on est d'autant plus efficace qu'on ne vise pas explicitement un objectif de transmission de savoir. L'éducation serait plus la conséquence d'une attitude positive de communication qu'une intention explicitement revendiquée. Ce point de vue nous semble plus généralement assez représentatif des expositions de design.

5.2.3.2. Stéphane Bureaux, designer exposé et scénographe

Stéphane Bureaux occupe dans ce projet un double statut puisqu'il est à la fois le scénographe de l'exposition et un des designers exposés. En tant que scénographe, il est chargé de la mise en espace des objets et a donc travaillé à la fois sur l'agencement des deux salles, mais aussi sur la mise sur table des productions. Ce travail s'est fait en étroite collaboration avec Cécile Cau. Les entretiens menés avec ces acteurs mettent en valeur, une entente étroite qui prend souvent des airs de connivence⁶⁶⁸. Pour autant, leur point de vue sur le projet d'exposition n'est pas totalement identique.

Nous avons sélectionné quatre mots clés ou expressions dans cet entretien :

le bon design, ce n'est pas au singulier - là, c'est moi - amener un peu d'intelligence - le blanc, le peu de chose.

⁶⁶⁷ Annexe 2, p. 96.

⁶⁶⁸ Annexe 2, p. 97 - 98 : résumé et extraits du *verbatim* de l'entretien avec Stéphane Bureaux.

Un des mots clés de l'entretien avec Stéphane Bureaux renvoie à la notion de légèreté. Le terme revient plusieurs fois en début d'entretien. Il en fait un des axes majeurs de son propos. Le terme est particulièrement polysémique. Il est ici employé à propos de la scénarisation de l'exposition. Selon le scénariste, il ne faut pas exagérer l'importance de ce que l'on entreprend : « [...] c'est que du design, on n'a pas inventé la pénicilline, faut se calmer un peu, ... »⁶⁶⁹. C'est donc une affirmation de modestie qu'il associe à une démarche ludique. Il précise encore qu'il peut y avoir plusieurs lectures. Alors que nous avons perçu en tant que chercheur-visiteur la directivité du dispositif, Stéphane Bureaux insiste lui sur la possibilité de cette pluralité de lecture. Le designer est soucieux du confort du visiteur, attentif aux potentialités de libertés ménagées tout au long de la visite. Cette perspective intentionnelle n'est pas sans nous rappeler ce que disait Ronan Bouroullec à propos de l'attention qu'il fallait porter au visiteur⁶⁷⁰. Stéphane Bureaux reprend de manière plus explicite cette idée dans la suite de l'entretien : « Je me mets à la place des gens, ils rentrent...Qu'est-ce qu'ils voient en premier ? Quel chemin ils peuvent prendre, est-ce qu'il n'y en a qu'un possible [...] C'était pas directif, les gens pouvaient passer de table en table [...] »⁶⁷¹.

Interrogé sur l'intérêt de l'exposition, il déclare :

Le bon design, ce n'est pas au singulier. Cette expression nous a semblé particulièrement significative de la représentation de l'objectif qu'il se donne. Comme Cécile Cau qui s'émerveillait de la diversité des propositions, il souligne aussi cette multiplicité comme un des traits distinctifs de cette exposition : « On s'aperçoit que pour la même question posée à des gens qui sont quasiment de la même génération, [...] on a des réponses qui sont assez variées. » « [...] peut y avoir plusieurs bons designs pour un même objet. ». Il pense qu'avec cette démonstration : « [...] on a fait avancer un petit peu les choses »⁶⁷². Pour Stéphane Bureaux, l'exposition atteint son but si elle ouvre les yeux du public sur ce qu'est le design aujourd'hui. Il affirme ainsi une conception du design qu'il baptise « latine » par rapport à une forme concurrente définie comme « germanique »⁶⁷³. De fait, si on suit les concepteurs de l'exposition (c'est certainement plus net pour le scénographe

⁶⁶⁹ Annexe 2, p. 97.

⁶⁷⁰ Annexe 1, p. 70-71.

⁶⁷¹ Annexe 2, p. 98.

⁶⁷² Annexe 2, p. 98.

⁶⁷³ Stéphane Bureaux fait allusion aux mouvements d'avant-gardes italiens en design qui sont en rupture avec l'idéal fonctionnel et minimaliste du mouvement moderniste.

mais c'est aussi présent chez la commissaire), c'est nettement une vision, une conception du design qui est donnée à voir au public, non seulement montrée mais en quelque sorte démontrée par une méthode expérimentale⁶⁷⁴.

Prolongeant ce point de vue sur la diversité du design, le scénographe s'interroge sur la singularité de la création. Selon lui la production en design est forcément dépendante de la personnalité du designer. Il le dit dans une formule saisissante : Là, c'est moi.

Il rappelle que le contexte n'était pas aussi contraignant que dans le cadre d'une commande industrielle soumise à des enjeux économiques et financiers « [...] personne ne vient nous dire que c'est trop vert, trop bleu, trop carré ... ». Et il ajoute : « [...] donc, ce qu'on montre, c'est nous [...] ça nous dévoile beaucoup plus. »⁶⁷⁵. Ces propos rencontrent des observations faites par la chercheur-visiteur. L'analyse de l'entretien nous permet de redécouvrir combien à travers les œuvres présentées, le visiteur à l'impression de rencontrer en fait des personnalités. C'est certainement ce qui fait aussi l'attrait de cette exposition comme de toutes celles où l'identité artistique est soulignée. Nous avons vu lors de l'analyse des commentaires que la découverte de la personnalité des designers était facilitée par l'accompagnement textuel des productions.

Stéphane Bureaux adopte clairement une démarche didactique par le biais du mode de scénarisation. Qu'il y ait beaucoup de textes (relativement à ce qu'on rencontre dans d'autres expositions) va dans le sens d'un parti pris éducatif classique. Comme le souligne Marie-Sylvie Poli (2012), la présence du texte ferme le sens de la communication du côté de la rationalité du discours. Face à la polysémie des images ou des objets, le texte signifie clairement le sens de ce qui est intentionnellement visé par le pédagogue.

Le scénographe confie ici vouloir amener un peu d'intelligence, expliquer que « les choses peuvent changer. »⁶⁷⁶. Il est encore plus explicite quand il déclare qu'il faut « premièrement être pédagogique, avoir une portée didactique. ». « L'idée, c'est d'aider les gens [...]. Il faut les accompagner pour que ça soit le plus facile possible. »⁶⁷⁷. On retrouve une pratique de scénographe qui consiste avant tout à s'appuyer sur une vision de l'exposition du point de vue du visiteur. Mais quand Stéphane Bureaux dit qu'il faut

⁶⁷⁴ Quelques visites d'expositions nous ont parfois initiée à ces méthodes comparatives dans le domaine des arts, nous pensons à l'exposition *Picasso/Matisse*. Grand Palais, Paris. 22.09.2002 - 06.01.2003.

⁶⁷⁵ Annexe 2, p. 98.

⁶⁷⁶ Annexe 2, p. 98.

⁶⁷⁷ Annexe 2, p. 97-98.

aider, il n'oublie pas qu'il y a une intention de conception, une sorte de message didactique qu'il s'agit de respecter. C'est à cette condition que la démarche s'affirme comme une authentique pratique didactique. Il opère d'ailleurs une comparaison avec une autre forme de présentation sur laquelle il a travaillé⁶⁷⁸ et pour laquelle il percevait des difficultés didactiques plus considérables.

En fin d'entretien, le scénographe présente ce qui lui importe en termes de simplicité concernant la mise en scène : le blanc, le peu de choses. Il nous dit qu'il ne faut pas qu'il y ait « trop d'intention, de présence de la scénographie au détriment des objet ». Il entend par ce propos que la scénographie doit être très présente pour mettre en valeur les objets mais qu'elle doit savoir se faire oublier : « On ne vient pas voir la scénographie. » dit-il en se mettant encore une fois à la place du visiteur. « J'ai essayé de respecter ça, d'où le blanc, le peu de choses et un niveau, c'est à dire au-dessus ce qu'on voyait c'était des projets, [...] »⁶⁷⁹. Il milite en ce sens pour une scénographie modeste. Nous avons déjà repéré cet aspect lors de la description de l'exposition⁶⁸⁰. Stéphane Bureau confirme dans l'entretien ce choix fait pour la scénographie de cette exposition.

5.2.4. Synthèse des résultats

Nous précisons ici ce que l'analyse nous a permis d'apprendre. Lorsque cela paraît opportun, nous assortissons ces résultats d'informations en provenance des deux entretiens que nous avons menés en complément de la description. Comme pour *Momentané*, il n'y a pas généralement de contradiction entre approche descriptive et entretien. Nous reprenons ci-après les conclusions critère par critère :

- A - Documenter, expliquer, préciser : le texte tient une place importante. Les renseignements proposés par les cartels sont nombreux. Le texte prend une forme très libre lorsque les designers s'expriment. Les concepteurs ont le souci d'apporter beaucoup de précisions, afin de permettre la compréhension de la démarche de création.
- B - Mettre en valeur les objets : les objets sont valorisés même si le contexte d'usage n'est pas précisé de manière très claire. Ils sont considérés comme des œuvres et leur esthétique est mise en valeur.

⁶⁷⁸ Il fait référence à un travail de *merchandising* qu'il a réalisé pour une marque de voiture.

⁶⁷⁹ Annexe 2, p. 98.

⁶⁸⁰ Nous rappelons que le contexte de l'aménagement de la salle était de forme minimaliste (revêtement blanc).

- C - Mettre en valeur les designers : les designers sont bien présentés avec un souci de faire apparaître leur personnalité et l'originalité de leur création. Bien qu'il n'y ait pas un travail d'équipe, on découvre une identité professionnelle de groupe.
- D - Impliquer, captiver, soutenir la motivation : la démarche est bien expliquée de façon à ce que le visiteur comprenne et si possible qu'il apprécie le projet tel que le designer l'a envisagé. C'est l'originalité des plateaux qui est le ferment de la motivation. La notion de découverte de la création est importante.
- E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : il y a peu d'intervention sur l'espace compte tenu du caractère modeste du projet. Le dispositif est organisé pour permettre une comparaison et met les objets sur un pied d'égalité.
- F - Rythmer, baliser un parcours : conséquence de l'étroitesse du lieu, il n'y a pas de rythme particulier qui est recherché. La station debout est privilégiée (pas d'assise). La durée de visite est envisagée comme relativement brève.
- G - Opérer des choix didactiques : les entretiens confirment que la démarche n'est pas didactique au sens d'une organisation qui viserait formellement un apprentissage. Comme pour *Momentané*, la part didactique est portée par le dispositif, plus particulièrement la scénographie. Dès l'entrée, le texte fournit les explications nécessaires à la compréhension des particularités de l'exposition.
- H - Ménager des libertés : il s'agit d'une exposition de style directif. Si un visiteur ne suit pas la démarche comparative à laquelle invite le dispositif, il peut se contenter d'apprécier l'originalité des projets mais il n'évitera pas le mode comparatif. Les concepteurs affirment néanmoins leur attachement à des valeurs de non-directivité.
- I - Introduire une dimension distractive : la dimension didactique est supportée par l'originalité des propositions. Notons aussi que le fait de donner librement la parole aux designers contribue à rendre l'exposition plus vivante et agréable. Le dispositif se prête à des attitudes projectives.
- J - Mettre en valeur l'institution organisatrice : il y a une ambiguïté en ce qui concerne la place de l'institution organisatrice de l'exposition. Si on considère sa mission, elle n'est que secondairement prise en compte. Par contre, c'est le design en tant que tel qui est le principal sujet de la manifestation (comme le rappelle le titre).

Design sur un plateau est une exposition de petite taille, conçue avec un dispositif communicationnel bien maîtrisé qui réussit parfaitement à mettre en valeur le design en montrant toutes les ressources qu'il peut apporter à la production industrielle. Elle rend bien compte du rôle qu'entendent jouer les expositions de design pour sensibiliser le public.

5.3. Histoire des formes de demain : une rétrospective historique

Nous faisons une présentation générale de l'exposition afin de préciser le contexte de la manifestation. Ensuite nous abordons l'analyse qualitative de la description en mobilisant la grille de critère. Nous introduisons ensuite l'étude des entretiens avec Jeanne Brun, commissaire et avec Noémie Bonnet Saint-Georges et Éric Bourbon, scénographes de cette exposition. Nous tirons enfin des conclusions concernant la caractérisation de l'intention de cette exposition.

En ce qui concerne la typologie qui nous sert de guide pour la sélection des cinq expositions, *Histoire des formes de demain* représente le type D : exposition qui adopte une démarche historique.

5.3.1. Le contexte général de l'exposition

Histoire des formes de demain présente des productions représentatives des aspirations du design à imaginer des formes innovantes en adéquation avec leur fonction, tout en proposant un projet social. L'exposition se déroule à la Cité du design de Saint-Étienne.

La Cité du design accueille les expositions temporaires thématiques de design de la biennale internationale de Saint-Étienne depuis 2006. Le bâtiment de la cité inauguré en 2009, permet d'organiser désormais des expositions de grande envergure toute l'année et de répondre à une de ses missions principales : sensibiliser tous les publics au design.

Dans *Histoire des formes de demain*, une sélection de deux-cent treize pièces, toutes issues de la collection du musée de design de Saint-Étienne Métropole sont présentées pour incarner les formes et les utopies portées par le design depuis ses origines. Elle puise dans les productions du XIX^e au XXI^e siècle. La collection du musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, comprend des pièces historiques

exceptionnelles peu présentes dans les autres grandes collections publiques en France et a pour ambition de continuer sa politique d'acquisition en questionnant les liens entre l'art et le design. L'exposition rend compte de cette particularité de la collection.

Pour représenter l'ampleur et la variété du fonds, Jeanne Brun, conservatrice du musée et commissaire de l'exposition a travaillé autour du thème de l'utopie bien représentatif de l'histoire du design. Les productions exposées sont majoritairement issues de l'univers domestique : mobiliers, objets d'art de la table, équipements *hi-fi*, appareils électroménagers côtoient quelques affiches. On peut découvrir dans l'exposition, des pièces uniques, des objets produits en séries limitées ou à l'échelle plus industrielle.

La scénographie a été imaginée par Noémie Bonnet Saint-Georges et Éric Bourbon, deux scénographes permanents de la Cité du design. L'exposition est découpée en quatorze parties, chacune consacrée soit à un mouvement, soit à un designer important. L'univers formel constitué par les pièces exposées est emblématique de la période concernée.

5.3.2. Analyse qualitative de la description par critère

Avec cette troisième exposition, nous abordons une manifestation qui revendique de manière explicite sa dimension historique. La démarche suivie est identique à celle que nous avons suivie dans les deux premières expositions étudiées : la description en situation de visite⁶⁸¹ a entraîné des commentaires qui ont été indexés en appliquant la grille de critères à l'analyse des commentaires⁶⁸². On peut constater dans le tableau récapitulatif, que quatre critères sont plus représentés que les autres. Les critères A et E arrivent en tête avec neuf mentions, suivis des critères B, F et G avec huit mentions. Ce repérage quantitatif souligne la place prépondérante de la production écrite, de la configuration du dispositif, de la valorisation des objets, du rythme et du caractère didactique. À l'inverse les critères D, H et J ont une moindre importance puisqu'ils ne comportent que deux à trois commentaires. Ils concernent l'implication du visiteur, le degré de liberté ménagé par le dispositif et la considération accordée à l'institution organisatrice. Nous allons reprendre notre analyse de manière qualitative critère par critère afin de préciser comment dans ce cas, se manifeste l'intention d'exposition.

⁶⁸¹ Annexe 3, p. 111 - 156.

⁶⁸² Annexe 3, p. 157 : figure 45. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition *Histoire des formes de demain*.

5.3.2.1. Critère A - Documenter, expliquer, préciser : une information écrite abondante

Les textes sont très présents dans cette exposition. Les cartels sont dissociés des objets et des mobiliers auxquels ils réfèrent. C'est par le biais d'un dessin que l'identification peut se faire. Chaque pièce exposée est décrite par un cartel, répété sur chacun des murs extérieurs de la structure qui l'abrite. Sur cette structure se trouve également un texte qui présente le designer ou le mouvement concerné. Ce texte a pour support un panneau en plastique transparent sensible à l'éclairage puissant de la pièce. Les effets de lumière contrarient souvent la lecture, la rendent dans quelques cas très difficile comme en témoigne le commentaire n°33 :

« Le texte est long, il est en partie illisible *in situ* à cause des reflets lumineux sur le support transparent. Nous doutons que ce texte puisse être lu complètement dans ces conditions. Nous commençons à ressentir une fatigue et une tendance à la dispersion de l'attention certainement liés à l'importance du temps de lecture ; sachant que nous nous obligeons à une performance de lecteur qui ne néglige rien de ce qui est écrit. »⁶⁸³

Les conditions de lecture sont d'autant plus difficiles que la longueur des textes est importante. Ainsi le panneau n°4⁶⁸⁴ consacré au mouvement moderne comporte quatre-cent treize mots, ce qui est une taille moyenne si on le compare aux vingt-trois autres panneaux présents dans l'exposition. Un des textes les plus longs, celui consacré à l'artiste Arnaud Labelle-Rojoux comprend six cent dix mots⁶⁸⁵, le plus court est celui consacré à Matali Crasset : deux cent quarante-sept mots⁶⁸⁶.

Dans ces conditions, la lecture d'un panneau de ce type apparaît bien plus laborieuse que celle qu'on ferait du même texte au format imprimé, tenu entre les mains. Nous avons chronométré le temps nécessaire à la lecture du panneau n°4 pour lequel les problèmes liés à la lumière n'étaient pas trop handicapants. Pour une lecture compréhensive et confortable⁶⁸⁷, en situation de visite⁶⁸⁸, c'est à dire en station debout, nous avons chronométré un temps de trois minutes.

Nous avons ensuite cherché à estimer le temps que représente la lecture exhaustive de tous les textes de l'exposition. Notre vitesse de lecture en situation est approximativement

⁶⁸³ Annexe 3, p. 133 : commentaire n°33.

⁶⁸⁴ Annexe 3, p. 118-119 : note de bas de page n°160.

⁶⁸⁵ Annexe 3, p. 132 : note de bas de page n°214.

⁶⁸⁶ Annexe 3, p. 151 : note de bas de page n°291.

⁶⁸⁷ Nous faisons simplement référence à nos habitudes de lecteur sans définir une norme.

⁶⁸⁸ Le temps de lecture de ce même texte dans un autre format, sur un autre support avec une autre taille et couleur de caractère serait certainement différent.

mesurée à cent trente-huit mots/minutes (mesure qui ne prend pas en compte le ralentissement consécutif à la fatigue). Nous avons compté huit mille cent-vingt mots pour les textes des panneaux et leur lecture prend donc près d'une heure. En ce qui concerne les cartels, la chercheur-visiteur soucieuse d'effectuer une prise de connaissance complète, y consacre en moyenne vingt-cinq secondes. Une telle durée demande un effort physique et d'attention important. En ne comptant qu'une seule lecture⁶⁸⁹ et sachant qu'il y a deux cent vingt-trois cartels différents⁶⁹⁰, environ une heure et trente minutes sont nécessaires pour tout lire. Au total, l'ensemble du corpus des textes écrits de l'exposition requiert un temps de lecture d'environ deux heures trente minutes. C'est la durée effectivement consacrée par la chercheur-visiteur à cette tâche. Bien sûr, le visiteur-public n'a pas l'obligation de tout lire et certainement opère une sélection parmi les textes présentés. Néanmoins, un investissement « raisonnable » dans la lecture demande un effort physique important et une attention générative de fatigue. Dès la mi-parcours la chercheur-visiteur ressent une certaine lassitude, phénomène qui a précisément été à l'origine des calculs dont nous venons de rendre compte. Pour la compréhension de l'exposition, il est difficile de se passer du contenu informatif offert par les textes.

La dimension historique de l'exposition est principalement supportée par la numérotation chronologique placée en tête des panneaux. La référence à l'histoire générale (politique, société, civilisation) est parfois mentionnée dans le texte comme nous le notons dans le commentaire n°17 :

« [...] le texte fournit systématiquement une datation et un sous-titre qui situe le mouvement et/ou le designer concerné du point de vue de sa place dans l'histoire. »⁶⁹¹

mais n'apparaît pas sous d'autres formes dans l'exposition. Si l'on ne consulte pas les textes, l'histoire du design est appréhendée de manière autonome, à travers les objets.

Lors de la lecture des panneaux, la chercheur-visiteur remarque la façon dont le texte cherche à construire des connivences avec un lecteur compétent, c'est-à-dire ayant une certaine familiarité avec ce qui est exposé. Ainsi le commentaire n°19 mentionne à propos du tableau de Tatiana Trouvé :

⁶⁸⁹ C'est à dire sans compter une possible relecture, sachant que le cartel est répété plusieurs fois sur une même structure.

⁶⁹⁰ Nous avons comptabilisé ceux des deux cent treize objets et mobiliers présentés et ajouté ceux consacrés aux œuvres des artistes.

⁶⁹¹ Annexe 3, p. 118 : commentaire n°17.

« Le texte du panneau ne l'explique pas et laisse le visiteur faire sa propre interprétation. Il s'adresse manifestement à un public averti avec qui il construit de la connivence « De Tatiana Trouvé, on connaît mieux les œuvres dans l'espace [...] ». Un visiteur qui ne connaît pas cette artiste se trouve exclu par ce type de formulation. »⁶⁹²

À propos du travail de Mathieu Matégot, le commentaire n°30 va dans le même sens :

« Le texte du panneau est informatif mais dans un style qui peut être assez déroutant pour le néophyte, ainsi en est-il de l'expression : « reconnaissable entre toutes » ou encore « des pièces moins fameuses. »⁶⁹³

Ces propos sous-entendent une connaissance préalable du designer. L'analyse du vocabulaire employé montre l'emploi de formes recherchées et d'un niveau de langage qui convoque des notions abstraites. Les formes expressives qui énoncent un jugement, un avis personnel sont fréquentes⁶⁹⁴. Le visiteur qui se présente dans l'exposition au stade de la découverte du design risque peut-être d'être dérouté par des allusions fréquentes à des connaissances qu'il ignore.

5.3.2.2. Critère B - Mettre en valeur les objets : exploiter la riche collection du musée

L'exposition associe des mobiliers de taille importante et des pièces de plus petites dimensions. L'affiche de l'exposition présente ces œuvres en utilisant des échelles de réduction différentes de sorte que la surface qui leur est réservée soit parfaitement identique⁶⁹⁵, comme l'indique le commentaire n°3 :

« Les mobiliers et objets sont petits et leurs tailles ne respectent pas une même échelle : un combiné téléphonique est présenté à la même dimension qu'une chaise. Ils semblent flotter le long de cette trame de lignes horizontales curvilignes, qui ressemble à une partition de musique déformée. Malgré le détournement des images sur fond blanc, aucune forme n'est facilement identifiable. »⁶⁹⁶

Cet effet de quantité, produit par ce nuage de petites images se ressent moins dans l'exposition, le nombre d'œuvres présentées par module étant parfois très limité⁶⁹⁷. De même la partie illustrative de l'affiche n'apparaît pas toujours comme

⁶⁹² Annexe 3, p. 118 : commentaire n°19.

⁶⁹³ Annexe 3, p. 120 : commentaire n°30.

⁶⁹⁴ Voici par exemple un extrait du texte du panneau consacré à Arnaud Labelle-Rojoux : « [...] Enfin rien de très chic. Ou alors du pseudo-chic surkitschisé. Cela étant, si ni moi, ni personne, aujourd'hui n'échappe au design, il ne « m'embarque » personnellement jamais vraiment, et s'il m'inspire, c'est par opposition. [...] ».

⁶⁹⁵ L'affiche présente quatre-vingt-douze œuvres, soit une sélection parmi les deux cent-treize pièces présentées.

⁶⁹⁶ Annexe 3, p. 111 : commentaire n°3.

⁶⁹⁷ Il n'y a que deux mobiliers dans la structure n°3.

représentative de l'idée de forme présente dans le titre. La taille des objets étant fortement réduite, on peine parfois à distinguer les contours⁶⁹⁸.

Au cours de la visite, la chercheur-visiteur est sensible à l'esthétique de la présentation qui met en valeur la qualité des œuvres. Ainsi le commentaire n°9 mentionne :

« [...] Débarrassé de toute mention textuelle, l'environnement intérieur de la structure fonctionne comme un écrin valorisant. »⁶⁹⁹

Les structures, en particulier lorsqu'elles sont de petite taille, ressemblent à des boîtes de présentation d'objets précieux : un intérieur neutre, un objet unique ou presque et une mention d'identification renvoyée à l'extérieur. On tourne autour pour les observer sans pouvoir les toucher faute d'avoir le droit de pénétrer dans l'espace-sanctuaire où ils ont été disposés⁷⁰⁰. L'intérieur blanc et la lumière des rampes d'éclairage qui soulignent les formes sont remarqués dans le commentaire n°11 :

« L'éclairage magnifie les objets qui se trouvent « sous les feux de la rampe ». »⁷⁰¹

Le voisinage avec les œuvres d'art contemporain qui sont accrochées de manière ponctuelle dans l'exposition confère aux pièces de design une légitimité en tant qu'œuvre d'art. Il semble que l'on a cherché à minimiser l'aspect fonctionnel du design. À l'inverse, on tente par le traitement de la présentation de le rapprocher du domaine de l'art. Les structures se présentent comme une succession de petits *white cube*.

Le commentaire n°18 qui s'intéresse à l'accrochage des tableaux souligne que :

« La liaison avec les éléments présentés n'est pas évidente. La démarche semble *a priori* plus décorative qu'explicative. Le lien avec le contenu ne se fait pas spontanément. »⁷⁰².

Les objets ne sont pas toujours présentés de manière isolée et hors contexte. À propos de la structure n°10 consacrée à Prisunic, la chercheur-visiteur note dans le commentaire n°36 :

« Il y a 28 pièces présentées dans cette structure, dont 18 modèles différents. C'est une des structures de l'exposition où il y a le plus d'objets et de mobilier exposés. La profusion d'objets conduit à des juxtapositions colorées et formelles dans un cadre suggérant un

⁶⁹⁸ La lisibilité de certaines formes est aussi parfois rendue difficile par le manque de contraste, les contours du fauteuil blanc présent en haut à gauche de l'affiche se confondent avec le fond blanc.

⁶⁹⁹ Annexe 3, p. 114 : commentaire n°9.

⁷⁰⁰ Le parcours de la chercheur-visiteur figure en annexe3, p. 159 : figure 46. *Histoire des formes de demain*. Parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 220.

⁷⁰¹ Annexe 3, p. 115 : commentaire n°11.

⁷⁰² Annexe 3, p. 121 : commentaire n°18.

aménagement d'intérieur dans lequel les objets sont présentés comme privés de leurs fonctions. »⁷⁰³

Cette forme de présentation conforte l'idée d'une mise en valeur du caractère artistique de la chose exposée. Arrêtons-nous encore sur le commentaire n°42 à propos d'une œuvre dans la structure n°12 consacrée à l'Atelier A :

« C'est la première pièce signalée comme production unique par le cartel. »⁷⁰⁴

La chercheur-visiteur se saisit de cet indicateur car il lui semble vouloir rappeler que le design peut aussi produire des exemplaires uniques alors que c'est généralement une caractéristique de l'œuvre d'art. Alors que la reproductibilité technique concerne de nos jours aussi le champ artistique, le caractère unique de certaines pièces de design plaide pour la pleine reconnaissance de l'appartenance de cette discipline au monde de l'art.

Parfois, le dispositif de présentation met en valeur les objets dans un contexte qui évoque une utilisation domestique. C'est ce que la chercheur-visiteur note dans le commentaire n°12 :

« On a ici une présentation de mobilier comme s'ils étaient en situation d'usage dans un intérieur qui donne, même si le fond est neutre, un effet de *period room*. »⁷⁰⁵

On reviendra sur la signification pédagogique de ce choix. L'agencement d'une pièce d'appartement meublée permet de retrouver un aspect fonctionnel qui fait souvent défaut dans les autres structures.

Dans le même ordre d'idée, le commentaire n°24⁷⁰⁶ souligne l'intérêt de la présentation des chaises sous forme empilée. L'emboîtement parfait des sièges met en valeur une fonctionnalité qui ne se résume pas à la seule fonction s'asseoir et contribue à faire comprendre tout l'intérêt de cette production. Certains objets sont traités de manière privilégiée. Dans le commentaire n°40⁷⁰⁷, la chercheur-visiteur remarque, en ce qui concerne les pièces de la structure intitulée « Les utopies technologiques. À la conquête de l'espace. Objets de 1967-1980 », que les scénographes ont fait en sorte que l'on puisse tourner autour de la structure de présentation, si bien que les objets et mobiliers peuvent être observés sous des angles divers. Même lorsqu'ils sont de taille réduite, ils sont posés

⁷⁰³ Annexe 3, p. 134 : commentaire n°36.

⁷⁰⁴ Annexe 3, p. 142 : commentaire n°42.

⁷⁰⁵ Annexe 3, p. 116 : commentaire n°12.

⁷⁰⁶ Annexe 3, p. 125 : commentaire n°24.

⁷⁰⁷ Annexe 3, p. 140 : commentaire n°40.

à même le sol. Cela permet d'en montrer un grand nombre. Cette abondance est à la fois source d'intérêt car elle satisfait la curiosité de la chercheur-visiteur mais aussi de confusion car il est difficile de consacrer suffisamment de temps à l'examen de tout ce qui est offert au regard. Cette profusion est à nouveau repérée par la chercheur-visiteur dans son commentaire n°43, comme un indicateur majeur du dispositif de présentation des œuvres :

« Vues partielles de mobiliers et d'objets se superposent et offrent une perspective condensée de la visite effectuée. »⁷⁰⁸

5.3.2.3. Critère C - Mettre en valeur les designers : le créateur raconté par ses œuvres

L'exposition nous rappelle que l'histoire du design comme l'histoire politique a ses groupes, ses partis qui en sont les acteurs. Au sein de ces mouvements, les designers jouent un rôle actif. Le texte des panneaux, ainsi que celui des cartels, restitue toute leur place à ces acteurs prépondérants. Comme nous l'indiquons au commentaire n°17⁷⁰⁹, le texte fournit systématiquement une datation et un sous-titre qui situe le mouvement et/ou le designer du point de vue de sa place dans l'histoire.

C'est le texte qui met en valeur les designers. Il le fait en liaison avec leurs œuvres et leurs actions. Le texte valorise le designer ou le groupe de designers comme acteur social et non comme vedette. Aucune photographie de designer n'est présente dans l'exposition. Les textes informent sur leur vision du design, comme celui du panneau n°14⁷¹⁰ consacré à Matali Crasset mais ne dévoilent rien de leur personnalité.

Il apparaît que si les designers sont bien présents et identifiés, c'est dans le texte qu'on les rencontre. Ils sont l'objet d'un discours informatif et explicatif.

Le commentaire n°47 :

« Une production du designer auteur de cette étagère, Ettore Sottsass a déjà été présentée dans la structure n°10. Il s'agissait d'une machine à écrire. »⁷¹¹.

rend compte du traitement privilégié que connaissent certains designers dont les productions sont présentées dans des structures différentes comme Ettore Sottsass ou Gaetano Pesce, ce qui permet d'apprécier leur travail à différents moments de leur

⁷⁰⁸ Annexe 3, p. 144 : commentaire n°43.

⁷⁰⁹ Annexe 3, p. 118 : commentaire n°17.

⁷¹⁰ Annexe 3, p. 151 : note de bas de page n°291.

⁷¹¹ Annexe 3, p. 146 : commentaire n° 47.

carrière. Matali Crasset, qui bénéficie d'une structure à son nom propre, est la designer la mieux représentée en nombre de pièces exposés : vingt et une. On peut d'ailleurs remarquer que sur les dix-neuf structures, quinze sont consacrées à des designers en nom propre (9 structures), à des duo (3 structures) ou à des collectifs de designers (3 structures).

5.3.2.4. Critère D - Impliquer, captiver, soutenir la motivation : l'attrait de la chose exposée

Comme nous l'avons déjà indiqué lors de l'examen du critère A, il s'agit d'une exposition où la visite consiste presque exclusivement à regarder et à lire. Nous avons souligné la mise en valeur des objets par l'éclairage et l'aménagement des structures. L'attrait vient donc principalement de la qualité de la chose exposée et de sa mise en valeur. Par contre, le niveau d'implication du visiteur est faible. Le chercheur-visiteur retrouve dans cette exposition des formes scénographiques un peu conventionnelles. Elle déambule devant les structures d'exposition pour prendre connaissance de ce qu'on veut lui montrer. Cette mise en scène est vite lassante par son côté répétitif et le parcours est ressenti comme long et monotone. Les structures n'introduisent que peu de changement dans la présentation en dehors de variation de taille. Le commentaire n°7 nous précise :

« La possibilité d'apercevoir le contenu des structures adjacentes par le jeu des ouvertures ménagées dans les cloisons a un effet perturbateur sur le regard porté sur celle que l'on observe. »⁷¹²

C'est pourtant l'un des attraits de l'exposition, une des caractéristiques qui permet de soutenir la motivation. Découvrir par le jeu des découpes ce que nous allons voir par la suite, entrapercevoir et identifier des pièces de design incite à poursuivre le parcours et contribue au divertissement. Inversement, nous avons souligné l'important effort de lecture en station debout qui est demandé au visiteur, ce qui est fatiguant et contribue à faire naître la lassitude. Le commentaire n°12 s'arrête sur un aspect de la scénarisation de l'exposition : le mobilier est parfois présenté sous la forme d'une reconstitution d'intérieur d'époque⁷¹³. Ce choix qui n'est pas systématique apporte un agrément au parcours de visite d'autant plus intéressant que l'exposition affirme dès son titre une ambition de présentation historique. Parfois la reconstitution d'intérieur coexiste avec une

⁷¹² Annexe 3, p. 113 : commentaire n°7.

⁷¹³ Annexe 3, p.116 : commentaire n°12.

présentation d'objets disposés côte à côte sans volonté de constituer un lien fonctionnel entre eux mais en mettant en exergue la question de la forme, c'est ce qui est repéré dans le commentaire n°31 :

« Les deux formes d'installation juxtaposées produisent un effet de contraste : on peut voir comment une même forme peut s'associer à d'autres formes (une assise et des piètements) et comment une forme peut être déclinée en plusieurs typologies de mobilier (salle à manger). »⁷¹⁴

5.3.2.5. Critère E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : un aménagement d'exposition original

Paradoxalement, alors que nous venons de remarquer que les choix scénographiques qui sont faits dans cette exposition sont plutôt classiques, le nombre de commentaires associés au critère E sont particulièrement nombreux. Reprenons le commentaire n° 1 :

« L'exposition est installée dans un bâtiment aux parois entièrement vitrées qui filtrent et diffractent plus ou moins la lumière extérieure [...]. »⁷¹⁵

Par son étendue et par sa forme, le cadre offre de grandes possibilités d'aménagement. C'est un des atouts du bâtiment. Les cloisons, la toiture et la structure modulaires qui laissent plus ou moins entrer la lumière extérieure donnent à l'ensemble un caractère contemporain innovant en accord avec le fil conducteur de l'exposition.

Les structures parallélépipédiques contribuent fortement à la structuration du parcours de l'exposition. Le commentaire n°14 porte sur les ouvertures aménagées dans les cloisons :

« Les découpages ne fonctionnent pas comme des fenêtres qui orientent le regard car elles sont de tailles trop importantes, et occupent parfois presque toute la façade. Elles ont pour fonctionnalité principale de définir intérieur et extérieur et de préserver l'espace de présentation de toute intrusion. »⁷¹⁶

Nous avons précédemment comparé ce dispositif à un écrin contribuant à magnifier les objets précieux qu'il contient. Ce choix de présentation qui est reproduit de manière systématique tout au long de l'exposition favorise un regard admiratif chez la chercheur-visitateur. La scénographie particulièrement soignée confère aux objets un caractère exceptionnel. La chercheur-visitateur ressent l'attraction de cette forme de présentation qu'elle interprète comme un effet de séduction produit autant par le cadre que par la qualité de la chose exposée.

⁷¹⁴ Annexe 3, p. 130 : commentaire n°31.

⁷¹⁵ Annexe 3, p. 111 : commentaire n°1.

⁷¹⁶ Annexe 3, p. 117 : commentaire n°14.

Dans la partie centrale de l'exposition, on trouve des structures de tailles plus importantes (n°6, 9, 10 et 11). Par leurs dimensions, nous nous éloignons de la configuration d'une vitrine d'exposition, même si pour chacune des structures, grâce aux multiples ouvertures sur les cloisons, nous pouvons contempler les œuvres sous des angles de vue différents. Ce dispositif de circulation permet la découverte des formes d'objets : il est possible de tourner autour et de se rapprocher. C'est comme si l'on observait sous tout ses angles la pièce d'une habitation sans toutefois pouvoir y entrer. Cela nous rappelle une forme de présentation fréquemment adoptée dans les salons commerciaux de design où l'on ne peut pas non plus, en principe toucher les objets.

N'est-ce pas une manière de susciter le désir ou la convoitise que de ménager des interdits physiques tout en favorisant une découverte sans limite par le regard ?

5.3.2.6. Critère F - Rythmer, baliser un parcours : un cheminement séquentiel

Dans l'étude de cette exposition, il peut sembler un peu arbitraire de distinguer le critère F du critère E. La configuration du cadre contribue à imprimer un rythme au parcours⁷¹⁷. Mais pourtant la gestion du rythme qui caractérise le déplacement du visiteur mérite un examen particulier car la surdétermination par le cadre peut être nuancée.

Ainsi, nous pouvons nous demander si le parcours suggéré par l'exposition doit épouser celui de l'histoire du design. Ce parcours passe pour les historiens par la périodisation de l'histoire⁷¹⁸. Dans cette exposition, la trame périodique est supportée par la succession de structures d'allure identiques. Les moments d'histoire du design sont en quelque sorte enfermés, encapsulés, dans ces volumes parallélépipédiques. Ceux-ci sont presque toujours séparés par des espaces vides, des sortes de couloirs qui les isolent et imposent une ligne historique en pointillé. Cela confère un caractère séquentiel à la présentation. Nous passons d'un mouvement à un autre, ou d'un designer à un autre, en changeant souvent de localisation géographique, sans véritable transition entre ce que nous pouvons découvrir si nous prenons le soin de lire attentivement le texte des panneaux accrochés à l'extérieur des structures.

⁷¹⁷ Le parcours de la chercheur-visiteur figure en annexe 3, p. 159 : figure 46.

⁷¹⁸ Par exemple, en histoire, l'École des Annales distingue la longue durée avec ses mouvements lents, des événements brusques, des révolutions où tout bascule.

Le fil conducteur de l'histoire est peut-être présent dans les échappées visuelles rendues possibles par les découpes dans les cloisons. Les perspectives offertes par ces vues en enfilade représenteraient en quelque sorte la continuité temporelle, en proposant une succession de clichés. On peut songer ici aux manuels destinés aux enfants qui présentent de manière illustrée des moments symboliques de l'histoire nationale.

La trame historique est rappelée par la numérotation et la mention de la période concernée sur les panneaux. Différentes possibilités de déambulation sont offertes sans forcément suivre la numérotation qui marque le fil du temps, cela nous a semblé susceptible de perturber le repérage spatial du visiteur. Comme le note la chercheur-visiteur dans le commentaire n°35 :

« Le parcours est ponctué d'espaces de repos qui correspondent à des étapes dans le temps. »⁷¹⁹

Il semble que les scénographes ont pris en compte à la fois la fatigue et la nécessité de marquer par une ponctuation sous la forme d'une station assise les étapes importantes de l'histoire du design.

5.3.2.7. Critère G - Opérer des choix didactiques : une démarche éducative traditionnelle

Les choix faits sur le plan didactique ont été perçus par la chercheur-visiteur comme des engagements dans les formes d'une pédagogie de type transmissif. En effet, la communication didactique repose principalement sur l'écrit, sur les textes que nous avons présentés dans le critère A. Le texte raconte avec souvent assez de détails ce que l'exposition montre. Sans lecture des panneaux et des cartels, l'exposition n'a qu'un faible caractère éducatif. Or nous avons noté que l'abondance des textes fait peser un doute sur une lecture de l'ensemble. Par ailleurs, nous avons aussi noté que le niveau de langue, ne met certainement pas la communication pédagogique à la portée de tous les visiteurs, la cible implicite semble être un visiteur ayant déjà une bonne connaissance du design.

Nous devons aussi rappeler la dimension peu impliquante du dispositif lui-même qui confine le visiteur dans le rôle de regardeur. En dehors de la valorisation esthétique, le

⁷¹⁹ Annexe 3, p. 134 : commentaire n°35.

souci d'une exploration fonctionnelle des mobiliers est rarement présent. Aussi, la chercheur-visiteur note dans son commentaire n°24, à propos de fauteuils empilés :

« Ici on signale leur fonctionnalité alors qu'il semblerait plutôt que ce soit le caractère esthétique qui soit privilégiée dans ce même espace. »⁷²⁰

C'est un des rares cas où la scénographie tient directement un discours sans faire appel au texte d'accompagnement des objets. Nous avons par ailleurs déjà noté dans le commentaire n°30 que :

« Le texte du panneau est informatif mais dans un style qui peut être assez déroutant pour le néophyte, ainsi en est-il de l'expression : « reconnaissable entre toutes » ou encore « des pièces moins fameuses ». »⁷²¹

On ne constate donc pas une volonté manifeste de se mettre au niveau d'un public néophyte. Le texte présente un caractère informatif mais certainement pas assez précis pour le visiteur non-expert.

Nous retiendrons que la démarche éducative rappelle des formes pédagogiques conventionnelles : elle se limite souvent à un apport d'information écrite qui cherche plus à donner des connaissances qu'à expliquer.

5.3.2.8. Critère H - Ménager des libertés : une chronologie facultative

Bien que peu représenté si l'on considère le nombre de commentaires, ce critère est important pour l'analyse du dispositif d'exposition. En effet, compte tenu de la dimension historique énoncée, la chercheur-visiteur s'attend à rencontrer un dispositif de forme plutôt directive, ne serait-ce que parce que l'ordre historique impose sa logique propre. Le contourner d'une manière ou d'une autre, risque de perturber la compréhension de la chronologie qui constitue la trame de l'exposition. Celle-ci est affirmée par la numérotation des différentes structures (de 1 à 14). Pourtant nous avons vu que cette numérotation n'est pas parfaitement régulière puisque certains nombres se retrouvent plusieurs fois sans que la raison de ce choix ne paraisse s'imposer comme une évidence. C'est principalement le traitement du parcours dans l'exposition qui interroge le chercheur-visiteur. Les structures sont alignées et se succèdent le long de chemins de

⁷²⁰ Annexe 3, p. 125 : commentaire n°24.

⁷²¹ Annexe 3, p. 128 : commentaire n°30..

circulation. Nous pouvons comparer les plus larges à des rues ou des avenues si nous tentons une approche métaphorique qui emprunte au registre sémantique de l'urbanisme. Entre de larges axes, des voies plus étroites ont été introduites en évitant la juxtaposition des modules. Si nous poursuivons notre emprunt à l'architecture urbaine de la ville de Lyon, nous pouvons nommer ces étroits passages perpendiculaires aux grands axes, des traboules. En les empruntant, nous découvrons la possibilité de circuler en court-circuitant certaines périodes de l'histoire du design, bousculant l'ordre historique et de parcourir l'exposition de manière aléatoire. Ce sont les ouvertures dégagées dans les cloisons qui incitent à s'engager dans ces traboules. C'est bien ce qui est arrivé à la chercheur-visiteur qui après la prise de connaissance de la structure n°3 emprunte un passage qui lui permet de découvrir la face arrière des trois premières structures qu'elle vient de visiter : cela introduit une rupture dans le parcours chronologique. Après avoir expérimenté ces différentes possibilités de parcours, elle opte finalement pour une visite dans le sens suggéré par la numérotation des panneaux.

On comprend que le dispositif d'exposition laisse délibérément la possibilité de circuler sans tenir compte de l'ordre numérique et donc de faire un parcours qui ne prend pas en considération la dimension historique. La chercheur-visiteur se demande ce que devient une visite d'exposition de type historique qui ne suit pas la trame temporelle ? La numérotation des structures peut-elle être prise à rebours, ou certains numéros sautés sans que la perspective générale, l'intention de conception soit mise à mal si le visiteur décide de circuler à sa guise. Le commentaire n°15 affirme :

« Ce type de parcours n'est pas automatique, d'autres façons de visiter peuvent certainement exister. »⁷²²

La chercheur-visiteur remarque que les visiteurs de son voisinage sont nombreux à s'engager dans un ordre de visite différent de celui postulé par la numérotation. L'attrait de telle structure particulièrement colorée, la découverte d'objets déjà connus sont des déterminants majeurs qui conduisent à abandonner la dimension chronologique. Cette conduite n'est pas totalement aberrante : combien de livres d'histoires et même d'œuvres romanesques sont ainsi abordées par le lecteur indépendamment de l'ordre qu'avait proposé le concepteur de l'exposition ?

⁷²² Annexe 3, p. 118 : commentaire n°15.

Dès que le dispositif laisse des libertés, comme c'est ici le cas, chaque visite est une prise de connaissance singulière de la chose exposée qui renvoie certainement plus à la personnalité du visiteur qu'à la logique de l'exposition. La chercheur-visiteur suppose qu'une telle possibilité de déstructuration de l'histoire peut avoir des conséquences sur la compréhension du phénomène historique lui-même.

5.3.2.9. Critère I - Introduire une dimension distractive : une monotonie studieuse

La dimension distractive de l'exposition repose principalement sur la nature du matériel exposé. Comme c'est souvent le cas, le visiteur retrouve le long de son parcours des éléments qui lui ont été familiers dans un passé plus ou moins récent. La chercheur-visiteur le note dans son commentaire n°20 :

« Nous sommes attirée par ce que nous connaissons ou ce qui a un caractère inattendu voire spectaculaire. »⁷²³

Ainsi en est-il d'un téléviseur que nous avons déjà vu dans le salon familial⁷²⁴. La visite convoque des formes de nostalgie chez le visiteur et cela contribue fortement à l'attrait du parcours. La qualité de présentation des objets que nous avons soulignée à plusieurs reprises contribue aussi au plaisir de la visite⁷²⁵. À cela, on peut associer le dialogue qui se construit avec un certain nombre d'œuvres qui rappellent que le design n'a pas que des amateurs mais provoque aussi des réactions critiques. Le tableau d'Arnaud Labelle - Rojoux « À bas le design suédois »⁷²⁶ accroché dans la structure consacrée à Alvar Aalto et au design scandinave, fait d'une certaine manière un clin d'œil au visiteur. C'est une manière de tempérer l'effet d'exposition, une sorte d'effet de halo qui tend à accentuer le caractère emblématique des œuvres exposées⁷²⁷.

Dans l'ensemble, la chercheur-visiteur n'a pas trouvé une dimension distractive affirmée à cette exposition. C'est certainement une des conséquences de la faible implication produite par le dispositif. Dans la mesure où on ne lui demande pas de faire autre chose que de regarder et surtout de lire, l'attrait et le plaisir qui en résultent sont forcément

⁷²³ Annexe 3, p. 121.

⁷²⁴ Annexe 3, p. 141. Note de bas de page n°254. Roger Tallon. 1929, Paris (France) ; 2011, Paris (France). Téléviseur Portavia 111. Acrylonitrile butadiène styrène et résine styrénée. Don de Michelle et Jean Verrier en 1996. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

⁷²⁵ Annexe 3, p. 135 : commentaire n°37.

⁷²⁶ Annexe 3, p. 125 : note de bas de page n°187.

⁷²⁷ Annexe 3, p. 125 : commentaire n°25 et p. 133 : commentaire n°32.

limités à cette contemplation passive. Comme nous l'avons déjà indiqué, ce processus risque d'engendrer la lassitude.

5.3.2.10. Critère J - Mettre en valeur l'institution organisatrice : faire connaître la collection du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne

Cette exposition est située dans la Cité du design de Saint-Étienne mais l'institution organisatrice est le musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole qui met en valeur à l'occasion de cette exposition sa collection de design. Cette particularité n'est pas soulignée dans l'exposition. Elle est plutôt gommée. Sur l'affiche de présentation, le nom du musée qui apparaît en petits caractères n'est repérable qu'à condition de porter un regard attentif sur le document. Pourtant, le musée est mentionné à plusieurs reprises dans les textes des panneaux de l'exposition. Ainsi le texte du premier panneau de présentation rappelle que l'exposition est organisée avec une sélection de pièces de la collection de design du musée d'art moderne de contemporain de Saint-Étienne Métropole. Il est fait aussi mention de la date de démarrage de la collection et de sa dimension importante parmi les grandes collections publiques en France. De même comme toutes les pièces exposées proviennent de ce musée, son nom apparaît sur tous les cartels. Le chercheur-visiteur a aussi remarqué que le musée profite de l'occasion de cette exposition pour présenter des œuvres d'art contemporain récemment acquises.

Le choix de conclure l'exposition par ces œuvres d'art contemporain, comme l'installation réalisée en coproduction avec l'École Supérieure d'Art et de Design de Saint-Étienne⁷²⁸ est une façon de souligner les synergies qui existent entre les institutions, des formes de communication institutionnelles.

La chercheur-visiteur note comme une raison d'être de l'institution le besoin de construire la notoriété de la collection de design du musée afin de renforcer l'image de la ville comme pôle national dans ce domaine. Cette intention doit être prise en compte si l'on veut comprendre l'existence de cette exposition, sous cette forme là à ce moment là.

⁷²⁸ L'œuvre « Feeling Refuge », conçue par Nathalie Talec en collaboration avec Stéphane Dwernicki, designer et Alexandre Nossovski architecte, et réalisée dans le cadre du projet Gimme Shelter, a été réalisée en coproduction avec l'École Supérieure d'Art et de Design de Saint-Étienne (ESADSE), lors d'un workshop mené par l'artiste et Stéphane Dwernicki, avec des étudiants des options art et design.

5.3.3. Les entretiens avec les concepteurs

Deux entretiens ont été menés afin d'éclairer l'analyse de l'exposition *Histoire des formes de demain*. Ces entretiens ont été effectués après la visite. La première personne interviewée est Jeanne Brun, conservatrice au musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, commissaire de l'exposition. Le second entretien a été mené avec les deux scénographes de l'exposition Noémie Bonnet Saint-Georges et Éric Bourbon. La lecture de la transcription de ces entretiens a permis de relever les mots clés dont nous allons explorer les significations.

5.3.3.1. Jeanne Brun, commissaire :

Dans cet entretien les mots clés suivants ont été retenus :

C'est une quasi religion - Des sortes de *period room* - Exposition particulièrement didactique - Exposition de collection - Des vues traversantes.

Jeanne Brun nous indique que l'idée première qui a présidé à l'existence de cette exposition était de présenter la richesse et la diversité de la collection de design du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, représentative du design moderne⁷²⁹. Elle estime que malgré des lacunes, le fond est assez complet et pouvait fournir la possibilité d'une exposition de type historique. C'est donc dans ce sens qu'elle prononce le mot exposition de collection. Elle rappelle que lorsqu'on possède d'importantes collections dans les réserves du musée, il faut faire des choix parmi les pièces que l'on veut présenter : « C'est toujours un jeu entre un espace donné et ce que vous avez envie de montrer. »⁷³⁰. Elle confirme la place importante de l'institution muséale dans la logique d'exposition, il n'était pas question de faire appel à d'autres ressources que la collection du musée. La perspective de mise en valeur de l'institution, que nous avons noté à partir de la description de la visite de l'exposition *Histoire des formes de demain* se trouve donc explicitement confirmée. Il s'agit bien de faire connaître cette collection et par conséquent agir sur la notoriété du musée. Notons qu'elle n'oublie pas qu'elle est la conservatrice de ce musée, de ce point de vue là, il est normal que de faire en sorte que cette institution soit reconnue dans toutes ses potentialités.

⁷²⁹ Annexe 3, p. 161 - 162 : résumé et extraits du *verbatim* de l'entretien avec Jeanne Brun.

⁷³⁰ Annexe 3, p. 162.

En tant que commissaire, elle estime que c'est une exposition particulièrement didactique. Aborder dans la cité du design le thème de l'histoire, permettait d'ancrer cette question dans le passé alors que la cité s'intéresse prioritairement à la période contemporaine. La question didactique est néanmoins peu explicitée dans l'entretien ; rien ou peu de choses sont dites sur la façon dont l'exposition peut contribuer à la formation des visiteurs. Nous avons vu dans l'analyse de la description que la démarche didactique repose principalement sur le texte et que celui-ci, abondant, court le risque de ne pas être lu de manière exhaustive.

À propos du traitement scénographique de l'histoire, Jeanne Brun fait référence à la notion de *period room* : « Je voulais des petites boîtes pour justement respecter ce parcours qui se faisait à travers les époques et mon idée, c'était de faire des sortes de *period rooms* comme on trouve dans les musées d'art décoratifs le plus souvent. »⁷³¹. En fait, les structures sont presque toutes uniformément habillées de blanc à l'intérieur et comme elle le reconnaît il ne s'agit pas de *period room* classique car l'exposition ne s'intéresse que très secondairement aux usages. Elle confirme que les structures sont là pour créer une périodisation en désignant par leurs limites, celles d'une époque de l'histoire du design.

Jeanne Brun est aussi attentive à l'existence de vues traversantes, ce que nous avons nommé dans la description des échappées visuelles offertes par les ouvertures dans les cloisons. L'objectif est de « mettre en dialogue des choses qui étaient dissemblables en termes de périodes, en termes de style. »⁷³². On comprend qu'elle pense aussi remédier au sentiment d'enfermement que pourrait produire l'installation des objets dans les boîtes si les ouvertures n'existaient pas. Elle fait donc reposer la continuité historique sur ces ouvertures.

Enfin, elle s'attarde sur la place actuelle de l'exposition du design dans la ville de Saint-Étienne, elle affirme : « [...] c'est vraiment une quasi religion. »⁷³³. De la place qu'elle occupe, elle observe les espoirs qui sont placés sur cette question en matière de développement économique. Elle précise que le phénomène n'est pas seulement local mais que plus généralement les pouvoirs publics partagent cet engouement. Pour elle,

⁷³¹ Annexe 3, p. 161.

⁷³² Annexe 3, p. 161.

⁷³³ Annexe 3, p. 162.

l'histoire du design est « une histoire d'idées avec un sous-texte idéologique présent à toutes les époques et qu'il ne faut pas ignorer ou négliger. »⁷³⁴. On repère que ce propos est largement explicité par le contenu des panneaux de l'exposition. Par le texte, elle a essayé de produire une contextualisation des mouvements et de raccrocher ainsi histoire du design à l'histoire générale. Il n'est pas certain que la méthode employée produise les effets attendus mais on doit reconnaître une intention explicite qui a présidé à la mise en forme de cette exposition. Il se trouve que ce point de vue rejoint nos hypothèses de travail sur la place du design dans la société. L'emploi du terme quasi religion donne une puissance particulière au propos et insiste sur la dimension militante de présenter le design comme outil de développement économique dans une ville qui connaît une déprise industrielle. Dans le même ordre d'idée, le design est associé à la notion d'utopie, ce terme étant le fil conducteur sur lequel la commissaire d'exposition a construit la trame narrative de l'exposition.

5.3.3.2. Noémie Bonnet-Saint Georges et Eric Bourbon, scénographes

Les mots clés retenus sont :

Une circulation assez facile et évidente - Des boîtes qui permettent d'isoler les périodes - Ne pas manger les objets présentés - Montrer la forme plus que l'usage - Ce qui prime pour une scénographie, c'est la lecture - Très muséal.

Les deux scénographes Noémie Bonnet Saint-Georges et Eric Bourbon ont fait des propositions de scénographie à Jeanne Brun, les décisions ont été prises par la suite en équipe⁷³⁵. Ils sont à l'origine de la principale décision concernant la présentation ; le choix « des boîtes qui permettent d'isoler les périodes ». Ils précisent que la taille et la forme des boîtes permettent de s'adapter aux diverses périodes et notamment à la quantité d'objets disponibles. Cela invitait à faire quelque chose de modulaire. C'est parce que cette structure risquait d'être une fermeture sur la période concernée qu'est venue l'idée de faire de larges ouvertures dans les cloisons.

Cet espace modulaire a permis de dégager des interstices entre les boîtes et offrir :

⁷³⁴ Annexe 3, p. 162.

⁷³⁵ Annexe 3, p. 162 - 1163 : résumé et extraits du *verbatim* de l'entretien avec Noémie Bonnet-Saint Georges et Eric Bourbon.

« une circulation assez facile et évidente ». Selon les deux scénographes, cela permettait de faire : « un peu comme des rues et d’avoir un cheminement logique »⁷³⁶. Ils confirment donc l’hypothèse d’un modèle d’architecture urbaine comme inspiration principale de la scénographie. Il est vrai que les blocs parallélépipédiques pourraient faire aussi penser à des formes archétypales de bâtiments. L’idée de circulation libre revient plusieurs fois dans leurs propos. Ils pensent que la numérotation des boîtes est suffisante pour fournir un repère chronologique. Ils sont par ailleurs soucieux d’offrir une possibilité de lire autrement. Il faut entendre dans ce propos une lecture générale, lire l’exposition est pour eux la visiter.

Ce discours exprime un fort intérêt pour la non directivité du parcours de visite, aspect qui a été aussi repéré par la chercheur-visiteur.

Ils déclarent par ailleurs : « Ce qui prime pour un scénographe, c’est vraiment la lecture. »⁷³⁷. C’est ainsi que les cartels identiques présents sur les murs extérieurs ont été placés à divers niveaux pour une meilleure lisibilité. Ils ont perçu que l’importance du texte dans l’exposition nécessite un traitement particulier afin de faciliter une lecture confortable.

Les deux scénographes reconnaissent qu’ils ont recherché pour la mise en scène quelque chose de « très muséal », signifiant ainsi que l’objectif est bien de présenter la collection du musée d’art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. C’est donc un type de présentation par découpage de périodes que l’on retrouve fréquemment dans les musées d’arts appliqués⁷³⁸.

Ils soulignent que « la scénographie ne doit pas manger les objets présentés »⁷³⁹. Pour cela, elle doit rester modeste, ne pas chercher à attirer l’attention mais au contraire mettre en valeur les objets. C’est pourquoi les boîtes ont été peintes de couleurs neutres à l’extérieur. La teinte grise tend à se confondre avec la tonalité de la structure du bâtiment et les rend presque invisibles, alors que le blanc offre un maximum de contraste avec les objets présentés : « le blanc reflète la lumière et les cabanes grises s’effacent et mettent

⁷³⁶ Annexe 3, p. 163.

⁷³⁷ Annexe 3, p. 163.

⁷³⁸ Tel que le dit explicitement Jeanne Brun dans l’entretien.

⁷³⁹ Annexe 3, p. 163.

en valeur les pièces qui sont dedans. »⁷⁴⁰. L'intention est donc bien de mettre en valeur les objets par le dispositif des boîtes.

Enfin, l'objet de la présentation est de montrer la forme des objets plus que l'usage, ce qui confirme nos observations, portant sur la rareté des aperçus fonctionnels. En ce sens, la scénographie se rapproche de celle d'une exposition d'art contemporain en privilégiant à travers la forme la part esthétique des œuvres des designers.

5.3.4. Synthèse des résultats

L'exposition *Histoire des formes de demain* s'inscrit clairement dans un projet de présentation de l'évolution du design depuis les origines jusqu'à aujourd'hui. Le titre indique aussi qu'elle donne priorité aux formes sur les fonctions. Les entretiens confirment et précisent les résultats de l'analyse que nous avons conduite en nous appuyant sur la description de l'événement. Il s'agit bien de montrer la partie la plus significative de la collection du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, de faire connaître sa richesse. Le fonds est mis en valeur par une présentation particulièrement soignée qui utilise une série de boîtes comme autant de séquences historiques. Nous résumons ci-dessous les résultats que nous obtenons pour chacun des critères.

- A - Documenter, expliquer, préciser : l'information écrite est abondante si bien qu'une lecture exhaustive prend beaucoup de temps. Le public ciblé par le niveau de langue a déjà des repères sur l'histoire du design.
- B - Mettre en valeur les objets : le fonds du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole est bien mis en valeur grâce à l'espace disponible. Les objets de la collection sont expliqués par les textes et cartels.
- C - Mettre en valeur les designers : les designers sont présents à travers leurs œuvres. Ils occupent en leur nom une majorité de l'espace de présentation.
- D - Impliquer, captiver, soutenir la motivation : la motivation trouve principalement ses sources dans l'attrait des pièces de la collection accompagnée du texte de présentation.
- E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : le dispositif de présentation repose principalement sur des boîtes aux cloisons largement évidées. Chaque structure

⁷⁴⁰ Annexe 3, p. 163.

correspond à une période représentée soit par un ou des designers, soit par un mouvement historique du design.

- F - Rythmer, baliser un parcours : la disposition des structures organise l'espace à la manière d'une architecture urbaine. On progresse de structure en structure comme l'on passerait d'une séquence historique à une autre.

- G - Opérer des choix didactiques : la démarche éducative reprend de manière assez traditionnelle les méthodes des expositions de collection. Le matériel est montré accompagné d'une explication écrite très complète, de style plutôt élitiste.

- H - Ménager des libertés : la numérotation des structures indique la marche chronologique. Il est possible de s'en affranchir au risque, si l'on est pas un expert, de perdre le fil de l'histoire.

I - Introduire une dimension distractive : outre le plaisir de retrouver parmi les pièces exposées des objets familiers, peu d'occasions sont présentes pour s'évader d'un cadre assez austère.

J - Mettre en valeur l'institution organisatrice : la reconnaissance de l'importance du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole est un enjeu important de l'exposition. Il n'est pas énoncé dans l'exposition elle-même ; il est ouvertement formulé par la conservatrice.

5.4. Le *showroom* de la VitraHaus : un exposition thématique

Cette exposition présente la particularité d'être intégrée au Campus Vitra situé près de Bâle. Elle fait donc partie d'un ensemble à vocation commerciale installé par l'un des plus importants éditeurs de produits et de mobiliers conçus par des designers célèbres. Nous avons fait le choix de l'aborder comme les autres expositions tout en n'ignorant pas son caractère particulier. Nous avons fait l'hypothèse que cette exposition, s'éloignant des standards des expositions commerciales, présentait des formes qui semblaient la rapprocher des expositions de design organisées par des institutions culturelles sans but lucratif affirmé. Nous l'avons donc choisie avec la perspective d'explorer le rapport entre dimension économique et dimension culturelle, sachant par ailleurs que notre définition

de l'exposition de design n'exclu pas *a priori* des manifestations appartenant de manière principale au champ⁷⁴¹ économique.

Nous avons effectué la visite de l'ensemble de l'exposition, mais pour la thèse, nous avons retenu les deux étages supérieurs et une pièce du rez-de-chaussée qui donnent à voir de manière significative les formes adoptées par l'exposition. Ils font l'objet de la description et des commentaires associés⁷⁴².

Nous faisons une présentation générale de l'exposition afin de préciser le contexte de la manifestation. Ensuite nous abordons l'analyse qualitative de la description en mobilisant la grille de critère. Nous tirons enfin des conclusions concernant la caractérisation de l'intention de cette exposition.

5.4.1. Le contexte général de l'exposition

La VitraHaus est le nom donné au bâtiment où sont présentés les articles du catalogue des productions de la maison Vitra⁷⁴³. Cette entreprise suisse spécialisée dans la fabrication de mobilier et d'aménagements pour l'univers domestique, public ou commercial a entrepris depuis 1981, l'aménagement d'un de ses sites de production à Weil-am-Rhein en Allemagne. Elle a fait appel à des architectes de renom pour construire des unités de productions, des espaces logistiques, un pavillon de conférences, et même une caserne de pompiers. Au fil des années, des œuvres et des microarchitectures sont également venues compléter l'aménagement du site, le transformant en champ d'expérimentation pour la création en architecture et design. Le campus, baptisé ainsi en référence aux multiples unités qui se trouvent réunies sur le site, abrite en 2018 plus de dix-sept bâtiments, installations et oeuvres artistiques sur 2500 hectares. Une visite guidée permettant d'appréhender l'ensemble des réalisations est proposée au public.

La VitraHaus est inaugurée en 2010. C'est une réalisation des architectes suisses Jacques Herzog et Pierre De Meuron⁷⁴⁴. Le bâtiment est constitué de douze volumes en forme de maisons à pignon, empilés les uns sur les autres sur cinq étages et selon des axes

⁷⁴¹ Nous employons ici le mot champ dans le sens que lui donne Pierre Bourdieu, c'est à dire un espace social interagissant avec d'autres espaces, mais aussi autonome, doté de règles qui lui sont propres.

⁷⁴² La description de la visite du *showroom* de la VitraHaus se trouve en annexe 4, p. 175 - 209.

⁷⁴³ Dans la suite de ce texte nous reprendrons le terme anglais de *showroom* pour désigner la fonctionnalité principale du bâtiment.

⁷⁴⁴ Site des architectes Herzog et De Meuron (En ligne, consulté le 10 octobre 2013) : <https://www.herzogdemeuron.com/index.html>

différents. Les façades des pignons sont entièrement vitrées. Elles offrent une vue panoramique sur le site du campus. Ce bâtiment abrite outre les espaces dédiés à la présentation de la Vitra Home Collection dans le *showroom*⁷⁴⁵, un atelier de fabrication de la Lounge chair⁷⁴⁶, un café-restaurant et une boutique-librairie *flagship*⁷⁴⁷. Par sa taille et l'originalité de ses aménagements, la VitraHaus est le bâtiment commercial emblématique de Vitra dans le monde.

Dans les étages dévolus à la Vitra Home Collection, on trouve les dernières nouveautés en termes de productions mais également les grands classiques édités par le fabricant depuis les années 1950. L'aménagement des espaces est renouvelé plusieurs fois par an, nous décrivons celui proposé lors de notre visite du 13 octobre 2013. Les mobiliers et les objets présentés sont mis en situation comme dans un véritable intérieur. Le visiteur peut à sa convenance déambuler dans les espaces. Il s'agit bien d'une exposition de design, selon nous intéressante à étudier même si la finalité commerciale de l'opération ne fait aucun doute. Nous l'avons donc soumise au même examen méthodologique, aux mêmes procédures que nous avons mises en œuvre pour les quatre autres expositions de notre corpus⁷⁴⁸. Le thème est classique, il s'agit du mobilier et des objets domestiques. Dans la mesure où ce thème traverse toute la chronologie du design, la dimension historique sera présente sans être néanmoins principale, s'effaçant le plus souvent derrière le caractère domestique des objets.

En ce qui concerne la typologie qui nous sert de guide pour la sélection des cinq expositions, le *showroom* de Vitra représente le type B : exposition à caractère thématique principal.

5.4.2. Analyse qualitative de la description par critère

La principale innovation par rapport au travail d'analyse entrepris sur les quatre premières expositions est l'introduction d'un nouveau critère dans la grille d'analyse des

⁷⁴⁵ La collection des objets, mobiliers et aménagements de Vitra pour l'espace domestique.

⁷⁴⁶ La *Lounge chair* créée par Charles & Ray Eames en 1956 est une des productions emblématiques de la société Vitra. Le public peut aller découvrir dans cet atelier les différentes phases de la fabrication artisanale de ce fauteuil, l'acheter et bénéficier dans ce cas d'un marquage spécial indiquant que cet exemplaire unique a été produit à la VitraHaus.

⁷⁴⁷ Emblématique de la marque dans le monde. Traduit par nous.

⁷⁴⁸ Lors de notre visite à Weil am Rhein, le campus Vitra proposait dans le cadre du Vitra Design Museum, une exposition thématique consacrée à la lumière : *Lightopia*. Après avoir visité les deux expositions, nous avons choisi de faire porter notre intérêt sur le *showroom*, car il permettait de rester cohérent avec la typologie et de diversifier notre échantillon d'étude en donnant à voir des installations différentes de celles déjà rencontrées.

commentaires, affecté de la lettre K intitulé « favoriser une disposition à l'achat »⁷⁴⁹. L'opportunité est apparue lors de l'analyse de onze commentaires associés à la description. Nous reviendrons dans l'analyse qui suit sur l'importance de ce critère pour comprendre l'intention d'exposition à propos du *showroom* de la VitraHaus. La description a donné lieu à soixante-dix commentaires. Les commentaires les plus nombreux portent sur le critère E : reconfigurer le cadre, produire des effets d'ambiance. Même si notre approche n'est pas du tout de type quantitative, nous devons souligner le fait que cette exposition attache beaucoup d'importance au contexte de la visite et manifeste le souci de l'agrément de celle-ci et de son intérêt éducatif (critères D et G). Les critères J et K qui cherchent à repérer la mise en valeur de l'institution qui est à l'origine de l'exposition et son aspect commercial ont une importance moins considérable que ce à quoi on pourrait s'attendre compte tenu du contexte. Nous allons comme pour les précédentes expositions rendre compte de l'analyse détaillée sur la base des commentaires regroupés selon les onze critères de la grille.

5.4.2.1. Critère A - Documenter, expliquer, préciser : le texte et la construction de connivences

Le critère s'intéresse principalement à la place du texte dans l'exposition. Force est de constater que si celui-ci n'est pas totalement absent, sa présence est très limitée et surtout très différenciée selon les parties de l'exposition que l'on considère. Nos premiers commentaires font état de l'absence totale de cartels et donc d'information dans l'espace de l'étage 4 appelé le *loft*⁷⁵⁰. Les seuls éléments explicatifs sont fournis par la borne numérique présente dans la salle. Pour accéder au texte, il faut faire la démarche de consulter cette borne grâce à une carte personnalisée⁷⁵¹. Le commentaire n°11 souligne :

« On retrouve ici des fonctionnalités que nous sommes habituée à rencontrer sur des sites de vente sur internet. La discrétion de cette installation interactive sur le lieu de l'exposition tend à la faire oublier tout en assurant une disponibilité et en permettant de fournir une documentation. »⁷⁵²

⁷⁴⁹ Annexe 4, p. 211 : figure 61. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires du *showroom* de la VitraHaus.

⁷⁵⁰ Le parcours de la chercheur-visitateur dans le *loft* à l'étage 4 figure en annexe 4, p. 213 : figure 62.

⁷⁵¹ Annexe 4, p. 177 : commentaire n°10.

⁷⁵² Annexe 4, p.177 : commentaire n°11.

Néanmoins, quelques informations complémentaires portent sur le cadre général de l'exposition, notamment l'architecture de la VitraHaus⁷⁵³. Tout se passe comme si à cet étage, on avait cherché à faire oublier qu'il s'agit d'une exposition et pour cela fait disparaître ce marqueur de la logique d'exposition qu'est le texte d'accompagnement. Le visiteur est invité à faire l'expérience de la découverte d'un intérieur contemporain où le mobilier vendu par Vitra est omniprésent. La situation est différente à l'étage 3 qui est consacré aux « classiques de Vitra »⁷⁵⁴. En ce qui concerne la frise historique⁷⁵⁵ nous avons noté dans le commentaire n°55 que :

« Les indications textuelles fournissent une riche information [...]. Elles demandent un effort de lecture, conséquence de la taille des caractères. »⁷⁵⁶

et dans le commentaire n°56 :

« La précision des légendes est inégale, certaines photographies ou illustrations ne sont pas datées ou contextualisées. »⁷⁵⁷

À cet étage, nous pouvons constater une intention d'expliquer, de situer dans le temps et dans l'espace, les réalisations des designers qui ont conçu des mobiliers pour Vitra. Cette démarche explicative trouve cependant ses limites dans une faible attention au confort de lecture, soit que le choix de la taille de caractères demande aux visiteurs un effort, soit que certaines informations manquent.

Nous avons aussi noté qu'une des structures consacrées à un des designers ne comportait aucun texte d'accompagnement et nous émettons des hypothèses sur son absence dans le commentaire n°43 :

« [...] disparition, accident ou dispositif en cours de réalisation. L'absence de précision *in situ* nous donne l'impression d'une certaine désinvolture. »⁷⁵⁸

La description de la visite mentionne les documents écrits où associés aux structures de présentation des designers, notamment les panneaux portant une de leur citation en gros caractères. Une des citations est affichée face au mur du fond de la pièce contre lequel est appuyé une des structure⁷⁵⁹ si bien que son existence avait échappé à la chercheur-visiteur

⁷⁵³ Annexe 4, p. 177 : commentaire n°12.

⁷⁵⁴ Annexe 4, p. 215 : figure 64. VitraHaus, *showroom*. Étage 3, les classiques de Vitra : parcours de la chercheur-visiteur. Ech. 1 : 225.

⁷⁵⁵ Des représentations schématiques de ce panneau figurent en annexe 4, p. 216 -221 : figures 65 à 70.

⁷⁵⁶ Annexe 4, p. 198 : commentaire n°55.

⁷⁵⁷ Annexe 4, p. 199 : commentaire n°56.

⁷⁵⁸ Annexe 4, p. 190 : commentaires n°43.

⁷⁵⁹ C'est la structure consacrée à Verner Panton dont la position figure sur le plan en annexe 4, p. 215 : figure 64. VitraHaus, *showroom*. Étage 3, les classiques de Vitra : parcours de la chercheur-visiteur. Ech. 1 : 225.

dans un premier temps. Une observation stationnaire de quelques minutes confirme que les quelques visiteurs qui se présentent à cet endroit ne l'aperçoivent pas non plus, comme l'explique le commentaire n°38 :

« Tout se passe comme si la lecture de cette citation n'était pas fondamentale alors que le contenu permet d'expliquer les choix expographiques. Ce que nous percevons comme une négligence pourrait être expliqué par une absence d'intention didactique. »⁷⁶⁰

Nous reviendrons sur cette dernière remarque lors de l'étude du critère G : opérer des choix didactiques. Enfin si l'on s'intéresse à la compréhension des textes en essayant d'interroger le type de public qu'ils convoquent de manière implicite, on peut constater que celui-ci est supposé posséder des connaissances de base sur le design. Ainsi, les documents qui présentent la biographie des designers font référence à l'histoire du design, de l'art et de l'architecture et supposent la maîtrise d'un savoir culturel. La note consacrée à Isamu Noguchi rappelle son appartenance au mouvement organique⁷⁶¹ et une aptitude contradictoire présente dans l'aphorisme des designers à laquelle est appuyé la structure cubique si bien que son existence et celle consacrée à Alexander Girard évoque le mouvement moderniste⁷⁶² en supposant que ces mouvements sont connus du lecteur-visiteur. Ainsi une citation des Eames inscrite en gros caractères sur le mur de l'atelier Lounge Chair : « Le détail n'est pas un détail, le détail est le produit. »⁷⁶³ captive l'attention de la chercheur-visiteur. Elle cherche à approfondir le sens de l'énoncé contradictoire présent dans l'aphorisme. Certains indicateurs laissent penser que le texte de l'exposition s'adresse à un public ayant déjà des connaissances et une aptitude au déchiffrement des discours complexes. Le registre sémantique choisi construit des connivences entre Vitra et ses clients⁷⁶⁴.

5.4.2.2. Critère B – Mettre en valeur les objets : l'objet sacralisé

La mise en valeur des objets est particulièrement soignée de manière différente, dans les trois étages décrits. Commençons par le *loft* au 4^{ème} étage. Dans cet espace, le choix est fait de présenter les aménagements comme partie intégrante d'un intérieur confortable où le visiteur est invité à prendre place. Tous les éléments ne sont pas fabriqués par Vitra.

⁷⁶⁰ Annexe 4, p. 187 : commentaire n°38.

⁷⁶¹ Annexe 4, p. 188-189 : note de bas de page n°345.

⁷⁶² Annexe 4, p. 189 : note de bas de page n°351.

⁷⁶³ Annexe 4, p. 208 : note de bas de page n°435.

⁷⁶⁴ Nous avons déjà rencontré ce type de texte et discuté de son interprétation dans *Momentané*.

Dans ce cas, ils ne sont pas recensés dans la base de la borne interactive mais il n'est pas difficile pour la chercheur-visiteur de retrouver leurs auteurs.

En renvoyant les textes d'accompagnement au dispositif numérique, l'exposition invente une présentation sans aucun cartel, ni textes visuellement présents dans l'environnement des objets et des mobiliers. On se rapproche d'un cadre domestique, d'un univers familier. L'usage des objets et des sièges peut s'accomplir librement, ce que nous remarquons dans le commentaire n°16 :

« S'asseoir n'est pas ici faire l'expérience d'une fonction mais plus encore prendre ses aises, éprouver un plaisir. »⁷⁶⁵

C'est comme si l'on cherchait à faire oublier au visiteur qu'il est dans un lieu qui s'apparente à un magasin. Dans cet aménagement que nous commenterons dans le critère E, sous le nom de dispositif d'intérieur habité, les objets trouvent une place privilégiée. Ils sont valorisés en même temps qu'ils valorisent l'architecture intérieure dans laquelle ils s'insèrent. Tout ceci est bien sûr factice, l'observation de la chercheur-visiteur est sensible à cet aspect qu'elle note dans son commentaire n°18 :

« La présentation en série de plusieurs pièces de même fonction, bien que de formes différentes, vient nous rappeler qu'il s'agit bien d'une exposition, que si l'accrochage est harmonieux, il est aussi fonctionnel puisqu'il tend à créer une présentation exhaustive de la production de Vitra. »⁷⁶⁶

À l'étage en dessous, les différents mobiliers et objets présentés sont systématiquement associés à leurs designers. On les retrouve en bonne place dans les modules de présentation qui leur sont dédiés. À l'intérieur de la grande fresque historique des productions de Vitra, des informations sont présentes sur ce que l'éditeur nomme des classiques. Nous avons noté dans le commentaire n°33 :

« [...] À l'étage précédent, il y avait profusion d'objets et de mobilier, il y a ici une présentation plus sélectionnée qui confère aux modèles un caractère plus précieux qui tend à les faire admirer alors qu'on avait pu précédemment les essayer. [...] »⁷⁶⁷

Les objets les plus remarquables (par exemple les sièges) sont présentés sur des étagères suspendues au panneau. On peut remarquer que cette présentation s'affranchit au moins partiellement de l'ordre chronologique comme le mentionne le commentaire n°53⁷⁶⁸.

⁷⁶⁵ Annexe 4, p. 179 : commentaire n°16.

⁷⁶⁶ Annexe 4, p. 180 : commentaire n°18.

⁷⁶⁷ Annexe 4, p. 185 : commentaire n°33.

⁷⁶⁸ Annexe 4, p. 198 : commentaire n°55.

La partie supérieure du panneau historique comporte une série d'horloges déjà présentes dans le *loft* à l'étage au dessus. Le dispositif de la cimaise permet un repérage temporel de la période de leur création et contribue par ce biais à leur mise en valeur⁷⁶⁹. Ces horloges prennent place dans la catégorie « les classiques de Vitra », dénomination qui selon Rolf Fehlbaum président de Vitra, les distinguent comme des produits exceptionnels⁷⁷⁰.

C'est dans l'atelier Lounge chair au rez-de-chaussée que nous rencontrons la mise en valeur la plus aboutie. La « Lounge chair »⁷⁷¹, fauteuil emblématique des époux Eames est présentée sous de différentes manières et sur divers supports. Nous nous arrêtons plus précisément sur la vue en éclaté du fauteuil et de son repose-pied qui permet de distinguer les composants du mobilier. À ce sujet, le commentaire n°63 précise :

« [...] Une des façons de faire comprendre l'objet est de le présenter démonté tout en montrant en pratique des moments de son assemblage. Nous avons rencontré cette manière de faire dans la troisième partie de l'exposition *Momentané* et avons émis à ce sujet l'hypothèse d'une référence à la leçon de choses que nous reprendrons dans l'analyse. »⁷⁷²

Le fauteuil fait aussi l'objet d'une présentation dans une situation où est testée sa résistance à l'effort⁷⁷³. On le retrouve sur un poster dans un cadre de végétation luxuriante⁷⁷⁴ ou encore dans un film qui relate son montage en complément de celui qui se déroule dans cet atelier⁷⁷⁵.

Présentés en multiples exemplaires dans cet espace et bien mis en exergue grâce à la baie vitrée qui fait face à l'entrée de la VitraHaus, le mobilier des Eames est exposé comme le mobilier vedette du design édité par Vitra.

5.4.2.3. Critère C - Mettre en valeur les designers : les œuvres et les créateurs sont indissociables

⁷⁶⁹ Le panneau n'indique pas une date précise pour cette série d'horloges mais une période (voir annexe 4, p. 216 à 221 : figures 65 - 66- 68).

⁷⁷⁰ Les classiques de Vitra. Annexe 4, p. 184-185 : note de bas de page n°328.

⁷⁷¹ Annexe 4, p. 203 : note de bas de page n°415.

⁷⁷² Annexe 4, p. 203 : commentaire n°63.

⁷⁷³ Annexe 4, p. 204 : commentaire n°64.

⁷⁷⁴ Annexe 4, p. 205 : commentaire n°65.

⁷⁷⁵ Annexe 4, p. 203 : commentaire n°62.

L'étage 3 est consacré à sept des designers les plus importants dans l'histoire du développement de la société Vitra⁷⁷⁶. Chaque designer bénéficie d'un espace de présentation autonome qui lui est réservé. On constate dans le commentaire n°42 le :

« [...] caractère systématique du dispositif d'exposition organisé autour du triptyque : installation d'œuvres dans la structure, biographie et photographie du designer, accompagnés d'une citation. »⁷⁷⁷

Les notices bibliographiques sont très brèves et insistent surtout sur les liens particuliers tissés entre l'éditeur et les designers. Ainsi la notice concernant les Eames précise l'importance particulière et fondatrice pour Vitra de la production de leur mobilier à la fin des années 1950⁷⁷⁸. Charles et Ray Eames sont omniprésents dans cet espace. On peut retrouver à différents endroits des citations illustrant leur manière de faire du design. De nombreuses photographies ou films les montrent dans diverses situations de travail mais aussi dans l'environnement plus privé de leur maison, ou encore en compagnie du président de Vitra⁷⁷⁹. Enfin, c'est tout un espace de la VitraHaus qui est consacré à une leurs créations emblématiques, le Lounge chair atelier où on peut les retrouver encore sur des photographies d'archives.

Les six autres designers présents à l'étage 3 font aussi l'objet d'une mise en valeur particulière, même s'ils ne ne sont pas aussi bien valorisés que les Eames en termes d'espace. Jean Prouvé occupe une place de choix, le contrejour de la baie pignon mettant en valeur le caractère sculptural de ces productions⁷⁸⁰. L'installation présente un grand nombre de tables, de chaises et de luminaires pour former une structure en hauteur.

On constate à cet étage une présentation simultanée des œuvres et de leurs créateurs sans que l'on puisse trancher entre l'idée que les œuvres seraient là pour témoigner de la créativité de leurs designers et celle qui consisterait à dire que les designers sont mis en avant afin d'ajouter une touche de personnalisation aux produits exposés. En fait le couple produit-designer constitue une totalité que l'exposition choisit de présenter de manière non dissociée. Elle confère en cela un statut particulier aux réalisations qu'elle rapproche de celui d'œuvres artistiques. En quelque sorte, les mobiliers sont authentifiés par la place

⁷⁷⁶ Annexe 4, p. 215 : figure 64. VitraHaus, *showroom*. Étage 3, les classiques de Vitra : parcours de la chercheur-visitateur. Éch. 1 : 225.

⁷⁷⁷ Annexe 4, p. 189 : commentaire n°42.

⁷⁷⁸ Annexe 4, p. 191 : note de bas de page n°364.

⁷⁷⁹ Annexe 4, p. 199 : commentaire n°57.

⁷⁸⁰ Annexe 4, p. 186 : commentaire n°36.

donnée aux créateurs que sont les designers. Il semblerait que pour Vitra, il faut connaître les designers pour comprendre et apprécier le design.

Nous verrons que dans une optique plus marchande (critère K), il n'est pas sans intérêt pour Vitra de contribuer à la célébrité des Eames afin de bénéficier en retour de celle-ci⁷⁸¹.

5.4.2.4. Critère D - Impliquer captiver, soutenir la motivation : faire l'expérience des objets et des mobiliers

À la manière d'une exposition plus institutionnelle, le *showroom* de Vitra bénéficie d'un public de visiteurs amateurs de design qui se positionne en plus en tant qu'éventuel acheteur de ce type de produit. Cela conduit à faire l'hypothèse que la motivation est bien présente avant même d'entrer dans l'exposition. On constate tout d'abord dans le commentaire n°9 une considération particulière portée au visiteur qui est accueilli et pris en charge dès son arrivée :

« Élégamment, lors de l'accueil l'hôtesse avait formaté notre carte en repérant notre nationalité. »⁷⁸²

Déambulant dans la première partie du *loft*, la chercheur-visiteur ressent une impression de calme qu'elle imagine, dans le commentaire n°14, résultant d'une sorte de conditionnement :

« Nous parlons à ce sujet de « conditionnement partagé », car il est bien produit par le cadre dans lequel nous sommes immergée et nous le qualifions de « partagé » car l'observation des autres visiteurs nous permet d'imaginer qu'ils ressentent le même effet. Leur conduite réservée, leurs conversations à voix basse contribuent sous la forme d'une influence diffuse, à construire ce conditionnement. ».⁷⁸³

On comprend que dès le début de l'exposition, se met en place une façon d'être visiteur de cette exposition, d'une manière dont il sera difficile de s'échapper. C'est sans doute la conséquence d'un environnement qui nous donne l'impression de nous introduire dans un univers domestique habité, un peu comme un visiteur qui entre dans un monde privé que les occupants auraient quitté peu de temps avant⁷⁸⁴. La première motivation est donc celle de la découverte d'un intérieur que l'on ne connaît pas et qui présente bien des traits

⁷⁸¹ Annexe 4, p. 206 : commentaire n°67.

⁷⁸² Annexe 4, p. 177 : commentaire n°9.

⁷⁸³ Annexe 4, p. 178 : commentaire n°14.

⁷⁸⁴ C'est un peu de l'ordre de ce que l'on peut ressentir lorsqu'on pratique un échange d'appartements entre vacanciers et que l'on se retrouve à la fois curieux, prudent et attentif dans un univers personnel qui n'est pas le notre.

de séduction⁷⁸⁵. À cela s'ajoute un autre centre d'intérêt pour la chercheur-visiteur mais certainement pour tout amateur de design ayant quelques connaissances en ce domaine, celui d'identifier des objets, des meubles connus. Elle note dans le commentaire n°7 :

« Pour ceux qui comme moi sont familiers des pièces de mobilier exposées, c'est un jeu de les identifier et de les admirer en position fonctionnelle qui tend à faire oublier l'effet d'exposition. Ceci est d'autant plus vrai que rien parmi les indications qui accompagnent généralement les objets exposés n'est ici présent. »⁷⁸⁶

Nous prenons conscience que le phénomène qui s'opère dans cette quête d'identification et sa réussite est la construction d'un sentiment de compétences dans le domaine du design. Ce sentiment est une composante de l'estime de soi, source de satisfaction bien présente quoique souvent non consciemment identifiée par le sujet qui en est l'objet.

Nous avons déjà constaté dans nos descriptions précédentes d'exposition que les phénomènes d'anticipation sur la suite du parcours de visite, contribuent pleinement au soutien de la motivation du visiteur en créant le désir d'en savoir plus. Ce désir se manifeste justement lorsque la chercheur-visiteur aperçoit de manière fugitive la scène qui va suivre et qu'elle note dans son commentaire n°20 :

« L'architecture très particulière du bâtiment ménage une échappée visuelle en balcon sur l'étage inférieur. Donnant à voir la suite de la visite, elle constitue un élément de repérage et de motivation non négligeable, en ce qu'elle annonce ce que sera la suite de la visite. »⁷⁸⁷

À l'étage 3, la chercheur-visiteur n'exprime pas des commentaires aussi tranchés où pourraient se lire une forte implication. Si certaines installations se présentent comme un peu énigmatiques, c'est parce que les explications sont absentes ou masquées. Les textes d'accompagnement sont certainement intéressants mais la chercheur-visiteur a quelques difficultés à en prendre connaissance malgré la démarche appliquée à laquelle elle s'oblige.

Le temps passé devant le panneau historique (P) est certainement un bon indicateur de l'intérêt que lui porte le visiteur :

« Lors de notre visite, nous avons constaté que peu de visiteurs s'attardent suffisamment longtemps, pour pouvoir prendre connaissance de manière exhaustive du contenu proposé. Il faut dire que la station debout ne se prête pas vraiment à un approfondissement de la lecture de ce panneau. »⁷⁸⁸

⁷⁸⁵ Annexe 4, p. 176 : commentaire n°6.

⁷⁸⁶ Annexe 4, p. 177 : commentaire n°7.

⁷⁸⁷ Annexe 4, p. 181 : commentaire n°20.

⁷⁸⁸ Annexe 4, p. 193 : commentaire n°50.

C'est dans l'atelier Lounge chair que la chercheur-visiteur constate un surcroît d'intérêt pour la visite. La descente de l'escalier en colimaçon permet d'avoir une vue panoramique sur l'espace et de découvrir les potentialités offertes par la suite de la visite :

« L'agencement des lieux permet une observation du travail de l'atelier tout en ne gênant pas le déroulement de celui-ci. »⁷⁸⁹

Nous constatons deux nouveaux attraits à l'exposition.

D'une part, il nous est donné la possibilité de découvrir par la vue et le toucher les matières premières qui permettent la réalisation de la « Lounge chair ». L'élément motivant réside dans la rareté de ce type de présentation dans une exposition de design. C'est pour la chercheur-visiteur un des moments importants de l'exposition, celui où on peut commencer à comprendre de quoi est fait le fauteuil⁷⁹⁰.

D'autre part, nous pouvons assister à une partie de la fabrication et à l'assemblage du fauteuil. Cette possibilité de découvrir le processus de fabrication rompt avec les usages qui consiste à présenter la plupart du temps un objet terminé. On songe à l'aménagement des usines, destiné à faciliter la visite tout en permettant de continuer la production :

« La banque transversale qui sépare la pièce permet de bien distinguer les rôles ; garantir la sécurité des visiteurs et permettre les échanges pour des moments privilégiés de contacts entre opérateurs et visiteurs.»⁷⁹¹

5.4.2.5. Critère E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : un environnement prestigieux

C'est sur ce critère que porte le plus grand nombre de commentaires, soit dix-neuf sur soixante-dix. La chercheur-visiteur a été sensible à l'originalité des dispositifs adoptés pour l'exposition de la VitraHaus.

Commençons par le quatrième étage. Le terme de *loft* désignant cet étage informe sur le projet des concepteurs. Il s'agit d'un espace non cloisonné où l'on retrouve les fonctionnalités classiques d'une habitation : chambre à coucher, cuisine, salon, salle à manger. Les commentaires n°5⁷⁹² et n°14⁷⁹³, nous rappellent que cette forme d'exposition abandonne les marqueurs classiques (cartels, séparation entre les espaces de présentation des objets et les espaces de circulation des visiteurs ; cimaises et autres mobiliers de

⁷⁸⁹ Annexe 4, p. 202 : commentaire n°61.

⁷⁹⁰ Annexe 4, p. 208 : commentaire n°69.

⁷⁹¹ Annexe 4, p. 202 : commentaire n°61.

⁷⁹² Annexe 4, p. 176 : commentaire n°5.

⁷⁹³ Annexe 4, p. 178 : commentaire n°14.

présentation) pour faire vivre au visiteur l'expérience d'une visite sans contrainte dans un espace qui s'apparente à un intérieur domestique habité. D'autres commentaires soulignent la qualité du séjour qui depuis l'élévation du quatrième étage présente une vue sur la campagne environnante :

« Le plaisir kinesthésique d'un siège confortable vient s'ajouter à celui visuel du spectacle de la nature. »⁷⁹⁴

La chercheur-visiteur précise néanmoins qu'il existe des indices qui rappellent que nous avons bien à faire à une exposition :

« [...] on ressent que malgré les efforts de mise en scène, cela a un caractère factice car on ne peut pas ignorer où nous sommes à ce moment là. »⁷⁹⁵

Le commentaire n°18 précise à propos des pièces accrochées au mur :

« La présentation en série de plusieurs pièces de même fonction, bien que de formes différentes, vient nous rappeler qu'il s'agit bien d'une exposition, que si l'accrochage est harmonieux, il est aussi fonctionnel puisqu'il tend à créer une présentation exhaustive de la production de Vitra. »⁷⁹⁶

Arrêtons-nous sur le commentaire n°19 fait par le chercheur-visiteur à propos de la présentation récurrente par paire d'objets identiques :

« Une fois repérée, elle saute aux yeux et s'impose comme un stratagème majeur de l'exposition. Nous voulons y lire ce que d'autres signes nous disaient déjà et que nous avons précédemment mentionnés, une recherche d'harmonie et d'équilibre, de bien-être que la présentation par paire et son effet de symétrie contribue puissamment à installer. »⁷⁹⁷

Ce dispositif induit un sentiment de plénitude chez le visiteur d'autant plus fort que son origine passe le plus souvent inaperçue.

On pourrait penser que la configuration s'inspire des formes de mise en scène adoptées pour les *period rooms*. En fait, même si certains choix rappellent ce dispositif immersif de reconstitution d'intérieurs, le cadre de l'exposition présente des singularités qui nous conduisent à distinguer cette forme de celle des *period rooms*. En particulier, il est possible de déambuler sans contrainte dans l'espace. Le *showroom* de Vitra serait aux *period rooms*, ce que l'histoire immédiate est aux formes les plus traditionnelles de l'histoire. L'étage consacré aux « classiques de Vitra » rend hommage aux plus célèbres designers produits par la maison d'édition. Il le fait de deux manières : séparément,

⁷⁹⁴ Annexe 4, p. 176 : commentaire n°6.

⁷⁹⁵ Annexe 4, p. 178 : commentaire n°13.

⁷⁹⁶ Annexe 4, p. 180 : commentaire n°18.

⁷⁹⁷ Annexe 4, p. 180 : commentaire n°19.

chacun se voit attribuer un espace qui lui est dédié, collectivement, une grande fresque historique situe leurs interventions dans le temps en rappelant les contacts privilégiés entretenus avec l'éditeur. En fait :

« C'est le développement de Vitra qui est privilégié autour des mouvements forts de son histoire. »⁷⁹⁸

Cette fresque qui tient lieu de cimaise présente un niveau de complexité qui va grandissant lorsqu'on se rapproche des objets accrochés. Selon que l'on se place à une certaine distance permise par l'architecture des lieux ou que l'on se positionne tout près des objets, le point de vue que l'on adopte change et notre conduite de chercheur-visiteur diffère. On peut ainsi regarder la présentation de loin et s'intéresser aux rythmes particuliers, aux mouvements historiques⁷⁹⁹ ou opérer un examen rapproché qui va permettre une analyse plus sensible aux détails⁸⁰⁰.

Enfin, l'atelier Lounge chair du rez-de-chaussée offre une tout autre configuration. Le modèle de visite se rapproche des circuits organisés dans les entreprises. Dans ce cas, le contexte à une visée didactique bien marquée. L'atelier est à la fois un vrai atelier (des fauteuils y sont effectivement montés) et une démonstration (les fauteuils sont assemblés là afin d'y être montrés). Plus que dans les autres espaces de la VitraHaus, on saisit que l'on a configuré l'espace pour permettre la compréhension du travail du fabricant et faire partager l'enthousiasme collectif pour le design⁸⁰¹.

La configuration du cadre, les objets exposés, les actions entreprises contribuent à induire chez le visiteur des comportements qui ont été intentionnellement recherchés. Ce qui est à l'œuvre, c'est une stratégie d'exposition sur laquelle nous reviendrons.

5.4.2.6. Critère F - Rythmer, baliser un parcours : la descente successive des étages

L'élément majeur du balisage du parcours est le changement d'étage qui s'effectue en descendant de l'étage 4 au rez-de-chaussée⁸⁰². La montée se fait très rapidement par l'ascenseur. La descente est beaucoup plus lente puisqu'elle est consacrée à la visite. Les escaliers en colimaçon sont des moments de pause qui permettent le passage de la

⁷⁹⁸ Annexe 4, p. 192 : commentaire n°46.

⁷⁹⁹ Annexe 4, p. 192 : commentaire n°48.

⁸⁰⁰ Annexe 4, p. 193 : commentaire n°50.

⁸⁰¹ Annexe 4, p. 206 : commentaire n°68 ; p. 208 : commentaires n° 69 et 70.

⁸⁰² Annexe 4, p. 175 : commentaire n°2.

problématique d'exposition d'un étage à celle du suivant, en évitant une transition trop heurtée :

« L'architecture très particulière du bâtiment ménage une échappée visuelle en balcon sur l'étage inférieur. »⁸⁰³

Les sièges indispensables pour un moment de repos sont disponibles tout le long du parcours. Généralement les stations assises s'agrémentent d'une vue agréable sur l'extérieur permises par les baies pignons vitrées⁸⁰⁴. Le parcours laisse l'impression d'un crescendo, d'un temps qui intègre de plus en plus une dimension besogneuse. Les objets s'individualisent et existent par eux-mêmes hors contexte au fur et à mesure que l'on descend. On débouche ainsi sur un atelier de fabrication qui est aussi un espace de commande et d'achats au service du visiteur.

5.4.2.7. Critère G - Opérer des choix didactiques : l'apprentissage comme conséquence

Nous avons vu lors de l'étude des autres expositions l'importance de ce critère pour apprécier l'intention d'exposition. En même temps, nous avons remarqué la forme bien souvent non conventionnelle que prend l'intention didactique. Le *showroom* de Vitra ne déroge pas à cette règle même si nous avons constaté pour certains dispositifs une quasi absence de préoccupation éducative. C'est notamment le cas pour le quatrième étage pour lequel la chercheur-visiteur se voit entrer en immersion dans un espace qui lui rappelle un intérieur habité. Nous n'avons fait dans cet espace aucun commentaire qui pourrait concerner le critère G. Le souci d'avoir une influence éducative nous a semblé totalement absent. La disparition des cartels accompagnant les objets rend leur identification plus difficile, le plaisir existentiel qui consiste à à vivre une expérience sensible ne s'accompagne pas d'un apprentissage ou même d'une simple information concernant le matériel exposé⁸⁰⁵.

Le contexte d'exposition du troisième étage fait appel à des formes plus classiques. Le texte est présent, il est souvent de type explicatif. Ainsi la lecture de chaque citation d'un

⁸⁰³ Annexe 4, p. 181 : commentaire n°20.

⁸⁰⁴ Annexe 4, p. 181 : commentaire n°21 ; p. 206 : commentaire n°68.

⁸⁰⁵ Annexe 4, p. 179 : commentaire n°16.

designer permet de comprendre la forme prise par la mise en scène de ses productions⁸⁰⁶.

La chercheur-visiteur note pourtant :

« Tout se passe comme si la lecture de cette citation n'était pas fondamentale alors qu'elle permet d'expliquer les choix scénographiques. Ce que nous percevons comme une négligence envers le visiteur pourrait être expliqué par une absence d'intention didactique. »⁸⁰⁷

Même quand le document textuel est présent, il ne semble pas participer d'un projet explicatif qui aurait une perspective éducative. Finalement, qu'il soit là ou non, importe peu. De manière différente, toujours à l'étage 3, la chercheur-visiteur trouve que le texte à une présence purement formelle. Il est tellement présent sur la frise historique qu'il produit un effet de saturation. Le visiteur doit faire un effort considérable pour en prendre connaissance même de manière très partielle⁸⁰⁸. Toujours à cet étage, la présence d'un souci pédagogique devrait se manifester par le respect de quelques règles qui contribuent beaucoup à l'intelligibilité des documents. Ce n'est pas toujours le cas. Ainsi nous constatons lors du commentaire n°46 que :

« L'espace occupé par ce panneau historique n'est pas proportionnel à la ligne du temps. Certes le temps est mis en ordre logique mais nous sommes confrontée à des représentations qui ne respectent pas les durées effectives, cela empêche, voire interdit de comprendre comment s'organise la dynamique de production des designers. »⁸⁰⁹.

Ce n'est qu'au rez-de-chaussée à l'intérieur de l'atelier Lounge chair qu'une intention didactique se manifeste pleinement. Elle s'exprime tout d'abord dans la structuration de l'espace :

« La banque transversale qui sépare la pièce permet de bien distinguer les rôles ; garantir la sécurité des visiteurs et permettre les échanges pour des moments privilégiés de contacts entre opérateurs et visiteurs. Elle remplit donc à travers son usage un rôle de médiateur pédagogique. »⁸¹⁰.

Nous serons conduite à revenir sur cette organisation de l'espace pour dire comment un dispositif d'exposition peut concrétiser une intention pédagogique. C'est le cas de cette banque qui divise la salle en deux parties. En séparant, elle configure la situation de communication. Elle installe d'un côté les agents qui concourent à la production mais qui sont aussi des agents pédagogiques qui sont susceptibles de commenter leurs activités pratiques. De l'autre côté, elle cantonne les visiteurs-clients qui peuvent bénéficier de

⁸⁰⁶ Annexe 4, p. 188 : commentaire n°39.

⁸⁰⁷ Annexe 4, p. 188 : commentaire n°38.

⁸⁰⁸ Annexe 4, p. 193 : commentaire n°50 ; p. 198 : commentaire n°55 et p. 199 : commentaire n°56.

⁸⁰⁹ Annexe 4, p. 192 : commentaire n°46.

⁸¹⁰ Annexe 4, p. 202 : commentaire n°61.

l'observation de l'activité professionnelle et écouter les explications. Surtout, la banque est le lieu où peuvent se faire les échanges verbaux, où s'organise le jeu des questions et des réponses. Quand nous parlons de média pédagogique, nous désignons justement ce dispositif qui relie et qui sépare l'espace, qui le configure pour favoriser un environnement d'apprentissage.

Sur le même principe que nous l'avons constaté pour l'exposition *Momentané*, un panneau mural présente une vue éclatée du fauteuil Lounge chair. Il est accompagné d'un texte qui accueille le visiteur et qui lui explique la démarche adoptée :

« Le texte explicite ce que l'image donne à voir dans une perspective pédagogique classique qui consiste à attirer l'attention puis à fermer le sens par un écrit précis et quasi exhaustif. [...] Une des façons de faire comprendre l'objet est de le présenter démonté tout en montrant en pratique des moments de son assemblage. »⁸¹¹

Arrêtons-nous enfin sur une petite vitrine présentant une reproduction miniature de la Lounge chair à côté d'un gant de *base-ball*. Cette confrontation est intéressante par ce qu'elle est susceptible de faire comprendre au visiteur. Elle permet de faire découvrir par analogie, les qualités du fauteuil. Celui-ci serait chaleureux et réceptif. Le premier qualificatif renvoie à la forme classique, enveloppante de ce type de siège. Le second, plus inattendu, a trait à l'impact que produit sur le siège, le fait de s'asseoir sans retenir le poids du corps. Pour un designer, la question va être d'abord technique, il s'agit d'amortir l'impact. C'est ici que l'analogie avec le gant prend toute son importance. Pour un américain familier du *base-ball*, l'image est particulièrement parlante car il sait ce que représente l'impact de la balle et donc l'importance du gant⁸¹². En donnant à voir où se loge l'inspiration de Charles et Ray Eames, l'image du gant permet au visiteur de comprendre un processus de création en design. Cette démarche se prolonge sur le plan technique par la présentation de la machine qui mesure la résistance à la répétition de ces impacts. Enfin, nous avons constaté que la perspective didactique se donne comme objectif de faire découvrir en quoi consiste matériellement le fauteuil, comment se présentent ses différentes parties :

« On veut y voir une démarche de découverte originale permettant de s'éloigner des formes sophistiquées de l'objet pour atteindre d'autres réalités, des substances, certes, elles-

⁸¹¹ Annexe 4, p. 203 : commentaire n°63.

⁸¹² Annexe 4, p. 205 : note de bas de page n°422.

mêmes élaborées mais qui nous rapprochent des éléments naturels que sont les constituants mis en œuvre dans toute fabrication. »⁸¹³

Par bien des côtés, l'atelier Lounge chair se présente comme un modèle innovant de dispositif d'exposition donnant forme à une intention pédagogique.

5.4.2.8. Critère H - Ménager des libertés : un déterminisme invisible

Nous nous devons de rappeler que ce critère peut être entendu sous ses différents aspects positifs mais aussi négatifs⁸¹⁴. Le commentaire n°2⁸¹⁵ porte sur le parcours en forme de descente des étages supérieurs vers le rez-de-chaussée. Il souligne que ce mouvement du visiteur le confronte de manière progressive à la logique commerciale de l'éditeur. Le chercheur-visiteur constate que sa conduite est fortement influencée par la perspective d'accomplir un achat. Si on compare ce dispositif d'exposition à d'autres présentations d'objets et de mobiliers, force est de constater, qu'il n'y a aucune interdiction relative aux usages et manipulations dans l'espace du *loft*. Le chercheur-visiteur vit une expérience immersive dans un univers où les interdits habituels d'une exposition sont bannis. Il en est différemment lorsqu'elle aborde l'étage inférieur. Les différentes situations de visite comportent des interdictions. On ne peut pénétrer dans les espaces consacrés aux designers, il n'y a pas de mention pour interdire de toucher mais la taille des structures dans lesquelles il n'est pas possible d'entrer maintient de fait le visiteur à distance. Mais il est toujours possible de s'installer dans les canapés et autres assises disposées sur le parcours à des fins de repos. Ainsi en est-il du sofa placé en face de la frise historique ou de cet autre canapé avantageusement placé face à la structure consacrée à un des designers.

Au rez-de-chaussée, le traitement des autorisations ou des interdictions revêt un autre caractère. Ainsi la banque transversale qui court le long de l'espace interdit de pénétrer dans l'espace de travail mais simultanément facilite une observation panoramique et attentive d'un processus en train de se faire. Par ailleurs, les constituants du fauteuil peuvent être pris en main, les cuirs palpés, l'arrondi des parties métalliques frôlé, le galbe des contreplaqués moulés caressé. Ce qui est ici permis contribue par le geste à la compréhension de la fabrication. Ce qui est autorisé participe d'une stratégie de

⁸¹³ Annexe 4, p. 208 : commentaire n°69.

⁸¹⁴ Ceci est vrai pour tous les critères par définition.

⁸¹⁵ Annexe 4, p. 175 : commentaire n°2.

séduction. Rien n'est donc gratuit dans le système des autorisations et des interdits. Ce système est l'expression d'une intention d'exposition, d'une finalité qui n'est pas surdéterminée comme dans beaucoup d'expositions par la nécessité de protéger et de conserver, mais plutôt de susciter le désir⁸¹⁶.

5.4.2.9. Critère I - Introduire une dimension distractive : le plaisir comme sensation intellectuelle

Comme pour les autres critères, il est assez difficile d'aborder celui-ci de manière complètement autonome. Il est relié à d'autres items de la grille. Par exemple, distraire le visiteur, effectuant un parcours assez long est un impératif si on veut soutenir sa motivation (critère D). Nous avons vu que les concepteurs de l'exposition s'y emploient en agissant sur l'ambiance générale⁸¹⁷, sur l'architecture des lieux et les échappées visuelles offertes sur les alentours⁸¹⁸. Plus généralement, nous repérons l'importance de ce critère chaque fois que nous constatons qu'en tant que chercheur-visiteur, nous éprouvons du plaisir dans l'accomplissement du parcours de visite. Celui-ci peut-être la conséquence directe du confort ressenti en essayant les différents sièges. Il se manifeste dans l'expression de satisfaction perceptible dans le contenu des propos échangés par les visiteurs⁸¹⁹. On peut aussi souligner les aspects qui renvoient au plaisir esthétique occasionné par le rencontre avec des objets emblématiques de la production du design contemporain. L'étage intitulé « les classiques de Vitra » présente des sièges connus, régulièrement présentés dans des expositions de design. En analysant ses propres réactions, la chercheur-visiteur constate qu'il y a une certaine saveur à exercer cette activité cognitive qui consiste à repérer ce que l'on connaît déjà et à le classer selon les organisateurs de sa mémoire. Ce plaisir est certainement décuplé lorsque l'absence d'indicateurs textuels propose de faire de la rencontre avec les objets une série d'énigmes plus ou moins faciles à résoudre⁸²⁰.

Enfin, comme nous l'avons déjà noté, il faut revenir sur l'importance des connivences qui se construisent avec les organisateurs de l'exposition. Ces connivences s'appuient sur le langage, le choix des mots. Trouver les mots qui parlent au visiteur, c'est lui apporter

⁸¹⁶ Annexe 4, p. 208 : commentaire n°69.

⁸¹⁷ Annexe 4, p. 176 : commentaire n°4.

⁸¹⁸ Annexe 4, p. 181 : commentaire n°20.

⁸¹⁹ Annexe 4, p. 180 : commentaire n°16.

⁸²⁰ Annexe 4, p. 177 : commentaire n°7.

de la reconnaissance en le situant dans une gradation des compétences intellectuelles et culturelles. Ainsi le fort usage qui est fait de citations de designers en forme d'aphorismes est susceptible d'ouvrir un monde de réflexions partagées dans une sorte de rêve éveillé. La forme de plaisir recherché est dans ce cas typiquement intellectuelle.

5.4.2.10. Critère J - Mettre en valeur l'institution organisatrice : la notoriété au service de l'utilisateur

On devine, puisqu'il s'agit d'une exposition de type *showroom* organisée par un des principaux éditeurs de design dans le monde, cette dimension ne saurait être absente. Bien que les indicateurs qui concernent ce critère ne soient pas très nombreux dans le texte descriptif, la valorisation de Vitra est très présente. Elle l'est sous une forme habile dans l'ensemble car non tapageuse. Au quatrième étage la présence du nom de Vitra est très discrète. Si l'on excepte l'appellation donnée au centre d'exposition : la VitraHaus et la signature très originale fournie par l'architecture par Jacques Herzog et Pierre De Meuron, l'éditeur n'apparaît pas dans la partie séjour du *loft*. Il faut aller dans la salle à manger qui prolonge l'espace cuisine pour voir l'institution organisatrice mise en valeur. Sur un mur, un ensemble de photographies présente des personnalités du monde de la culture, assises sur des chaises produites par Vitra. Le titre « Vitra personalities » tente d'associer la maison d'édition à la notoriété des célébrités⁸²¹.

C'est à l'étage 3 que l'image de Vitra est particulièrement soignée. C'est par ailleurs la partie semi-permanente de l'exposition, celle qui n'évolue que très peu annuellement. L'étage s'intitule « les classiques de Vitra ». La présentation fait la part belle aux designers qui ont contribué à l'évolution de la société. Le chercheur-visiteur a été sensible à la place prise par le coupe Eames dans la présentation à cet étage⁸²². La notoriété des designers est couplée à celle de Vitra. Des photographies présentent son président fondateur côte à côte avec Charles et Ray Eames. Le couple de designers est présenté comme le référent des valeurs portées par l'entreprise : « Nous nous demandons en permanence à Vitra : Qu'est-ce qu'auraient dit les Eames ? »⁸²³. Le panneau se présente comme une chronologie rappelant l'histoire de l'entreprise. Cette présentation est habile : avec une certaine élégance, ce sont les productions et les designers qui sont mis en valeur.

⁸²¹ Annexe 4, p. 183 : commentaire n°28.

⁸²² Annexe 4, p. 191 : commentaire n°45.

⁸²³ Annexe 4, P. 191 : note de bas de page n°364.

En même temps, Vitra rend compte de son savoir-faire en précisant tout ce que l'entreprise a emprunté aux designers qu'elle a édités.

D'une manière assez comparable, l'atelier de fabrication de la Lounge chair met l'accent sur la qualité de fabrication⁸²⁴, espérant certainement un bénéfice d'image de ce type d'information. Le poster qui fait l'objet du commentaire n°65 est entièrement dédié à la construction médiatique de l'image de Vitra :

« L'entreprise se présente comme un modèle qui s'inspire dans sa globalité des principes d'un design responsable. C'est certainement pourquoi, en 2018-19 le Vitra Design Museum consacre une de ses expositions temporaires à Victor Papanek, un designer engagé au service des usagers et du développement durable. »⁸²⁵

On peut dire que la préoccupation de valorisation de l'institution est une donnée bien présente sur le campus Vitra qui est par ailleurs le siège international de l'éditeur.

5.4.2.11. Critère K - Favoriser une disposition à l'achat : une stratégie discrète et cohérente

Ce critère est à relier au précédent, la construction d'une image positive, avantageuse de Vitra est un des facteurs déterminants de son développement commercial. Nous avons noté lors de la définition du critère dans le chapitre 4, qu'il qualifiait un mécanisme sociocognitif au moins en partie non conscient. C'est ce qui apparaît dès l'énoncé du commentaire n° 2 :

« On constatera à la fin de la visite que la descente des étages correspond à la prise en compte croissante de l'aspect commercial. »⁸²⁶

Evidemment la visiteuse plus particulièrement celle qui se double d'une chercheuse sait très bien qu'elle est au siège de Vitra, grand éditeur et commerçant de design. Pourtant le dispositif installé au quatrième étage fait l'impasse sur cette dimension, aucune appellation, aucune référence, aucun prix ne sont directement affichés dans l'espace d'exposition. Tout se passe alors comme si la structure d'exposition voulait faire oublier l'intention commerciale⁸²⁷.

La chercheur-visiteur n'ignore pas le contexte économique, mais elle constate que sa vigilance critique ne fait pas disparaître le plaisir qu'elle éprouve dans cette partie de la

⁸²⁴ Annexe 4, p. 204 : commentaire n°64 et p. 205 : commentaire n°65.

⁸²⁵ Annexe 4, p. 205 : commentaire n°65.

⁸²⁶ Annexe 4, p. 175 : commentaire n°2.

⁸²⁷ Annexe 4, p. 177 : commentaire n°11 ; p. 181 : commentaire n°22.

visite. Paradoxalement nous pensons que cette sorte d'amnésie du contexte est nécessaire à ce que s'accomplisse la mise en place des dispositions à l'achat. Nous pensons aussi que c'est une stratégie délibérée d'exposition qui se conjugue étroitement avec une démarche que dans un autre champ, le champ économique on désigne comme une stratégie marketing. Le commentaire n°29 suggère que d'autres situations à visée stratégique sont aussi présentes, qui s'avancent en partie masquée, comme pour le phénomène que nous venons de relater :

« Ce fauteuil est une des pièces les plus onéreuses vendues par Vitra. À défaut de pouvoir l'acheter, les visiteurs ont tout loisir de l'essayer et de s'y faire photographier pour se sentir aussi une personnalité Vitra. »⁸²⁸

Lorsqu'elle descend d'un étage, la chercheur-visiteur est confrontée de manière insistante à la mise en valeur de l'entreprise à travers les designers et leurs objets emblématiques. Bien qu'il s'agisse de fabrication en série, les objets sont singularisés par leur présentation dans des installations au dispositif scénique audacieux⁸²⁹. L'intention d'exposition est différente de celle de l'étage supérieur :

« À l'étage précédent, il y avait profusion d'objets et de mobilier, il y a ici une présentation plus sélectionnée qui confère aux modèles un caractère plus précieux qui tend à les faire admirer alors qu'on avait pu précédemment les essayer. »⁸³⁰

La mise en scène de cet étage consacré à une mise en valeur de l'objet trouve son aboutissement si ce n'est sa justification, dans le niveau élevé des prix de vente. Enfin, l'atelier du rez-de-chaussée dont nous avons souligné l'intérêt pédagogique manifeste une forte intention de plaider la qualité exceptionnelle des produits exposés :

« La perspective semble plus être de convaincre le client éventuel de la rigueur de la fabrication et donc de justifier d'un prix de vente très élevé que d'informer sur les procédures de contrôle qui contrairement à ce que nous venons de voir précédemment ne sont pas ici expliquées. »⁸³¹

C'est sans toujours en être consciente que la chercheur-visiteur a glissé de la notion de visiteuse à celle de cliente. Ce glissement involontaire est le signe de l'effet produit sur elle par le dispositif d'exposition de l'atelier.

La présence *in situ* de visiteurs achetant une Lounge chair et assistant à sa fabrication a contribué à l'identification de la dimension économique de l'intention d'exposition. Avec

⁸²⁸ Annexe 4, p. 183 : commentaire n°29.

⁸²⁹ Annexe 4, p. 186 : commentaire n°36.

⁸³⁰ Annexe 4, p. 185 : commentaire n°33.

⁸³¹ Annexe 4, p. 204 : commentaire n°64.

les composantes multiples que nous venons de rappeler, cette propension à créer des dispositions à l'achat était présente dans la scène que la chercheur-visiteur voyait se dérouler sous son regard.

5.4.3. Synthèse des résultats

Le *showroom* de l'éditeur Vitra se présente sous une allure qui ne conduit pas à la différencier dans un premier temps des autres formes d'exposition de design. On y retrouve exposé le même type de mobilier.

Le souci d'expliquer, de développer les connaissances des visiteurs se manifeste avec force même si d'autres intentions se laissent deviner au fil du parcours de visite.

Pour cette exposition, nous n'avons pas fait d'entretien, ce que nous avons essayé de compenser par la consultation des catalogues, la scénographie des lieux est largement documentée dans différents ouvrages édités par Vitra. La raison principale de cette lacune réside dans les difficultés que nous avons rencontrées pour prendre rendez-vous avec les scénographes. Les scénographies sont faites par des équipes de personnes qui n'étaient pas présentes lors de notre visite à Weil-am-Rhein.

L'exposition dans le *showroom* de la VitraHaus présente des particularités qu'il faut souligner. Animés par une perspective commerciale qui est celle de leur institution d'appartenance, les responsables innovent dans l'accueil du public et offrent une immersion dans un environnement domestique carrément envahi par les objets de design contemporain. Cela permet une découverte fonctionnelle et approfondie du mobilier et active des satisfactions. Tout au long de la visite qui conduit du 4^{ème} étage au rez-de-chaussée, la chercheur-visiteur a pu apprécier le matériel proposé mais aussi découvrir les designers célèbres qui en sont les auteurs. La dimension éducative est présente même si elle n'est pas visée en tant que telle. L'aspect commercial particulièrement discret dans la première partie du parcours, prend plus de place par la suite même si l'acte d'achat, immédiat ou différé n'est pas présenté autrement qu'une éventualité à laquelle on incite sans que la manière n'apparaisse trop persuasive. L'étude par critère a donné les résultats suivants :

- A - Documenter, expliquer, préciser : le texte peut être complètement absent, ce qui est le cas de la partie *Loft*. Le dispositif d'exposition propose la découverte d'un appartement

meublé, décoré par les productions contemporaines du design. Ailleurs dans l'exposition, le texte retrouve son importance. Il informe, précise, explique, construisant avec le public un jeu de connivences verbales qui sont aussi pour les visiteurs un gage de reconnaissance et d'intronisation dans le monde particulier du design.

- B - Mettre en valeur les objets : les objets sont mis en valeur de différentes manières. Ils concourent à embellir le cadre domestique d'un appartement contemporain et luxueux. Ils prennent place dans un discours qui met en scène leur émergence et leur histoire. Ils racontent leur conception, leurs composants et leur fabrication. Tout est fait pour les rendre désirables.

- C - Mettre en valeur les designers : œuvres et créateurs sont célébrés dans un même étage. Les designers sont des personnalités que l'on se doit de connaître et apprécier à travers les productions qui témoignent de leur génie créatif. Les plus connus dans l'histoire du design sont des membres prestigieux de la grande famille Vitra.

- D - Impliquer, captiver, soutenir la motivation : en accueillant une majorité d'amateurs de design, l'exposition s'appuie sur ce que l'on imagine être l'engouement du public. Elle le fait en favorisant les dispositifs qui concourent à l'attrait des objets. Elle met en scène les contacts, la proximité avec les œuvres de designers. Elle raconte l'histoire des objets et montre comment ils sont assemblés.

- E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : la signature de l'architecture des lieux confère à l'exposition un prestige particulier. L'expérience de visite est agréable car le dispositif est particulièrement accueillant pour le visiteur.

- F - Rythmer, baliser un parcours : les étages du bâtiment divisent le parcours en étapes très différentes par les formes de présentation. Cela induit une démarche qui permet la découverte des objets de façon très complète et organisée.

- G - Opérer des choix didactiques : si l'objectif de l'exposition n'est pas d'ordre éducatif, la dimension pédagogique n'est pas pour autant absente. On croit percevoir que pour l'éditeur, les connaissances en design suppose des formes d'enseignement compatibles avec une situation de visite ouverte et non contraignante.

- H - Ménager des libertés : l'accès à certains espaces et la possibilité de toucher les objets varient considérablement selon les étages. La chercheur-visiteur remarque que

même lorsque des formes de directivité existent, les scénographes ont fait en sorte qu'elle ne soit pas ressenties comme pesantes mais au contraire tendent à passer inaperçues.

- I - Introduire une dimension distractive : le dispositif d'exposition cherche à donner satisfaction au public venu découvrir de belles pièces de design contemporain. Il fait en sorte que celles-ci continuent à susciter l'attrait et que leur fréquentation en situation de visite soit source de plaisir. C'est ce que ressent à plusieurs moments la chercheur-visiteur.

- J - Mettre en valeur l'institution organisatrice : l'éditeur tient une place centrale dans l'exposition. Le bâtiment, la VitraHaus porte son nom. La présentation historique du design se résume en fait à l'histoire des rapports entre l'éditeur et des designers. Le directeur de Vitra précise que son entreprise s'est organisée selon les principes du design.

- K - Favoriser une disposition à l'achat : bien que souvent discrète, l'orientation commerciale est bien présente dans l'exposition. Fidèle à des principes de bon goût et soucieux de distinction, l'éditeur n'affiche aucun tarif. Pourtant la mise en valeur des objets leur confère un attrait particulier qui n'est pas sans intérêt lorsqu'il s'agit de justifier un niveau de prix. Dans la forme d'exposition que nous avons décrite, le *showroom* de Vitra contribue à installer l'éditeur dans le marché des biens de luxe.

L'incursion dans le monde des éditeurs de design nous a permis de prendre connaissance des formes d'exposition originales qui par comparaison devraient nous permettre de mieux comprendre celles que nous avons commencé à aborder avec nos trois premiers exemples.

Nous terminons cette étude par une cinquième exposition qui va nous conduire dans un cadre particulièrement investi par le design, celui de l'innovation dans les sciences et les technologies.

5.5. Sous pression, le bois densifié : l'exposition d'une innovation technologique

Nous faisons une présentation générale de l'exposition afin de préciser le contexte de la manifestation. Ensuite nous abordons l'analyse qualitative de la description en mobilisant la grille de critère. Nous introduisons ensuite l'étude l'entretien avec Jean-François

Dingjian, scénographe. Nous tirons enfin des conclusions concernant la caractérisation de l'intention de cette exposition.

En ce qui concerne la typologie qui nous sert de guide pour la sélection des cinq expositions, *Sous pression, le bois densifié* appartient au type A : exposition qui présente des projets innovants sur le plan scientifique ou social.

5.5.1. Le contexte général de l'exposition

*Sous pression, le bois densifié*⁸³² présente une nouvelle technique de transformation du bois à travers plusieurs créations de designers. Cette exposition est présentée dans la galerie d'actualité du musée des Arts Décoratifs de Paris.

Dans cette galerie dédiée à la présentation de nouveautés en matière de création, le musée invite régulièrement des designers contemporains à montrer une partie de leur travail et le mettre en perspective avec les collections du musée. Le commissariat de l'exposition a été assuré conjointement par Nicolas Henchoz, directeur de l'EPFL+Ecal Lab et Dominique Forest, conservatrice en chef au musée (département moderne et contemporain), assistée par Marianne Brabant. La conservatrice a choisi de confier la scénographie aux designers de l'agence Normal Studio (Jean-François Dingjian et Eloi Chafaï), eux-mêmes auteurs d'une des créations de l'exposition.

L'innovation technologique ainsi que les applications qui en résultent sont issues d'une recherche de l'EPFL+ECAL Lab, unité de l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne qui collabore avec l'École Cantonale d'Art de Lausanne sur des projets d'innovation et de partenariats avec des entreprises. Ces projets font l'objet de recherches en design valorisées par des publications académiques d'expositions. On peut voir dans l'exposition cinq prototypes issus de la collaboration entre ingénieurs et designers.

L'exposition est organisée en deux parties, séparées par une grande cimaise qui occupe l'espace central. Un premier ensemble permet de découvrir le contexte historique de l'évolution des techniques de mise en œuvre du bois. Un panneau textuel et graphique retrace cette évolution, en regard de pièces issues de la collection du musée des Arts Décoratifs de Paris. Après avoir vu une vidéo explicative du procédé, on découvre la

⁸³² *Sous pression, le bois densifié*. Musée des Arts Décoratifs, Paris. 28.04.2014 - 14.09.2014.

seconde partie de l'exposition consacrée aux explorations des designers à partir de ce matériau⁸³³.

Avec l'exposition *Sous pression, le bois densifié*, nous abordons la dernière des cinq expositions qui constituent le corpus de la thèse. Les technologies innovantes forment un secteur important qui voit le design contribuer à la mise en œuvre des transformations les plus récentes du monde contemporain. Comme pour les quatre autres expositions déjà étudiées, nous allons procéder à une analyse par critère de la description de l'exposition en nous appuyant sur les commentaires que nous avons recensés dans la grille de critères⁸³⁴. Un premier regard sur ce tableau permet de découvrir que les critères A et G sont les plus représentés. Ces deux critères portent sur les perspectives qui visent à mieux faire comprendre ce qui est présenté en soignant la documentation et les explications et en faisant des choix didactiques. La perspective éducative en direction du public des visiteurs est donc très présente. *A contrario*, les critères J et K ne font l'objet d'aucun commentaire. Cela signifie que la dimension de valorisation de l'institution à l'origine de l'exposition est peu représentée, elle n'a pas été remarquée par la chercheur-visiteur.

5.5.2. L'analyse qualitative de la description par critères

5.5.2.1. Critère A - Documenter, expliquer, préciser : clarté et concision des explications

La dimension explicative est très présente dans cette exposition. Elle se manifeste essentiellement par l'ajout de textes aux objets présentés. Dans ses commentaires, la chercheur-visiteur souligne deux qualités principales des textes : la clarté et la concision. La clarté se constate dans le choix d'un vocabulaire non spécialisé, ce qui est notable dans une exposition consacrée à l'innovation technologique. Le champ scientifique nécessite l'emploi d'un vocabulaire spécifique et on constate l'émergence de néologismes dont le sens est parfois inconnu du public. La clarté s'observe aussi dans la construction de phrases simples, avec une visée principalement descriptive et informative. La concision s'exprime par le choix de textes courts écrits en gros caractères⁸³⁵. Ce format est adapté

⁸³³ Annexe 5, p. 247 : figure 82. *Sous pression, le bois densifié*. Parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 85.

⁸³⁴ Annexe 5, p. 245 : figure 81. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition *Sous pression, le bois densifié*.

⁸³⁵ Annexe 5, p. 237 : notes de bas de page n° 447 - 448 - 449 ; p. 238 : note de bas de page n° : 450 – 451 – 452 - 453 ; p. 239 : notes de bas de page n° 454.

à la lecture en station debout⁸³⁶. Ce souci d'informer le public des visiteurs porte sur tous les aspects techniques de ce nouveau matériau qu'est le bois densifié. Lorsqu'il s'agit de présenter les œuvres qui sont offertes au regard à titre d'exemple, l'intention d'information est moins perceptible. Au contraire comme le note le commentaire n°8 :

« Pour ces cartels, la taille du texte impose de se rapprocher en courbant le buste afin de pouvoir lire. Manifestement, le souci des concepteurs de l'exposition n'est pas d'informer sur les pièces présentées, les époques et les designers mais bien d'illustrer les applications des diverses technologies de transformation du bois brut. »⁸³⁷

La chercheur-visiteur repère la cohérence du projet qui vise à faire connaître la nouvelle technologie. Elle ressent un regret dans la deuxième partie du parcours, certainement produit par une attente non satisfaite au sujet de la découverte des œuvres et de leur présentation.

La prise de connaissance d'un matériau s'agrémente bien d'un contact tactile, une prise en main. Ce n'est pas toujours possible et donc permis dans les expositions. La règle « ne pas toucher » est très présente. S'agissant du design et plus particulièrement des nouvelles technologies, la chercheur-visiteur note que la démarche de découverte permet de prendre en main un morceau de bois densifié afin d'explorer le contact avec la matière. Le commentaire n°14 indique :

« Ceci est d'autant plus pertinent que dans la suite de la visite le bois densifié des prototypes sera protégé par des vitrines. »⁸³⁸

Les tentatives d'explication du processus de production du bois densifié⁸³⁹ rencontrent des limites comme le précise le commentaire n°24 :

« Il est difficile de se faire une idée de cette transformation sans avoir des vues de la machine tout juste entre-aperçue dans le film. »⁸⁴⁰

Le court film qui est présenté en boucle à l'entrée de l'exposition a fortement contribué à la compréhension du processus de production pour la chercheur-visiteur. C'est le seul moment dans l'exposition où la parole est donnée aux acteurs. Cette vidéo est bâtie pour fonctionner de manière autonome. Si elle s'articule bien avec le dispositif d'exposition, elle pourrait être aussi diffusée séparément. Elle met l'accent sur la nécessaire collaboration des principaux agents pour produire l'innovation technologique. Elle le fait

⁸³⁶ Annexe 5, p. 241 : commentaire n°20.

⁸³⁷ Annexe 5, p. 235 : commentaire n°8.

⁸³⁸ Annexe 5, p. 239 : commentaire n°14.

⁸³⁹ Annexe 5, p. 241 : note de bas de page n°457.

⁸⁴⁰ Annexe 5, p. 242 : commentaire n°24

à propos d'un prototype qui est par ailleurs présenté dans la deuxième partie de l'exposition.

5.5.2.2. Critère B - Mettre en valeur les objets : des objets en situation

Deux types d'objets sont présentés : les meubles correspondent à des utilisations de technologies du bois déjà anciennes provenant du fond de collection du musée des Arts Décoratifs et les prototypes issus des expérimentations sur la densification du bois. Le chercheur-visiteur remarque que les premiers bénéficient d'un traitement de mise en exposition privilégié qui permet de découvrir leurs qualités :

« La présentation de mobilier sur des estrades étagées permet de rompre la régularité génératrice de monotonie. Le contraste avec le fond noir souligne l'élégance des formes. »⁸⁴¹

L'identification des pièces est rendue difficile par l'adoption de cartels peu lisibles, ce qui laisse penser que l'intention est bien de montrer des exemples sans insister sur l'identification des designers.

Les prototypes en bois densifié sont traités de manière plus traditionnelle : il sont simplement disposés à l'intérieur d'une vitrine éclairée de l'intérieur :

« Ces grandes boîtes noires toutes identiques, rappellent des formes qui se rencontrent dans les expositions internes aux établissements d'enseignements supérieurs scientifiques, dédiés à l'instruction des étudiants. Le caractère semblable des supports pourrait aider à des comparaisons qui ne semblent pas ici recherchées. »⁸⁴².

5.5.2.3. Critère C - Mettre en valeur les designers : les designers mis en arrière-plan

Si l'on excepte le film qui leur donne la parole sous la forme de courtes interviews, les agents qui ont contribué à ce projet (chef de projet, ingénieur, designer) n'apparaissent pratiquement pas dans l'exposition.

Le chercheur-visiteur a constaté que le :

« [...] le choix des pièces illustrant les transformations du bois convoque quelques uns des designers et des unités de production phares du XIX^e et XX^e siècle. »⁸⁴³.

⁸⁴¹ Annexe 5, p. 236 : commentaire n°10.

⁸⁴² Annexe 5, p. 241 : commentaire n°21.

⁸⁴³ Annexe 5, p. 236 : commentaire n°9.

Pour autant, il faut faire un effort de lecture tant les caractères alphabétiques qui composent les textes des cartels sont de petite taille. Tout laisse à penser que l'identification des auteurs est considérée comme secondaire.

La chercheur-visiteur fait l'hypothèse que les concepteurs ont pensé que la présentation des créateurs doit s'effacer devant la présentation des techniques. Conséquemment, elle est conduite à faire état du plaisir qu'elle ressent à regarder la vidéo qui permet de découvrir les trois acteurs principaux du projet⁸⁴⁴. Les designers qui sont à l'origine des prototypes en bois densifié sont mentionnés de curieuse manière. Leurs noms ou pseudos sont écrits en très gros caractères sous les vitrines correspondantes.

À part cela, on ne saura rien de plus sur ces designers, aucune information monographique n'est mentionnée :

« On ne saura que peu de choses sur le designer à l'origine du prototype. Autant son nom ou celui du collectif est écrit en très grosses lettres, autant toute autre information est absente. »⁸⁴⁵

Finalement, ce n'est qu'indirectement que le designer apparaît. Dans une des vitrines, on découvre la composante graphique et plus généralement artistique de son talent. Elle fait l'objet du commentaire n°25 :

« L'utilisation de l'image informatique de la structure du bois densifié comme décor pour le cuir de la chaussure rappelle que le designer entend occuper à la fois le domaine technique et le domaine esthétique. Ce travail du cuir illustre une démarche où il intervient en tant que graphiste, sans lien direct avec la densification du bois. »⁸⁴⁶

5.5.2.4. Critère D - Impliquer, captiver, soutenir la motivation : activer la curiosité du public par le graphisme

Ce critère a fait l'objet d'un seul commentaire : la chercheur-visiteur a été sensible à l'affiche de la nouveauté technologique bien mis en évidence, de sorte que le visiteur intéressé par cette question accomplisse la démarche de visite de l'exposition :

« Le texte annonce clairement que la thématique de l'exposition porte sur « un nouveau matériau », terme qui n'est pourtant pas repris en gros caractères dans un titre. »⁸⁴⁷

Plus généralement, le titre « le bois densifié » a une dimension intrigante et produit une excitation de la curiosité du visiteur. La chercheur-visiteur constate que l'exposition

⁸⁴⁴ Annexe 5, p. 239 : commentaire n°16.

⁸⁴⁵ Annexe 5, p. 241 : commentaire n°22.

⁸⁴⁶ Annexe 5, p. 242 : commentaire n°25.

⁸⁴⁷ Annexe 5, p. 234 : commentaire n°2.

occupe un espace limité. En conséquence, la nécessité de soutenir la motivation se fait certainement moins sentir. Il en est différemment d'une exposition aux caractéristiques plus importantes en surface d'exposition et en durée de visite.

5.5.2.5. Critère E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : la rigueur comme atmosphère

Dans son commentaire n°1 :

« Le choix des teintes gris blanc satiné est le signe d'une ambiance où domine l'austérité. [...] »⁸⁴⁸

la chercheur visiteur manifeste une sensibilité réactive au cadre général sans grande fantaisie du décor. Cette appréciation prend des allures un peu négatives bien qu'elles soient en accord avec les choix les plus courants pour les expositions à caractère scientifique. La relative neutralité du décor s'accorde avec le souci de ne pas perturber un message centré sur ce que l'on imagine être la rigueur scientifique. En ce qui concerne la première partie du parcours, la chercheur-visiteur rajoute :

« [...] Plus généralement le cadre de présentation laisse peu de place à la fantaisie. La seule couleur présente est le beige, qui évoque le bois, sujet de l'exposition. »⁸⁴⁹

Ce cadre général se présente néanmoins de manière différenciée sous la forme de deux galeries installées de manière parallèle. La première traite des évocations historiques des technologies du bois et de l'explication des procédés successivement mis au point. Nous avons déjà souligné la clarté des explications et l'agrément fourni par les exemples de meubles.

La seconde présente un caractère plus répétitif produisant une impression de monotonie.

La chercheur-visiteur constate donc une hétérogénéité de présentation qui donne à penser que l'exposition a été réalisée en deux temps où qu'elle résulte de l'assemblage de deux ensembles distincts au départ :

« L'exposition occupe un espace assez réduit. Elle est installée dans une seule pièce rectangulaire divisée en deux parties par une sorte de cimaise centrale. La première est consacrée à des explications principalement historiques sur les technologies de

⁸⁴⁸ Annexe 5, p. 233 : commentaire n°1.

⁸⁴⁹ Annexe 5, p. 233 : commentaire n°1.

transformation du bois, la seconde donne à voir cinq prototypes réalisés en bois densifié. »⁸⁵⁰

La vidéo située à mi-parcours, avant la visite des prototypes tranche avec les vitrines que l'on vient de voir et celles qui vont suivre. La chercheur-visiteur note que celle-ci s'inscrit :

« [...] dans un autre registre communicationnel. »⁸⁵¹

Elle introduit une forme de reportage qui permet de faire connaissance avec les acteurs et de découvrir le cadre des expériences qui sont menées au point de rencontre entre le design et la technologie. Elle contribue à « réveiller » la visite en offrant la perspective d'une problématique qui fait défaut dans le reste de l'exposition : quelles sont les contributions respectives des designers et des ingénieurs ?

Dns son commentaire n°21, la chercheur-visiteur revient sur le caractère austère et répétitif de la présentation :

« Ces grandes boites noires toutes identiques, traduisent une absence de recherche élaborée dans la scénographie. Elles rappellent des formes qui se rencontrent dans les expositions internes aux établissements d'enseignements supérieurs scientifiques, dédiés à l'instruction des étudiants. Le caractère semblable des supports pourrait aider à des comparaisons qui ne semblent pas ici recherchées. »⁸⁵²

On devine qu'ici se dessine une démarche pédagogique sur laquelle nous reviendrons lors de l'examen du critère G.

5.5.2.6. Critère F - Rythmer, baliser un parcours : rappeler, répéter et montrer

Bien que l'espace soit réduit et qu'il y ait donc peu de chances que le visiteur se perde dans sa visite, on constate quelques hésitations dans l'orientation du parcours.

Ainsi la vidéo qui se trouve au point de jonction entre les deux allées qui structurent le parcours de visite est aussi disposée très près de l'entrée : le visiteur peut être tenté de la regarder en premier alors qu'il est plus logique qu'il ait précédemment découvert les informations concernant les traitements du bois à travers l'histoire du design et de ce matériau. La chercheur-visiteur repère aussi ce qui lui semble être de petites

⁸⁵⁰ Annexe 5, p. 234 : commentaire n°3.

⁸⁵¹ Annexe 5, p. 240 : commentaire n°18.

⁸⁵² Annexe 5, p. 241 : commentaire n°21.

incohérences ; c'est l'objet du commentaire n°7 à propos du titre du panneau « Les techniques qui ont inspiré le bois densifié » :

« On peut se demander s'il s'applique à ce côté de l'allée ou s'il englobe les deux côtés, car les mobiliers présentés sont peu explicites sur les techniques qui ont présidé à leur naissance. »⁸⁵³.

De même le commentaire n°11 attire l'attention sur deux manières différentes de progresser dans la visite de la première allée et souligne les difficultés qui peuvent survenir selon le choix que l'on fait :

« Vu l'étroitesse de cette allée, il eut été possible de progresser en regardant alternativement à droite et à gauche. Pourtant il ne semble pas que ce soit cette conduite de visite qui soit souhaitée car l'ordre de présentation à droite et à gauche est en chronologie inversée. Selon le choix du visiteur, ce dispositif peut introduire des confusions. »⁸⁵⁴

La chercheur-visiteur constate l'existence de formes de ponctuation du parcours qui concourent à l'intelligibilité de la démarche de visite :

« Ce retour au point d'entrée introduit une ponctuation forte dans la visite, signifiant sans le dire que nous allons en tant que visiteur passer à autre chose que ce que nous venons de voir. »⁸⁵⁵.

Dans le commentaire n°27⁸⁵⁶, nous constatons l'absence du dispositif de repos qui contribue généralement à fournir des balises dans le parcours de visite même si celui-ci est de taille restreinte.

5.5.2.7. Critère G – Opérer des choix didactiques : la rationalité au service de la pédagogie

Nous avons signalé en introduction à l'étude cette exposition, que ce critère avait fait l'objet de nombreux commentaires de la part de la chercheur-visiteur. Bien que la dimension d'intention pédagogique puisse se retrouver dans pratiquement toutes les expositions, elle prend dans celle-ci une place particulière. Tout d'abord comme en témoigne le titre du grand panneau de la première galerie⁸⁵⁷, le choix de vocabulaire et la construction stylistique du texte s'inscrivent dans une perspective didactique en ce qu'ils contribuent à rendre clair et explicite le projet d'exposition⁸⁵⁸. L'objectif de la visite est

⁸⁵³ Annexe 5, p. 235 : commentaire n°7.

⁸⁵⁴ Annexe 5, p. 236 : commentaire n°11.

⁸⁵⁵ Annexe 5, p. 239 : commentaire n°15.

⁸⁵⁶ Annexe 5, p. 243 : commentaire n°27.

⁸⁵⁷ Le bois, un matériau ancestral et high-tech.

⁸⁵⁸ Annexe 5, p. 235 : commentaire n°5.

bien souligné en peu de mots. L'attrait réside dans le contraste entre l'usage très ancien du bois comme matériau et son utilisation actuelle dérivée des technologies les plus récentes. Les mots sont pertinemment choisis : d'une part « ancestral » signifie à la fois l'âge et le rapport qui se construit entre la matière et l'homme, d'autre part « high-tech » est un néologisme emprunté à l'anglo-saxon qui connote la modernité scientifique.

Cet exemple illustre parfaitement la qualité d'une écriture qui sait être précise, riche et évocatrice, ce qui en fait un véhicule adapté à la transmission d'un contenu informatif pertinent. Deux commentaires de la chercheur-visiteur condensent en quelques mots cette analyse :

« On constate un effort de recherche de lisibilité dans les choix graphiques (chevauchement, cadre du texte et dessin). Les textes sont courts, écrits dans un langage clair, précis qui ne fait pas appel à un vocabulaire spécialisé. [...] »⁸⁵⁹

La chercheur-visiteur qui n'est pas une spécialiste de ce domaine technologique a trouvé :

« [...] la prise de connaissance rapide, aisée, fonctionnelle. »⁸⁶⁰

De même le commentaire n°13 redouble la constatation faite précédemment :

« Le titre⁸⁶¹ accompagnant les vues microscopiques de la structure du bois à l'avantage d'être amusant et métaphoriquement bien choisi. Plus généralement les pièces présentant les étapes de la densification du bois montrent de manière intéressante le procédé de transformation. »⁸⁶²

C'est un souci didactique que l'on peut repérer dans l'énoncé du commentaire n°14 :

Le fait que l'examen visuel puisse être complété par une prise de connaissance tactile est important dans la démarche qui consiste à découvrir un matériau. Ceci est d'autant plus pertinent que dans la suite de la visite le bois densifié des prototypes sera protégé par des vitrines. »⁸⁶³

La prise de connaissance par le toucher de la matière densifiée est quasi indispensable si l'on veut faire découvrir et comprendre l'intérêt tactile de ce nouveau matériau.

Convoquer simultanément chez le visiteur les sensations visuelles et tactiles ne peut qu'aider à la prise de connaissance des particularités du matériau. Le dispositif permet de construire toutes les dimensions d'un apprentissage chez le visiteur. Pour qualifier cette

⁸⁵⁹ Annexe 5, p. 237 : commentaire n°12.

⁸⁶⁰ Annexe 5, p. 237 : commentaire n°12.

⁸⁶¹ Dans l'intimité du bois.

⁸⁶² Annexe 5, p. 238 : commentaire n°13.

⁸⁶³ Annexe 5, p. 239 : commentaire n°14.

mise en scène, la chercheur-visiteur se remémore à nouveau ce que les pédagogues du début du XX^e siècle nommaient la leçon de choses.

La chercheur-visiteur est moins séduite par le stratagème qui dans la deuxième partie de l'exposition, celle des prototypes, sert à rendre compte du processus de transformation du bois⁸⁶⁴. Cette présentation simultanée du moule et de l'objet en début et fin de processus de densification peine à rendre compte des conditions de la transformation. Il est difficile de se faire une idée à partir de ces seules pièces sans avoir par exemple des vues de la machine. On peut constater dans d'autres expositions, nous pensons à l'atelier Lounge chair de la VitraHaus, que la présentation d'une machine est possible et que cette présentation est éclairante pour le visiteur.

Cette machine apparaît dans le film présenté à mi-parcours mais elle n'est qu'entre aperçue. L'objectif de la vidéo n'est pas de faire découvrir la technologie mais comme nous l'avons déjà écrit de présenter le partenariat entre des acteurs aux compétences différentes. La machine n'est là que parce que les interviews sont tournées en contexte de travail.

Ces petites lacunes que constate la chercheur-visiteur ne sauraient lui faire oublier la qualité globale d'une démarche éducative qu'elle souligne par ailleurs.

5.5.2.8. Critère H - Ménager des libertés : une directivité peu contraignante

C'est bien un sentiment de directivité que ressent la chercheur-visiteur lorsqu'elle accomplit son parcours. Il s'agit d'une forme tempérée dans le sens où peu de choix se présentent à lui. C'est le commentaire n°11⁸⁶⁵ qui illustre le mieux le problème. Manifestement lorsqu'on se déplace le long de la première allée, en nous intéressant à ce qui est présenté sur la gauche, nous suivons l'ordre du temps alors que lorsque nous regardons à droite, nous constatons une chronologie inverse, nous remontons le temps. Rien n'indique comment on doit procéder, il n'y a pas de conduite suggérée, si ce n'est que le côté droit présente une planche vitrine d'un seul tenant, invitation à ne pas fractionner la découverte. Pourtant si l'on prend en compte l'intelligibilité du propos tenu par le dispositif d'exposition, il semble bien que le trajet qui doit être accompli est celui

⁸⁶⁴ Annexe 5, p. 242 : commentaire n°24.

⁸⁶⁵ Annexe 5, p. 236.

reproduit sur le plan présenté en annexes⁸⁶⁶. Force est de constater que c'est bien ce parcours que nous avons accompli en tant que chercheur-visiteur sans pouvoir retrouver dans notre cahier de description, ce qui a présidé à ce choix. Tout se passe comme si cela s'était imposé comme un allant de soi. Constatons donc qu'une forme de directivité implicite existe comme effet du dispositif sans pouvoir être explicitement repéré à travers des signes manifestement observables *in situ*.

Ce sentiment d'être conduit à suivre un ordre établi est puissant. Il est aussi induit par le monde technique et scientifique auquel réfère le contenu de l'exposition. Il n'est pas interdit de penser que des attentes de visite existent, influencées par les représentations du visiteur sur ce qu'il imagine être une démarche scientifique un peu rapidement assimilée à une démonstration. Le caractère répétitif des vitrines présentant les prototypes contribue aussi à produire ce sentiment de contrainte. La chercheur-visiteur est conduite à s'interroger sur les rapports qu'entretiennent ici le fond et la forme. La présentation d'une technologie oblige-t-elle à un dispositif au caractère directif affirmé, même s'il n'est pas de type impératif ?

5.5.2.9. Critère I - Introduire une dimension distractive : deux clins d'œil

Dans l'ensemble, le chercheur-visiteur a constaté que cette exposition s'inscrit en négatif par rapport à l'énoncé de ce critère. Nous ne reprendrons pas ce que nous avons précédemment dit sur l'austérité de l'exposition. :

« [...] le cadre de présentation laisse peu de place à la fantaisie. »⁸⁶⁷

Ce point de vue est bien présenté dans le commentaire n°18⁸⁶⁸ de la chercheur-visiteur. Nous avons cherché à identifier les traces peu nombreuses, qui manifesteraient un souci d'égayer le parcours sans pour autant abandonner la rigueur et le sérieux du propos principal. Nous en avons trouvé deux : ils sont plus en rapport avec le design qu'avec l'ingénierie de production. Ce sont deux clins d'œil que la chercheur-visiteur a ressenti comme un sourire et une connivence adressés au visiteur.

La première est une remarque que l'ingénieur prononce dans le film pour qualifier le propos du designer : « Celui qui doit transformer le bois, doit essayer de comprendre les

⁸⁶⁶ Annexe 5, p. 247 : figure 82. Sous pression, le bois densifié. Parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 85.

⁸⁶⁷ Annexe 5, p. 233 : commentaire n°1.

⁸⁶⁸ Annexe 5, p. 240 : commentaire n°18.

folies du designer »⁸⁶⁹. Avec ces mots malicieux, il désigne à la fois le génie créatif de son partenaire et la place singulière qu'il occupe à ses côtés. La deuxième réside dans le beau travail du cuir de la chaussure que le designer a eu l'idée de proposer en s'inspirant de l'image informatique de la structure du bois densifié. Sans grand intérêt sur le plan technique, cette illustration met en évidence l'irruption créatrice qui est le fond de commerce du designer. Cette façon de faire sien tout ce que la technique fournit de fonctionnel mais aussi de non directement utile revêt un caractère amusant. Production de type artistique dans un contexte technologique, elle illumine la présentation comme le faisaient les œuvres présentées dans la première partie à propos d'autres technologies du matériau bois.

5.5.2.10. Critère J - Mettre en valeur l'institution organisatrice : une présence discrète des institutions

À plusieurs reprises, l'institution qui est à l'origine du projet de recherche, l'École Polytechnique de Lausanne et le laboratoire qui lui est associé sont cités dans les textes d'accompagnement de l'exposition. De même la collaboration avec le musée des Arts Décoratifs est mentionnée. Par contre, peu de place est consacrée à l'identification des studios de design qui sont à l'origine de la création des prototypes. Dans l'ensemble, la valorisation des institutions, n'apparaît pas comme un but de l'exposition. Celles-ci se présentent comme éléments d'information, références obligatoires sans bénéficier d'une forme de communication privilégiée.

5.5.2.11. Critère K - Favoriser une disposition à l'achat : une exposition hors du champ mercantile)

Ce critère n'a fait l'objet d'aucun commentaire de la chercheur-visiteur. Rien dans la description ne vient alimenter une réflexion sur ce sujet. Cela n'est pas étonnant car nous sommes bien en amont du moment où une production à visée commerciale pourrait être envisagée. Tout au plus l'exposition aurait pu interroger l'éventualité d'une production en série à partir de ce matériau puisque les prototypes témoignent de manière prospective d'une telle ambition.

⁸⁶⁹ Annexe 5, p. 239 - 240 : note de bas de page n°456.

5.5.3. L'entretien avec un des concepteurs

5.5.3.1. Jean-François Dingjian (agence Normal Studio), scénographe

Nous avons rencontré un des principaux acteurs de la mise en place de cette exposition. L'entretien a été conduit selon la méthodologie déjà énoncée dans les autres expositions. Jean-François Dingjian est un designer de l'agence Normal Studio. Il a la particularité d'être à la fois le co-auteur et le scénographe de l'exposition avec Eloi Chafaï⁸⁷⁰.

Les commissaires sont Nicolas Henchoz, directeur de l'EPFL + ECAL Lab et Dominique Forest, conservatrice en chef, département moderne et contemporain, Musée des Arts Décoratifs, assistée de Marianne Brabant, assistante de conservation.

Nous avons retenu cinq mots clés pour rendre compte de cet entretien.

L'enjeu, c'est qu'on comprenne - Rester très simple - Plusieurs niveaux de lecture - Scénographie subtile - Un truc, un peu précieux.

La première affirmation est : l'enjeu c'est qu'on comprenne. Le scénographe manifeste un grand intérêt pour la compréhension de la démarche des designers par le public. Il ne s'agit pas simplement de montrer les objets en considérant que le but de l'exposition serait de présenter en communiquant de manière claire et exhaustive. Il faut aussi s'intéresser à la réception par les visiteurs. Ils doivent pouvoir comprendre, c'est à dire faire un travail intellectuel assimilable à un apprentissage cognitif. La scénarisation de l'exposition doit se prêter à l'accomplissement de cette démarche en fournissant des repères sur le processus technologique, la densification du bois. À ce propos il insiste sur deux aspects : « C'est important qu'il y ait le contexte »⁸⁷¹. L'objet ne doit pas être présenté isolé mais resitué dans son cycle de production : « Qu'on comprenne d'où viennent les objets, comment ils ont été générés, par quels procédés, [...] »⁸⁷². Pour Jean-François Dingjian, comprendre, c'est donc accéder au sens qui est nécessairement porté par les éléments du contexte. « Montrer au moins l'origine du projet. »⁸⁷³, le scénographe est attentif à ce que

⁸⁷⁰ Le résumé et les extraits du *verbatim* de l'entretien mené avec Jean-François Dingjian se trouve en annexe 5, p. 250 - 251. Une partie de l'entretien porte sur le travail de scénographie, qu'ils ont réalisé pour l'exposition *Les capsules du design*. 16.05.2014 – 25.05.2014, Cité de la Mode et du Design, Paris. Cette partie n'est pas exploitée pour cette exposition.

⁸⁷¹ Annexe 5, p. 250.

⁸⁷² Annexe 5, p. 250.

⁸⁷³ Annexe 5, p. 250.

soit précisée la situation de démarrage du projet, les intentions qui ont sont à l'origine de sa genèse, d'où il vient.

Nous constatons que la scénographie prend en compte une dimension pédagogique qui va au delà d'une simple perspective de communication transmissive.

La deuxième expression que nous avons mise en exergue est : rester très simple.

Bien que le contenu de l'exposition aborde des transformations techniques qui relèvent d'une certaine complexité, faisant appel à des technologies physiques appliquées à une matière naturelle, le propos doit rester très simple et clair, le scénographe répète ces deux objectifs plusieurs fois. Comme nous l'avons vu, cette simplicité s'applique aux choix du vocabulaire et plus généralement à l'expression écrite. Elle se traduit aussi par des décompositions de processus en étapes et le souci de montrer les moules qui supportent les contraintes. Ce souci confirme le choix d'une prise en compte du public des visiteurs d'un point de vue qui rappelle les qualités d'une démarche d'enseignement.

Nous avons retenu plusieurs niveaux de lecture comme troisième indicateur. Ce propos pourrait manifester l'intention de s'adapter à différents types de visiteurs du point de vue de ce que l'on suppose être leurs connaissances et leurs capacités de compréhension d'un processus technologique innovant. En réalité, Jean-François Dingjian veut plutôt signifier que l'exposition présente une certaine hétérogénéité en faisant se succéder une partie historique, une partie informative, et une partie plus illustrative autour de cinq réalisations. Il s'agit de perspectives d'expositions différentes. Pour le scénographe, il est aussi important que le visiteur distingue ces trois moments de l'exposition afin qu'il puisse mieux se repérer sur la nature des discours qui lui sont tenus. Pour aider à cela, la scénographie fait varier les éléments de présentation, les styles de décor au risque de produire de l'hétérogénéité et de faire un peu oublier l'unité de la présentation.

Nous avons retenu comme quatrième élément significatif du discours du scénographe les termes scénographie subtile. Par subtilité, il faut entendre une qualité de la mise en œuvre scénographique qui consiste à se faire oublier en tant que telle, tout en étant très présente avec l'objectif de « mettre en valeur l'objet ». On comprend comment le mot subtil tente de rendre compte de cette contradiction. Pour Jean-François Dingjian, concevoir une scénographie qui soit à la fois très présente, mais se fasse oublier est une condition indispensable qui doit être remplie pour garantir l'efficacité de l'exposition. La subtilité de la scénographie est un moyen pour la stratégie d'exposition. Par exemple, le choix des

matériaux supports pour réaliser l'estrade où sont présentés les objets historiques manifeste le souci de la qualité et du détail mais ils sont suffisamment discrets pour ne pas perturber le message principal : la contemplation des meubles.

Enfin, nous avons retenu, le groupe de mots-clés : un truc, un peu précieux pour rendre compte des propos tenus dans cet entretien. L'interviewé désigne ainsi les matériaux utilisés pour mettre en valeur les objets exposés. Surtout le propos s'applique à la troisième partie de l'exposition, celle où sont présentées les prototypes.

Il souligne la qualité du travail qui a présidé à la réalisation des vitrines, du point de vue tant de la boîte choisie, que la lumière et des décors. Ces vitrines témoignent d'une volonté de créer un environnement précieux, un peu comme la vitrine d'un bijoutier cherche à mettre en valeur la qualité des pièces présentées par la sophistication d'un écrin. Cette démarche s'applique aux objets de petites dimensions qui sont exposés dans les vitrines.

L'entretien vient confirmer des constations faites lors de la description de la visite de cette exposition :

- l'adoption d'une perspective pédagogique qui considère le visiteur comme un agent ayant le souci de comprendre et d'apprendre.
- le choix d'une démarche rationnelle et pragmatique qui tend à produire un discours simple et univoque, supposé adapté à une thématique technologique.

5.5.4. Synthèse des résultats

La cinquième et dernière exposition de design que nous avons étudiée nous a conduit dans le domaine des innovations scientifiques et technique, où le design accompagne les réalisations, de l'expérimentation à la mise au point d'un processus industriel. Dans le cas de la densification du bois, les concepteurs ont souhaité replacer cette innovation dans la longue histoire du travail du matériau bois et des transformations qui ont été introduites par l'ingénierie. Parmi les caractéristiques majeures de ce type d'exposition, on constate une référence permanente au contexte scientifique, ce qui introduit une forme de présentation souvent assez austère. L'intention pédagogique est ainsi présente, repérable à travers le souci de clarté des textes et l'emprunt aux méthodes démonstratives. Nous reprenons ci-après l'énoncé des principaux résultats de notre examen critère par critère.

- A - Documenter, expliquer, préciser : les présentations portent le témoignage du souci de clarté dans l'écriture des textes. Le contenu textuel est généralement bien rapporté aux objets concernés. Les explications sont concises, adaptées à une prise de connaissance en situation de visite.
- B - Mettre en valeur les objets : les objets présentés s'inscrivent dans une démarche qui est soit monstrative, qui consiste à illustrer le propos écrit, soit démonstrative qui vise à faire comprendre en sollicitant les capacités intellectuelles du visiteur.
- C - Mettre en valeur les designers : les designers n'apparaissent pas directement sauf un que l'on voit dans le film. Leur rôle est souligné par la présentation du résultat de leurs travaux. Leur parcours professionnel, leur environnement de travail ou leur personnalité ne sont pas mis en avant.
- D - Impliquer, captiver, soutenir la motivation : l'exposition poursuit le but de satisfaire la curiosité du public intéressé par le sujet. Le ressort de la motivation se trouve dans l'intérêt de la découverte d'une innovation *a priori* inconnue. Le dispositif d'exposition prend en charge cette découverte sur un mode explicatif classique. De quoi s'agit-il ? D'où ça vient ? Comment ça se passe ? À quoi arrive-t-on ?
- E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : telle qu'elle est conçue, l'exposition introduit le visiteur dans le monde techno-scientifique en mettant en avant des qualités supposées de ce champ : concision, rigueur, clarté. Cela va de pair avec une certaine forme d'austérité qui sied à la présentation des sciences et des techniques industrielles.
- F - Rythmer, baliser un parcours : c'est un modèle logique, celui d'une forme d'exposé rationnel qui organise le parcours. On pourrait le résumer ainsi. D'abord situer l'innovation, dans le cadre de toutes celles qui ont concerné le matériau bois dans le passé, ensuite expliquer le processus de transformation, enfin montrer des résultats sous la forme d'applications diverses.
- G - Opérer des choix didactiques : pour l'essentiel, compte-tenu de la haute technicité de l'innovation, il n'est pas possible dans le cadre de l'exposition de faire expérimenter par les visiteurs. On est donc dans une forme pédagogique classique qui consiste selon le modèle du cours magistral à transmettre des informations en prenant en compte ce que l'on imagine être les compétences du public.

- H - Ménager des libertés : la construction d'une démarche qui repose sur le caractère rationnel de l'ordre d'exposition (voir critère F) va de pair avec une organisation et un sens du parcours conforme à cette logique. La directivité qui n'a pas un caractère impératif n'est pas perçue comme contraignante, d'autant plus que la visite est relativement brève.
- I - Introduire une dimension distractive : si l'on excepte le film qui vient animer la visite, celle-ci se présente plutôt sous une apparence austère. Seuls quelques détails en forme de clin d'œil au visiteur apporte une touche malicieuse à la présentation.
- J - Mettre en valeur l'institution organisatrice : deux institutions sont présentes de manière différentes : celle qui est à l'origine des recherches sur le bois densifié et celle qui a conçu et produit l'exposition. Le rappel du rôle qu'elles ont tenu est discret. Le gain en terme de construction de l'image dont elles pourraient tirer le bénéfice ne semble pas être poursuivi en tant que tel.
- K - Favoriser une disposition à l'achat : la dimension commerciale est absente de l'exposition. Tout au plus peut-on penser, en observant les prototypes réalisés et la qualité de finition qu'ils présentent que le passage à une production de série pourrait être pertinent et éventuellement lucratif.

L'étude de cette exposition termine la démarche de recherche que nous souhaitons accomplir en application de la méthodologie énoncée au chapitre 4.

La description menée par la chercheuse en situation de visite permet de mettre en évidence l'intention d'exposition, entendue comme ce qui fait effet sur le sujet qui se confronte au contenu de l'exposition lorsqu'il accomplit un parcours de visite. La diversité des cinq terrains sélectionnés met en évidence des variations de l'intention d'exposition. Toutes les expositions de design n'ont pas la même visée même s'il est possible d'identifier quelques similitudes.

Au-delà de la vérification de la simple opérationnalité de la démarche d'analyse effectuée dans chaque étude monographique, le regroupement des résultats obtenus pour les cinq terrains étudiés doit permettre de dépasser le point de vue singulier d'une exposition pour tirer des enseignements plus généraux sur ce que visent les expositions de design.

La place du texte est d'importance variable dans les cinq expositions. Lorsqu'il est présent de manière significative, il est le véhicule principal de l'intention pédagogique, il informe, précise et s'impose comme une référence. Parfois surabondant, il risque de saturer les capacités d'attention du visiteur. Dans certains cas, il se présente comme une composante très secondaire du dispositif d'exposition, l'intention reposant pour l'essentiel sur d'autres facteurs.

Les expositions de design sont des expositions d'objets qui dans bien des cas, accèdent au statut d'œuvres d'art. Dans certaines situations, les objets sont à la fois la chose exposée et la chose exposante en ce sens qu'ils sont un élément important du dispositif expographique. Par les agencements qu'il propose, ce dispositif les met en situation de tenir un discours sans texte, de délivrer une sorte de leçon de choses. Souvent, la présentation cherche à les rendre désirables.

Œuvres et designers sont célébrés dans un même élan, mais la plupart du temps, ce sont les œuvres qui prévalent. Les portraits des designers montrent fréquemment un environnement de travail. Pour les plus célèbres d'entre eux, les portraits sont accompagnés d'une biographie et de citations. La notion de groupe professionnel est soulignée.

La motivation par la découverte au service de la curiosité du public est omniprésente. Elle repose aussi sur l'intérêt des pièces présentées, l'attrait des objets. L'immersion dans les situations de visite, les activités proposées concourent aussi à l'implication du visiteur.

Il y a toujours un aménagement du cadre original de la visite. Le dispositif bouleverse le contexte préexistant. Il favorise des opérations intellectuelles ou bien il cherche à séduire par un recours à des formes architecturales inédites.

Le rythme du parcours de visite fait l'objet d'une attention particulière, en phase avec ce que les concepteurs s'imaginent être le *tempo* du visiteur. Il s'adapte à l'environnement physique et épouse l'architecture des bâtiments. Il souligne le séquençement des présentations ou ménage les respirations propices à l'assimilation des connaissances.

De diverses manières, l'intention d'exposition de design est éminemment didactique. C'est toujours une leçon de choses en ce sens que les dispositifs favorisant les apprentissages trouvent de puissants auxiliaires dans les objets qui sont présentés. La manière est parfois classique, transmissive tout en étant aussi rigoureuse et parfois inspirée par la logique déductive. Elle peut se faire très subtile, imaginative et innovante, offrant au visiteur des situations immersives aux conséquences performatives. Sans le dire, certains dispositifs didactiques d'exposition de design inventent de nouveaux terrains d'apprentissage expérientiel.

Le visiteur des expositions de design bénéficie de la considération que généralement les designers accordent à l'usager, dans les projets sur lesquels ils travaillent. Cela se traduit notamment par la façon dont les notions d'autonomie et de liberté innervent le dispositif. Cela ne signifie pas pour autant que la directivité soit absente car la présence de contraintes est nécessaire pour préserver la consistance du dispositif. On ne dit pas suffisamment que le monde du design n'est pas un monde triste ! Même si des formes d'austérité perdurent encore, les expositions de design sont assez souvent d'allure conviviale, clins d'œil et humour sont présents.

Avec des pondérations différentes selon les cas, les organisations culturelles manifestent leur présence, soulignant l'enjeu institutionnel que représente la reconnaissance du design comme discipline artistique autonome et le rôle que jouent les expositions dans ce processus.

La dimension commerciale se manifeste dès que sont présentés des biens pour lesquels un marché existe. Les produits du design qui sont exposés bénéficient d'une valorisation commerciale, particulièrement lisible lorsque l'exposition est le fait d'un grand éditeur.

L'ensemble des remarques que nous venons d'énoncer, confirment que les expositions de design ont une place originale en muséologie. Nous avons mis en évidence des formes d'exposition, traduites en dispositif qui révèlent des intentions d'exposition sur lesquelles il nous faut revenir. C'est ce que nous nous proposons d'expliciter dans le chapitre suivant.

Chapitre 6. L'intention de l'exposition de design : ses composantes

Après avoir effectué, du point de vue de la chercheur-visiteur, l'analyse des cinq expositions qui constituent notre corpus, il nous semble nécessaire de revenir sur l'orientation générale de notre recherche et les tâches qui restent à accomplir dans le cadre de la problématique énoncée en introduction.

À partir des résultats des cinq études monographiques, il reste à produire un point de vue synthétique en précisant le contenu des composantes de l'intention portée par les expositions de design étudiées.

À cette fin, nous présentons dans un premier temps, une synthèse de la méthodologie appliquée à l'analyse du corpus des descriptions de visite. C'est l'occasion de présenter la poursuite de ce travail : nous montrons comment nous obtenons la nouvelle grille des trois composantes⁸⁷⁴ de l'intention de design à partir de l'exploitation d'un corpus formé par la juxtaposition des conclusions par critères obtenues pour chacune des expositions⁸⁷⁵.

Nous analysons alors par la suite, l'intention d'exposition de design successivement envisagée comme :

- Une visée didactique : une nouvelle leçon de choses
- Une perspective artistique et économique : célébrer le design
- Un dessein axiologique ?

6.1. Un retour sur la méthode

Pour résumer le processus de recherche, nous faisons ici appel à trois schémas⁸⁷⁶ qui ont pour objectif de clarifier la présentation et faciliter la compréhension du travail déjà accompli au moment où nous abordons l'étape de la synthèse.

C'est le cas des schémas des figures 1 et 2 qui reviennent sur le contenu du chapitre 5.

⁸⁷⁴ Nous revenons au terme composante que nous avons déjà utilisé (chap. 4, p. 245), afin de ne pas entraîner de confusion avec celui de critères mobilisé dans les travaux monographiques.

⁸⁷⁵ Le corpus des résultats du chapitre 5 en annexe 8, p.261.

⁸⁷⁶ Ces schémas s'inspirent de manière assez lointaine des représentations utilisées par Jacques Mélése (1991, p. 94) sans que cela signifie une adhésion au modèle d'analyse qu'il propose.

C'est donc trois types d'activités successives de recherche (ou étapes) effectuées par la chercheur-visiteur qui sont représentées et décrites par ces trois schémas :

- l'étape 1 : le travail de terrain (fig. 17)
- l'étape 2 : l'analyse par exposition (fig.18)
- l'étape 3 : la synthèse générale (fig.19)

Le premier schéma (fig. 17) rend compte du travail de terrain lors de l'étape 1. Il consacre le rôle central de la chercheur-visiteur dans l'élaboration de la description de l'exposition et la production du contenu des entretiens. Il mentionne aussi le *feed-back* qui a permis l'élaboration progressive de la grille de critères. Il présente enfin le caractère itératif du travail de terrain qui est renouvelé dans les mêmes conditions pour les cinq expositions de notre corpus. Cela a contribué à produire des résultats homogènes en ce qui concerne l'écriture des descriptions et la transcription des contenus d'entretiens. C'est l'homogénéité de ces résultats qui autorise la chercheur-visiteur à proposer cette synthèse.

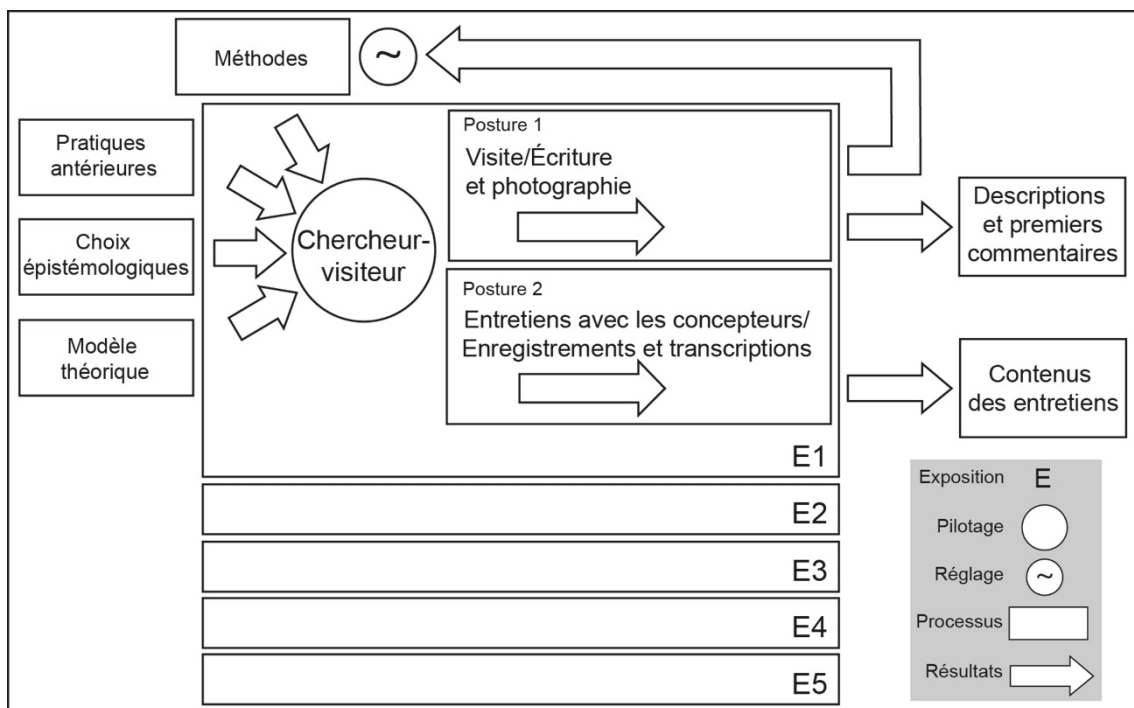


Figure 17. Étape 1 : le travail de terrain.

Le deuxième schéma (fig. 18) porte plus précisément sur la conduite de l'analyse par exposition. L'analyse porte sur le corpus qui a été produit à l'étape précédente. Ce schéma a pour finalité de rendre visible le processus d'analyse.

En ce qui concerne les expositions, le processus repose sur la lecture de la description et la production des commentaires indexés à celle-ci, l'analyse proprement dite se faisant en fonction de la grille de onze critères.

En ce qui concerne les entretiens, le processus comporte un résumé après lecture et un écrémage des textes selon des mots clés repris dans l'analyse par la chercheur-visitateur. Cette phase d'étude des textes, l'étape 2, débouche sur des résultats d'analyse élaborés de manière détaillée par exposition et par critère.

De la même manière que pour l'étape précédente, le schéma souligne le caractère itératif de la démarche d'analyse qui conduit à reproduire sans changement le processus mis en œuvre dans chaque exposition (E1 à E5). Les résultats obtenus sont donc encore une fois homogènes du point de vue de la méthode et nous permettent d'envisager le travail de synthèse proposé à l'étape 3.

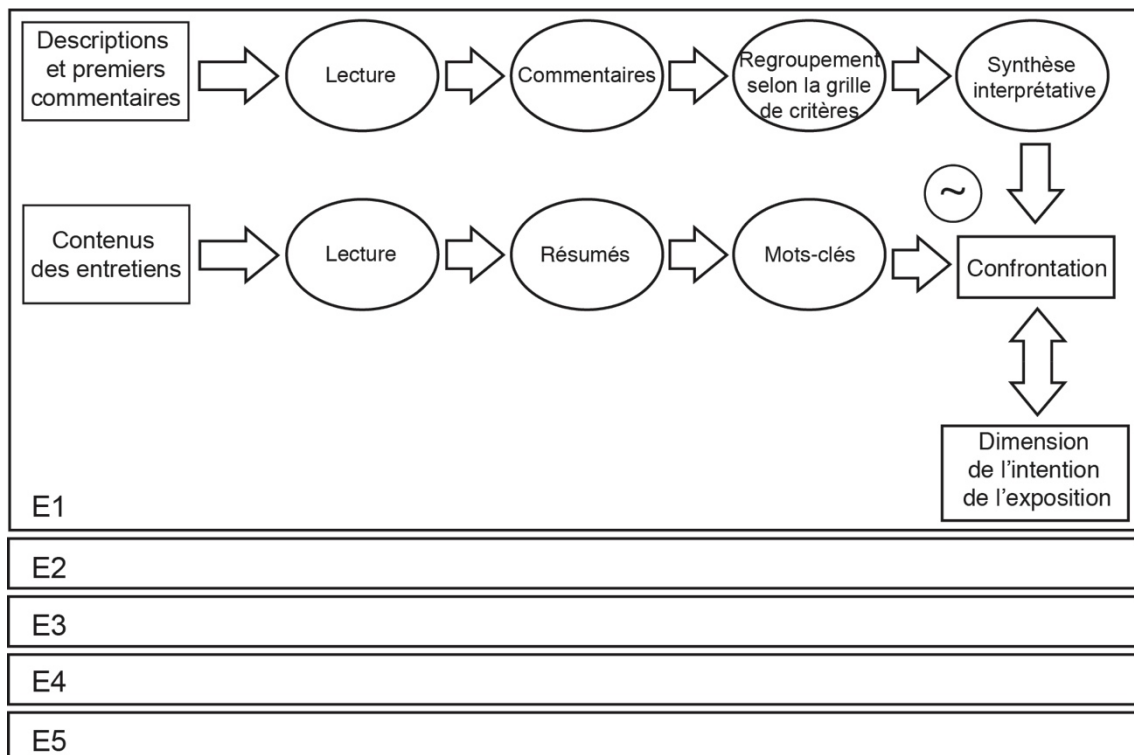


Figure 18. Étape 2 : l'analyse par exposition.

Le troisième schéma (fig.19) correspond à l'étape 3. Il tente de décrire la synthèse générale que nous effectuons dans ce chapitre 6. La première tâche consiste à assembler toutes les conclusions des analyses faites par critères pour chaque exposition afin d'obtenir un corpus se présentant sous la forme d'un tableau⁸⁷⁷ comportant 51 propositions.⁸⁷⁸ Ce corpus contient toutes les conclusions présentant les particularités de l'intention d'exposition (A1 à K5). Le contenu du corpus est analysé par lecture longitudinale afin d'extraire trois composantes de l'intention d'exposition. Dans la suite de ce chapitre, ces trois composantes seront présentées de manière détaillée en référence aux analyses du chapitre 5 et les contenus seront confrontés à d'autres travaux universitaires. C'est ce qui est décrit dans la partie basse du schéma.

Dans ce chapitre, nous reprenons donc les conclusions par exposition du chapitre 5 en procédant à l'analyse des résultats afin de dégager des conclusions générales. Nous sommes ainsi conduite à repérer des formes semblables symptomatiques de lignes de force propres aux expositions de design et des différences que nous essayons d'explicitier en les mettant en rapport avec le contexte auquel elles renvoient. Parfois la méthode permet d'attirer l'attention sur des formes qui bien que présentes, seraient passées inaperçues au moment de l'analyse. On verra que c'est par exemple le cas de la composante économique qui le plus souvent, tend à être sous-estimée.

⁸⁷⁷ Le corpus des résultats du chapitre 5 en annexe 8, p.261.

⁸⁷⁸ 51 conclusions sur les 55 possibles (11 critères * 5 expositions). Pour des raisons liées à la construction de la grille, 4 critères n'ont pas pu être utilisés.

**Conclusions (A1 - K5) :
particularités de l'intention
pour chaque exposition étudiée**

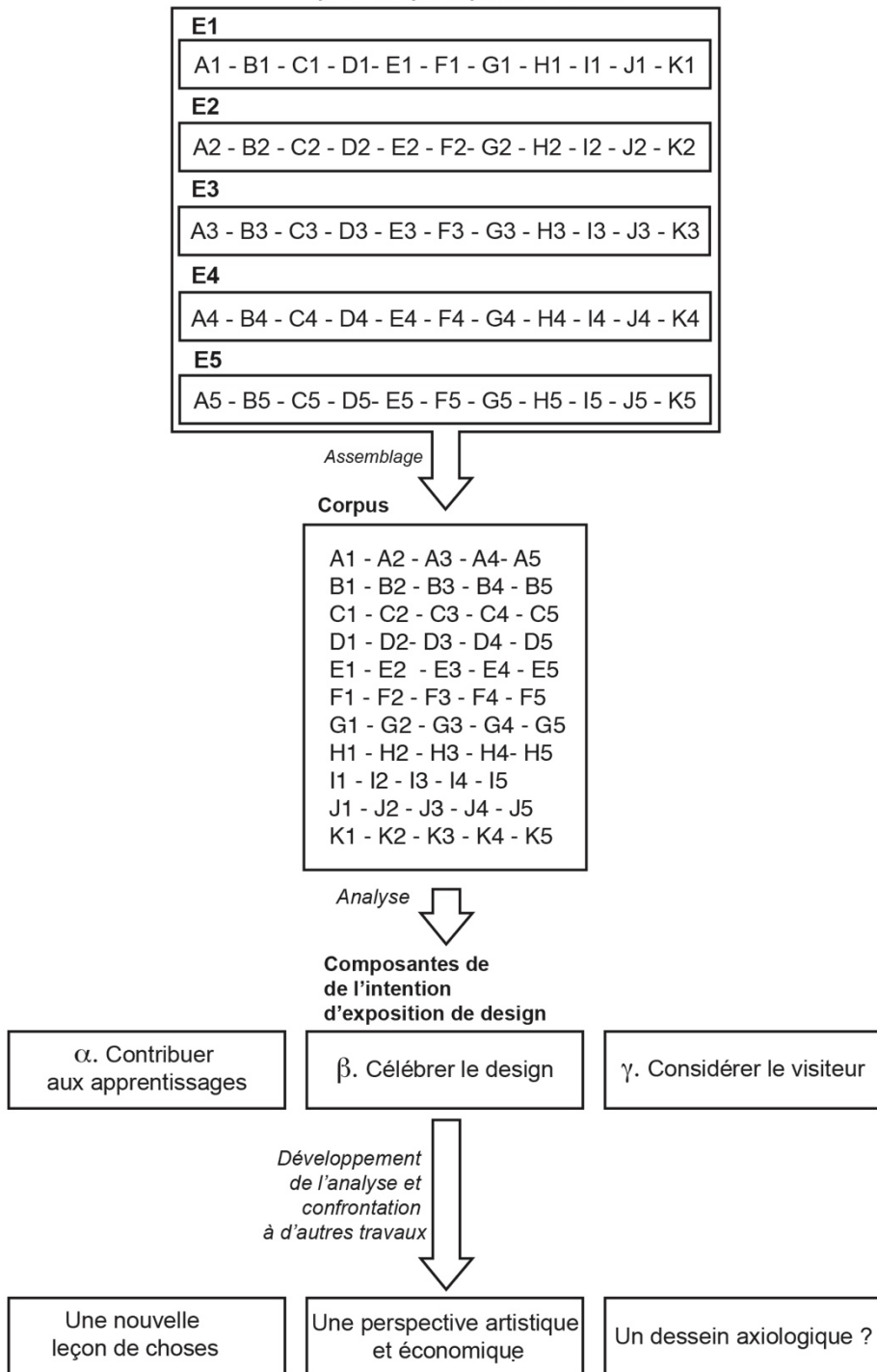


Figure 19. Étape 3 : la synthèse générale.

6.2. Une visée didactique : une nouvelle leçon de choses

L'ensemble des remarques et des commentaires faits par la chercheur-visiteur à propos des descriptions de visites plaide pour la reconnaissance de l'importance de la perspective éducative comme une des intentions majeures des expositions de design⁸⁷⁹. De manière explicite le plus souvent mais aussi selon des modes plus implicites, les expositions poursuivent des buts pédagogiques, se donnant pour tâche de concourir à l'éducation des visiteurs en prenant pour support les objets présentés mais aussi en organisant les dispositifs de communication afin qu'ils satisfassent à ces exigences d'enseignement.

L'exposition se présente sous la forme d'un dispositif particulier qui par bien des aspects diffère de ceux traditionnellement consacrés aux activités d'enseignement. Dans la communication qui la précède ou l'accompagne, l'exposition n'affiche pas publiquement des objectifs éducatifs. La visite ne se présente pratiquement jamais de façon évidente comme une activité éducative.

La situation de visite d'exposition de design est une mise à disposition de ressources qui peuvent être mobilisées dans une perspective d'apprentissage. Ces ressources sont la chose exposée, les expôts, les objets de design présentés. Pour que l'apprentissage devienne effectif et ne se contente pas d'être une simple visée, il faut qu'existe de la part du visiteur une intention d'apprendre plus ou moins présente à sa conscience lors de la situation de visite. Cette intention d'apprendre porte un autre nom, c'est la motivation. Un des premiers enjeux des dispositifs sera donc se susciter et d'entretenir la motivation à apprendre. La question est particulièrement délicate si l'on songe que la situation ne comprend aucun agent pédagogique⁸⁸⁰, contrairement aux situations d'enseignements institutionnelles. L'intention éducative de l'exposition repose donc exclusivement sur le dispositif d'exposition comme mode d'arrangement dans le temps et dans l'espace des éléments constitutifs de l'exposition, qui intègre un certain nombre de règles et de normes de fonctionnement⁸⁸¹.

Il nous faut donc porter une attention particulière aux dispositifs présents dans les expositions que nous avons étudiées. Une des particularités des expositions de design est

⁸⁷⁹ Nous entendons l'éducation comme « des connaissances que l'on fait acquérir », c'est à dire comme relevant de la médiation (Poli, 2013a).

⁸⁸⁰ Nous ne travaillons pas sur les cas où un guide est susceptible de jouer ce rôle.

⁸⁸¹ Cf. notre proposition de définition du dispositif d'exposition : chap. 5, p. 194.

de comporter des situations où de différentes manières sur lesquelles nous reviendrons, figurent des objets qui sont autant de choses qui peuvent contribuer à la formation. La présence de ces choses plus ou moins familières au visiteur est un trait commun que ces expositions partagent avec quelques autres que l'on peut regrouper sous le nom d'expositions d'objets. En ce qui concerne l'intention didactique de l'exposition de design, nous avons fait le choix de réactiver un modèle ancien, celui de la leçon de choses pour décrire les particularités de l'intention que nos visites de chercheur-visiteur ont mises à jour.

Nous tentons de voir si cette nouvelle leçon de choses que sont les expositions de design présente des caractéristiques spécifiques du point de vue de la composante didactique. Successivement, nous envisageons un mode traditionnel qui repose sur le texte d'accompagnement, puis nous examinons la prégnance du mode comparatif, ensuite nous nous intéressons à l'apprentissage par immersion dans les situations de visite, enfin nous nous inspirons du modèle de la leçon de choses pour tenter de définir celle consacrée au design.

6.2.1. Un mode traditionnel qui repose sur le texte d'accompagnement

La première remarque que nous ferons porte sur la persistance d'un mode traditionnel d'enseignement qui, avec des degrés d'importance différents, se manifeste dans la plupart des expositions que nous avons étudiées.

C'est plus particulièrement à propos de l'exposition *Histoire des formes de demain* que cette constatation a pu être faite. En effet, lors de l'examen du critère G⁸⁸², nous avons noté que la perspective didactique reposait principalement sur les textes d'accompagnement. En quelque sorte, le texte décrit ce qui est présenté, donne des précisions et des explications.

Pourquoi peut-on parler à ce propos d'un mode éducatif traditionnel ? Certainement parce que montrer et expliquer se trouvent être au fondement des conduites courantes des enseignants. La pratique de l'enseignement donne à voir l'objet support d'enseignement (ici la chose exposée) et fournit des commentaires, des précisions sur cet objet afin qu'il n'y ait pas d'autres significations proposées que celles énoncées par le maître. C'est le

⁸⁸² Opérer des choix didactiques.

modèle régulièrement rappelé par Jean-Jacques Rousseau : « Laissez venir l'enfant : étonné du spectacle, il ne manquera pas de vous questionner. La réponse est simple ; elle se tire des objets mêmes qui frappent ses sens. »⁸⁸³. Dans cette méthode pédagogique qui s'appuie sur une présentation, le discours du maître peut précéder ou suivre la découverte de l'objet. S'il précède la présentation, celle-ci prend la forme d'un exemple qui vient illustrer le discours. S'il suit la présentation de l'objet, nous basculons vers un modèle où c'est l'objet qui occupe la place principale. Le discours prend alors la forme d'une explication de laquelle il sera possible d'inférer des remarques plus générales, plus approfondies. Dans le cas de l'exposition, texte et objet sont donnés à voir simultanément ; mais dans la pratique, c'est d'abord l'objet qui attire l'attention, laissant la possibilité au visiteur de confronter sa représentation au texte d'accompagnement.

Bien sûr, cela suppose que la lecture soit effective. Nous avons vu que compte-tenu de l'abondance des textes dans l'exposition *Histoire des formes de demain*, il est peu probable que ce soit souvent le cas⁸⁸⁴. On peut néanmoins faire l'hypothèse que chaque fois que la chose exposée interroge ou intrigue le visiteur, il est conduit à consulter le texte et à rechercher des explications qu'il avait conscience d'ignorer. D'une certaine manière la présentation de l'objet invite le visiteur à en savoir plus. Dans son essence, la situation d'exposition de design forme en elle-même une sorte de structure motivante pour l'apprentissage. En écrivant cela, nous voulons signifier que c'est le dispositif qui est potentiellement inducteur d'une intention d'en savoir plus, une intention d'apprendre. Bien évidemment, pour que cette potentialité devienne réalité, il faut que les facteurs environnementaux de la situation de visite concourent aussi à la production de la motivation. Notons tout de même que dans sa forme la plus traditionnelle, la situation de visite des expositions de design porte de puissants ferments d'activation du désir d'apprendre, qu'elle est invitante.

Le dispositif de présentation simultané de l'objet et du texte a donc potentiellement des vertus pédagogiques même si le déplacement du visiteur vers le texte n'est pas garanti. Bien des facteurs sont aussi susceptibles de rendre ce dispositif peu opérant. Tout d'abord la motivation de départ du visiteur qui peut le conduire à faiblement s'investir dans la lecture. Il existe certainement bien des cas où l'intérêt de départ n'est pas suffisant pour

⁸⁸³ Émile ou de l'éducation. (1762, p. 163). (En ligne, consulté le 5 mai 2019) : https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf5/rousseau_emile_ou_education_livres1et2-a5.pdf

⁸⁸⁴ Chap. 5, p. 343.

que s'enclenche le processus interactif. Ensuite la présentation technique des textes et des objets ne facilite pas toujours la mise en relation effective. Nous avons constaté lors de la visite de l'exposition *Histoire des formes de demain*, que les mauvaises conditions d'éclairage perturbaient fortement la lecture⁸⁸⁵. Nous avons également vu que certaines installations à l'étage 3 du *showroom* de la VitraHaus présentaient des panneaux textuels pratiquement condamnés à passer inaperçus⁸⁸⁶. Dans ces circonstances, l'intention d'exposition ne se présente pas au visiteur comme une volonté manifeste de concourir aux apprentissages. La visée dominante est autre.

Enfin, la forme linguistique peut contrarier la réception et handicaper la compréhension. Nous avons rencontré des situations très contrastées concernant la qualité des textes d'accompagnement. Dans certains cas, comme la chercheur-visiteur a pu le constater dans *Histoire des formes de demain*, la surabondance des textes et le caractère élitiste de l'expression ne favorisent pas la communication pédagogique⁸⁸⁷. Que penser d'un texte qui communique sans explications sur des mouvements de l'histoire du design qui ont peu de chance d'être connus du public avant cette visite ? « Des textes écrits en petits caractères ou mal éclairés servent plus à gêner le visiteur qu'à lui donner envie de lire ; des textes qui comportent plus de deux cents mots ne sont lus qu'en partie, voire pas lus du tout... les formules emphatiques et les cascades de référence savantes mettent le visiteur en situation d'infériorité, de frustration, parfois de déni vis-à-vis de l'exposition [...]. » (Poli, 2010, p. 3).

Dans d'autres cas (*Design sur un plateau, Sous pression le bois densifié*), la chercheur-visiteur a souligné la clarté, la concision des explications ou la présence de marques d'implication⁸⁸⁸ qui devraient faciliter la prise de connaissance des textes par les visiteurs. Conséquence probable de sa formation de journaliste, la commissaire de l'exposition *Design sur un plateau* donne un bon exemple de cette recherche d'une communication pédagogique imagée, d'une expression qui emprunte au registre courant ou familier du langage, rendant potentiellement le texte plus accessible pour le public⁸⁸⁹.

⁸⁸⁵ Chapitre 5, p.342, à propos du commentaire n°33.

⁸⁸⁶ Chapitre 5, p. 367, à propos du commentaire n°38.

⁸⁸⁷ Chapitre 5, p. 343-344, à propos des commentaires n°19 et 31.

⁸⁸⁸ Chapitre, p. 387.

⁸⁸⁹ Chapitre 5, p. 321.

Plus généralement, hormis l'exposition *Histoire des formes de demain* qui manifeste un fort intérêt pour le texte d'accompagnement, les autres expositions de notre corpus font appel à d'autres formes représentatives de l'intention pédagogique.

6.2.2. La prégnance du mode comparatif

Nous avons rencontré plusieurs fois la mise en place de dispositifs de présentation destinés à mener des comparaisons entre objets de design.

Le plus significatif d'entre eux forme la trame organisatrice de l'exposition *Design sur un plateau*⁸⁹⁰ : nous avons montré comment l'existence d'une commande unique, faite de manière similaire à plusieurs designers, introduit pertinemment la démarche comparative. L'intention d'exposition intègre dans ce cas une intention didactique. Cette intention prend la forme d'un dispositif pensé et réalisé afin de permettre aux visiteurs de découvrir et de comparer les propositions de plateaux de chacun des designers. Le visiteur n'a guère les moyens, même s'il en avait le désir, d'échapper à la mise en scène qui lui fait découvrir la grande variété des solutions adoptées par les créateurs de plateaux. La situation de présentation lui permet d'éprouver ce que permet le projet de design, de découvrir aussi la personnalité de quelques designers et les liens qui se tissent entre leur propre expérience de la consommation des fromages et leur proposition de plateaux. Comme le souligne le titre de l'exposition, celle-ci poursuit un objectif : faire découvrir et comprendre ce qu'est le design au public des visiteurs. Si on devait résumer le projet, on pourrait dire qu'il ambitionne de faire faire cette découverte en mettant en scène ce que font les designers confrontés à un même projet. Le dispositif comparatif est utilisé ici à l'instar d'une méthode pédagogique. Cette idée que le design peut permettre de se présenter par lui-même, en méta référence, se rencontre dans d'autres expositions. Nous pensons plus particulièrement aux ensembles de cloisons utilisés dans *Momentané* à la fois comme scénographie de l'exposition et comme objet produit par les frères Bouroullec.

Dans *Design sur un plateau*, ce méta référencement est utilisé de manière singulière comme une sorte de démonstration pédagogique. Le plus amusant c'est que le résultat

⁸⁹⁰ Chapitre 5, p.328.

ravit les initiateurs. En quelque sorte, ce résultat va au-delà de leurs espérances comme la commissaire et le scénariste en font part dans les entretiens⁸⁹¹.

La chercheur-visiteur retrouve ce procédé de mise en situation de comparaison dans d'autres expositions de notre échantillon. Le mode comparatif y est présent de manière plus diffuse. Dans l'exposition *Momentané*, les grandes parois réalisées par assemblage modulaire sont présentées en situation fonctionnelle ce qui permet de saisir les différences de conception. Certaines sont opaques et isolantes sur le plan phonique alors que d'autres se prêtent à l'appréciation de leur légèreté et de leur transparence. Le visiteur peut découvrir comment les produits présentés correspondent à des fonctions différentes puisqu'ils contribuent à la mise en scène de l'exposition. Dans l'exposition *Histoire des formes de demain*, selon la chercheur-visiteur, l'intérêt se porte sur les formes. C'est cet aspect qui est souligné par la mise en place d'un cadre de présentation (les larges boîtes blanches évidées) qui met en évidence les évolutions morphologiques. Le point de vue comparatif est dans ce cas moins évident car il prend la forme de la chronologie. La comparaison n'est pas systématiquement recherchée par la mise en scène, la dimension historique est privilégiée. Néanmoins, le dispositif contribue à la découverte comparative de la grande variété des formes.

Dans la deuxième partie consacrée aux propositions des designers, l'exposition *Sous pression, le bois densifié* adopte un dispositif qui se rapproche de celui rencontré pour l'exposition *Design sur un plateau*. En effet, les produits présentés résultent d'une même commande portant sur les potentialités d'utilisation d'une innovation technologique. Pour montrer les solutions proposées, les scénographes adoptent une présentation uniforme (des boîtes vitrées de même dimension) qui met l'accent sur les similitudes du procès de production. Dans cette exposition, la chercheur-visiteur découvre à travers les vitrines, le caractère très inventif du design qui se traduit par les grandes différences que l'on constate entre les propositions des designers. Si l'objectif est de montrer comment peut intervenir le projet de design dans un contexte d'innovation technologique, le dispositif de présentation remplit bien cette tâche, sans solliciter chez le visiteur d'autre investissement qu'une observation curieuse et attentive.

⁸⁹¹ Chapitre 5, p. 333 à 338.

Nous constatons donc l'importance, la prégnance de ce mode comparatif, qui est très présent dans les expositions de design même si elles n'en ont pas l'exclusivité. On trouverait d'autres situations d'exposition adoptant un mode expographique comparatif⁸⁹². On peut souligner que même si le procédé est fréquent, il est rarement utilisé avec une intention didactique aussi marquée que ce que l'on constate pour les expositions de design.

Dans le cas du design, le visiteur est placé dans une situation qui présente des similitudes avec une situation de recherche même s'il est certainement moins sensible à cet aspect que la chercheur-visiteur pour qui c'est une préoccupation constante. La comparaison conduit à une forme de pensée heuristique. Nous pensons y reconnaître une conception didactique que nous reprendrons ci-après sous le nom de leçon de choses.

6.2.3. L'apprentissage par immersion dans les situations de visite

Deux expositions de notre échantillon témoignent d'un dispositif didactique original qui opère pour l'essentiel par une immersion du visiteur dans la situation de visite de l'exposition. Cette forme d'intégration dans la situation déclenche un processus qui a de grandes chances d'aboutir à un réel apprentissage sans que celui qui en est le destinataire en soit toujours conscient. On rejoint à travers ces cas, le champ des pédagogies actives très présentes dans les pratiques d'enseignements au XXe siècle (Dewey, 1916/1990), (Freinet, 1969). Mais ces expériences vont plus loin que le *learning by doing* de Dewey, en ce sens qu'elles s'appuient sur un dispositif de visite qui est en lui-même, sans l'intervention d'un enseignant, le moteur de l'apprentissage. C'est pourquoi nous avons déjà parlé « d'apprentissage par immersion » ou encore de « se faisant apprentissage »⁸⁹³. On rencontre des dispositifs similaires dans le domaine des expositions de sciences et techniques (Belaën, 2003) ou dans les apprentissages linguistiques. De la même façon que le bain linguistique permet d'apprendre une langue en situation d'échanges avec des locuteurs compétents, on peut découvrir des aspects du design et comprendre les fonctions des objets en les utilisant dans le cadre d'une exposition.

⁸⁹² Nous pouvons citer deux exemples où ce modèle se rencontre. Au musée des Arts traditions populaires du bois de Boulogne, les vitrines présentaient des séries d'outils de même type permettant de comprendre les évolutions technologiques. Dans le domaine des expositions artistiques, l'exposition *Matisse-Picasso*, Grand Palais, Paris. 22. 09. 2002 - 06.01. 2003 présentait côte à côte des tableaux des deux peintres sur le même thème, à des fins de comparaison.

⁸⁹³ Chapitre 5, p. 297.

L'exposition *Momentané* est la plus représentative de cette démarche. Elle rend bien compte des conceptions pédagogiques des Bouroullec. Elle s'appuie sur la certitude que l'on n'apprend quelque chose à quelqu'un que si de son côté, il manifeste un intérêt, une curiosité pour le savoir à acquérir. Elle témoigne aussi d'une confiance colorée d'optimisme en la capacité d'un visiteur à apprendre par lui-même, si on met à sa disposition ce qui lui est nécessaire pour progresser.

L'essentiel de la démarche repose sur la conception d'un environnement qui conduit le visiteur à agir et à interagir avec des éléments de la situation. Nous renvoyons à ce que nous avons dit à propos de deux situations de l'exposition *Momentané*, celle de l'expérience de l'utilisation des bureaux de la salle B⁸⁹⁴ et celle de l'entrée dans la grande plateforme textile de la nef⁸⁹⁵. Dans ces deux cas, la possibilité de pénétrer dans les installations provoque chez le visiteur la découverte des fonctionnalités sans l'intervention d'un texte ou d'un discours. C'est certainement pourquoi, l'exposition ne s'appuie que très secondairement sur les textes.

Si cela peut être constaté pour les expositions de design d'objets, nous pensons que c'est la conséquence de la nature du design. En effet, si la conception de l'objet ou du dispositif est bien l'œuvre d'un designer, les effets de cette conception doivent se rencontrer dans la situation de visite. En entrant en interaction avec l'installation proposée par le designer, l'utilisateur-visiteur se confronte au dispositif de présentation. Il en découvre les intérêts, les possibilités, les atouts et parfois aussi, il fait l'expérience de problèmes qu'il n'avait pas imaginés avant de s'engager dans la situation d'immersion. Ainsi, il apprend en découvrant ce que la situation de visite provoque. Nous sommes au point de départ d'un processus intellectuel par lequel le visiteur est susceptible de se poser une série de questions qui ont pour origine les contradictions qu'il découvre entre ses représentations et les phénomènes révélés par la situation de visite.

Grace aux productions du design exposées dans ces conditions, on redécouvre ce qui devrait être une évidence : tout véritable apprentissage passe par une mise en cause des certitudes de l'apprenant. Cela crée les conditions pour que des connaissances nouvelles trouvent leur place à l'intérieur de ces représentations ou que de nouvelles opérations cognitives deviennent possibles. Les dispositifs d'immersion sont en quelque sorte des

⁸⁹⁴ Chapitre 5, p. 296.

⁸⁹⁵ Chapitre 5, p. 279.

réalisations pragmatiques de ce que nous apprennent les modèles contemporains de l'apprentissage en concordance avec les apports de la psychologie cognitive⁸⁹⁶.

Il est vrai que ce que nous relatons peut s'observer dans toute situation d'usage d'objets ou de dispositifs créés par un designer et n'est donc pas spécifique aux situations d'exposition de design. C'est l'occasion de rappeler que la situation d'usage d'objets lors d'une visite d'exposition est justement particulière du point de vue de l'apprentissage. Il ne s'agit pas d'un usage en situation ordinaire mais de l'usage d'un visiteur d'exposition. S'il ne se pose pas forcément toutes les questions que se pose la chercheur-visiteur, l'usager rencontre par l'immersion dans la situation de visite un dispositif particulier, facteur d'apprentissage potentiel. La notion de dispositif est essentielle pour comprendre ce qui se passe dans la situation de visite. Comme l'a éprouvée la chercheur-visiteur, le visiteur qui se confronte au dispositif rencontre l'intention pédagogique de l'exposition. Il est conduit à accomplir des tâches qui provoquent des processus de découverte et d'intellection. Nous pensons qu'il existe une écriture des dispositifs qui peut modifier la structure didactique des messages pédagogiques de sorte que la simple immersion dans le dispositif effectue pratiquement l'apprentissage. C'est bien cela que nous avons identifié en tant que chercheur-visiteur. C'est dans ce sens que nous parlons d'un « se faisant apprentissage »⁸⁹⁷ pour désigner ce qu'un dispositif au caractère performatif⁸⁹⁸ est susceptible de produire.

D'autres aspects des situations d'exposition viennent conforter le phénomène dont nous venons de parler. L'existence d'une institution culturelle qui pilote l'installation de l'exposition, le temps opportunément laissé pour que la réflexion puisse non seulement émerger mais aussi se stabiliser et s'épanouir, diverses caractéristiques concourent au résultat. Enfin, le modèle de l'apprentissage par immersion n'est pas isolé. Dans l'exposition, il se répète, se reproduit chaque fois semblable et différent, comme une structure qui fait son œuvre en sourdine produisant *in fine* l'effet recherché.

Nous évoquerons plus rapidement le *Showroom* de la VitraHaus où nous avons aussi rencontré le phénomène que nous venons de décrire. Nous avons en effet vécu en tant que

⁸⁹⁶ Jean Piaget et le développement de l'enfant (Piaget, 2003). Les travaux plus récents de psychologie cognitive en liaison avec les modélisations tentées par l'intelligence artificielle, notamment celles fondées sur la distinction entre connaissances déclaratives et connaissances procédurales.

⁸⁹⁷ Critère G, page 312

⁸⁹⁸ Au sens énoncé par J. L. Austin (Austin, 1962/1991).

chercheur visiteur, une situation d'immersion au quatrième étage de l'exposition en pénétrant dans l'aménagement du Loft. Nous nous sommes demandé si on retrouvait dans cette situation des caractéristiques identiques à celles de l'exposition *Momentané*. L'intention du *showroom* de la VitraHaus est dans l'ensemble très différente en ce qui concerne le quatrième étage. Nous entrons dans un ensemble qui simule l'intérieur d'un appartement. Les références au cadre muséal, très sensibles dans l'exposition *Momentané*, ne sont pas ici présentes. C'est le contexte marchand qui prévaut, même si comme nous l'avons noté au chapitre 5, il est à cet étage particulièrement discret. Le dispositif s'adresse à l'imaginaire du visiteur en convoquant l'illusion de vivre en ces lieux comme si on était chez soi. Ce principe de plaisir n'est pas totalement absent des situations de l'exposition *Momentané*, mais selon les constatations de la chercheur-visiteur, il risque moins de rentrer en concurrence avec l'activité rationnelle du sujet car le registre des émotions n'est pas convoqué aussi fortement. Dans *Momentané*, on ne cherche pas à faire oublier le contexte institutionnel de l'exposition. Dans le *Showroom* de Vitra à l'étage du *loft*, le moindre détail contribue à la production du plaisir d'être là⁸⁹⁹. Dès lors, l'émergence d'une activité intellectuelle soutenue est rendue plus difficile et son apparition plus improbable. La chercheur-visiteur constate donc que toutes les situations d'immersion ne sont pas semblables et que selon le contexte, elles peuvent produire des effets très différents. Nous reprendrons cette constatation dans la partie consacrée à la dimension marchande. Nous avons vu au chapitre 5 que le contexte didactique n'était pourtant pas totalement absent de la visite à la VitraHaus. En particulier, l'atelier Lounge Chair situé au rez-de-chaussée du bâtiment propose une situation où le visiteur assiste à l'assemblage d'un fauteuil. Son implication ne va pas jusqu'à participer effectivement à l'activité mais il est susceptible de questionner les opérateurs, de discuter avec eux. C'est une forme d'immersion relative dans la situation dont nous avons vu⁹⁰⁰ qu'elle peut aussi être le point de départ d'un apprentissage. Même si la visée n'est pas explicitement didactique, le dispositif de visite en situation est suffisamment puissant dans ses modalités interactives pour induire un effet d'apprentissage⁹⁰¹.

⁸⁹⁹ Chapitre 5, p.348.

⁹⁰⁰ Chapitre 5, p. 376.

⁹⁰¹ Chapitre 5, p. 378.

6.2.4 La leçon des choses du design

À plusieurs reprises dans le courant de l'analyse conduite au chapitre 5, nous avons fait référence aux méthodes de la leçon de choses comme modèle implicite que nous retrouverions dans les expositions contemporaines de design⁹⁰². Nous faisons l'hypothèse qu'il était possible de repérer des similitudes avec les dispositifs pédagogiques qui se sont déployés dans l'éducation des enfants du milieu du XIX^e siècle au début du siècle suivant. La leçon de choses a fait l'objet de préconisations normatives et a alimenté une importante littérature ayant pour but de faciliter la mise en œuvre tout en garantissant l'orthodoxie des pratiques.

Notre information repose principalement sur deux sources :

La première est la plus ancienne. Il s'agit de l'article éponyme qui se trouve dans l'édition de 1911 du nouveau dictionnaire de pédagogie de Ferdinand Buisson⁹⁰³. Ce document reprend la première version de 1887 en rajoutant des compléments sur les méthodes pédagogiques. Dans un de ses articles, il s'arrête longuement sur la leçon de choses. Pour l'essentiel, il emprunte son contenu à deux auteurs :

- Alexander Bain, philosophe écossais qui a produit un ouvrage sur l'éducation⁹⁰⁴ et qui est souvent cité comme un des fondateurs des sciences de l'éducation telle que nous les connaissons aujourd'hui.
- Marie Pape-Carpentier, enseignante dans les salles d'asile⁹⁰⁵, qui s'intéresse à cette méthode d'un point de vue plus pratique. Elle a été la première à écrire un ouvrage sur le sujet⁹⁰⁶ et a beaucoup contribué à la diffusion de la méthode, principalement dans les écoles destinées aux premiers âges⁹⁰⁷.

La seconde source est récente. Il s'agit d'un livre historique de Pierre Kahn qui envisage la question du point de vue de l'enseignement des sciences à l'école primaire (Kahn, 2002). L'apparition du terme leçon de choses dans l'éducation est contemporaine de celle

⁹⁰² Chapitre 5, p. 298 - 368 - 394.

⁹⁰³ Le dictionnaire de pédagogie de Ferdinand Buisson. (En ligne consulté le 5 mai 2019) : <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/>

⁹⁰⁴ Education as science. (En ligne, consulté le 5 mai 2019) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k94199z.texteImage>

⁹⁰⁵ Les salles d'asile préfigurent par certains aspects les écoles maternelles.

⁹⁰⁶ Histoire et leçon de choses pour les enfants. (En ligne, consulté le 5 mai 2019) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6578395b.texteImage>

⁹⁰⁷ Lors de l'exposition universelle de 1862, Marie Pape-Carpentier donne une conférence sur la leçon de chose. Nous voulons voir dans cette intervention sur une scène qui annonce les expositions contemporaines de design, le signe de la forte liaison que nous établissons entre exposition de design et leçon de choses.

de design dans l'activité industrielle⁹⁰⁸. Cette quasi simultanée n'est pas purement fortuite. Alors que le design prend son essor avec la révolution industrielle en inventant les nouvelles manières d'être des objets qui envahissent la vie courante, les méthodes d'enseignement s'inspirent de l'existence de ces choses qui peuplent l'environnement des enfants. Ces choses sont le point de départ de dispositifs d'apprentissage qui de différentes manières rompent avec l'enseignement classique reposant sur une didactique magistrale de la transmission des connaissances. La leçon de choses « [...] c'est l'emploi d'un objet comme texte » (Bain, 1888/1903, p. 99). Cette remarque désigne une stratégie pédagogique originale, qui consiste à remplacer le texte par un objet (ou quelquefois par son dessin, sa photographie) comme point de départ de la leçon. Dans l'exposition de design, cela se traduit concurremment par une mise en scène particulière des objets et par une moindre importance accordée au texte (qui peut aller jusqu'à sa disparition⁹⁰⁹). Il en est ainsi par exemple de la chaise démontée des Bouroullec⁹¹⁰ qui offre à l'observation du visiteur le schéma de sa structure d'assemblage comme ressource à la compréhension de sa fabrication. Il en est aussi ainsi de l'expérience d'immersion dans la grande plateforme textile qui permet au visiteur de découvrir les fonctionnalités de la structure et d'expérimenter les effets produits par cette situation. La mise en situation des visiteurs contribue à l'effectuation de l'apprentissage sans nécessiter la présence d'un enseignant qui tiendrait un discours didactique⁹¹¹.

Dans le dictionnaire de Ferdinand Buisson, la leçon de choses ouvre aux élèves trois vastes domaines ; l'histoire naturelle, les sciences physiques et les arts utiles⁹¹². Les deux premiers domaines sont des composantes des sciences, nous reviendrons sur cette question à propos de l'introduction à la connaissance des sciences et des techniques. C'est le troisième domaine qui nous intéressera d'abord : les arts utiles⁹¹³ : « Pour faire une leçon de choses, on recommande le plus souvent aux maîtres d'indiquer d'abord l'apparence ou les qualités sensibles d'un objet, et d'en faire ensuite connaître les usages.

⁹⁰⁸ En France, on utilise alors plutôt le terme « arts utiles, arts industriels, ou arts appliqués à l'industrie ». (Luneau, 2010).

⁹⁰⁹ Chapitre 5, p. 269-270.

⁹¹⁰ Chapitre 5, p. 288-289.

⁹¹¹ Même si certains textes viennent opportunément apporter des éléments complémentaires, des précisions utiles à la compréhension des visiteurs.

⁹¹² La leçon de choses. (En ligne, consulté le 5 mai 2019) : <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3034>

⁹¹³ En France, on utilise alors plutôt le terme « arts utiles, arts industriels, ou arts appliqués à l'industrie ». (Luneau, 2010).

Il vaudrait mieux commencer par indiquer les usages, en choisissant ceux qui se présentent le plus naturellement, parce qu'un usage est une qualité en action et que notre intérêt pour les objets est d'abord éveillé par l'action qu'ils exercent. »⁹¹⁴. Ce point de vue est très édifiant car il conseille de partir d'une situation de mise en pratique. Dans la leçon de chose, l'enfant manipule, expérimente, éprouve. Dans certaines expositions de design, le même souci de faire expérimenter le visiteur se manifeste avec force. Les situations de visite dans les expositions de design sont alors des terrains d'apprentissage qui rappellent les opérations pratiques initiées par le maître dans la leçon de choses. Selon les instigateurs de cette méthode, c'est l'objet qui par son action éveille l'intérêt de l'enfant. Dans le chapitre 5, nous avons pu constater que c'est la situation d'exposition qui peut induire des réflexions débouchant sur des acquisitions de connaissances⁹¹⁵. L'expression « un usage est une qualité en action » suggère que l'activité pratique en situation conduit au repérage des caractéristiques des choses avec lesquelles l'apprenant interagit. Nous avons constaté à plusieurs reprises que les expositions de design favorisaient la mise en place de ce processus grâce à des dispositifs répondant à une intention d'ordre didactique.

Il y a néanmoins une différence importante entre la leçon de chose traditionnelle et cette leçon de choses que nous avons qualifiée de nouvelles pour la distinguer justement de l'ancienne. C'est que, dans les situations de visite des expositions de design, il n'y a pas la plupart du temps, d'agent pédagogique qui soit un équivalent du professeur dans sa classe.⁹¹⁶ Contrairement au XIX^e siècle, la leçon se fait sans le maître, mais l'absence du pédagogue n'interdit pas la présence d'une intention pédagogique. Comme dans de nombreux dispositifs interactifs fonctionnant de manière autonome⁹¹⁷, l'intention éducative est supportée par le dispositif lui-même. C'est l'ensemble constitué par la chose exposée et la manière dont elle est exposée, qui supporte cette intention éducative. Dans l'exposition *Momentané*, nous avons identifié comme ressource singulière, le double statut de certains expôts⁹¹⁸. Ainsi, les cloisons d'assemblages présentent au regard du

⁹¹⁴ La leçon de choses. (En ligne, consulté le 5 mai 2019) : <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3034>

⁹¹⁵ Chapitre 5, p. 297.

⁹¹⁶ Nous ne traitons pas volontairement des situations où un guide peut tenir ce rôle, car cela entraînerait des variations très importantes dans les caractérisations de la situation en fonction de la personnalité de ce dernier.

⁹¹⁷ On les rencontre aujourd'hui fréquemment dans les productions pédagogiques les plus interactives de l'industrie du numérique

⁹¹⁸ Chapitre 5, p. 294-295.

visiteur leur structure de rideau en même temps qu'elles organisent fonctionnellement les parcours dans l'exposition. Tout est dit sans le dire ou plus exactement le faire tient lieu du dire. En progressant dans le parcours de manière quasi obligatoire, le visiteur découvre, expérimente et conséquemment apprend. C'est le génie⁹¹⁹ du dispositif que de permettre cela, génie qu'il partage avec les choses du design qui se prêtent particulièrement à de fécondes découvertes.

L'autre grande perspective d'intervention de la leçon de choses porte sur l'initiation aux connaissances scientifiques. C'est l'objet du livre de Pierre Kahn. Pour l'auteur, la leçon de choses est « la méthode exemplaire et universellement préconisée de l'enseignement des sciences à l'école primaire.» (Kahn, 2002). En reprenant le contenu de l'article du dictionnaire de Ferdinand Buisson, il précise que la leçon de choses est un procédé d'enseignement qui traduit de manière applicative la méthode intuitive (Kahn, 2002, p. 142). La référence au concept d'intuition est intéressante pour notre propos. Le concept doit se comprendre en référence au cartésianisme comme le rappelle Pierre Kahn en citant Ferdinand Buisson :

« L'intuition, c'est l'acte le plus naturel et le plus spontané de l'intelligence humaine, celui par lequel l'esprit saisit une réalité, sans effort, sans intermédiaire, sans hésitation. C'est une aperception immédiate qui se fait d'un seul coup d'œil en quelque sorte. » (Kahn, p.145).

La notion de méthode intuitive peut être rapprochée de celle d'enseignement par immersion qui nous a servi à désigner les situations où le visiteur interagissait avec son environnement au cœur d'un dispositif spécialement aménagé⁹²⁰. Comme dans la méthode intuitive, la situation de visite offre l'occasion d'une découverte dans un contexte qui produit des comportements réflexifs, par exemple les constructions par analogie⁹²¹ mises en évidence par la chercheur-visiteur.

Avec le domaine scientifique et technique, on reconnaît le champ que nous avons abordé à propos de l'exposition *Sous pression, le bois densifié*. Nous avons vu que cette exposition vise principalement à faire connaître une nouvelle technologie. Pour cela, sont rappelées les conditions de la mise en œuvre de la densification du bois. Dès le départ de l'exposition, le visiteur prend connaissance du produit obtenu par la vue et le toucher.

⁹¹⁹ Pris au sens de génie civil, ce qui est ingénieux, astucieux.

⁹²⁰ Chapitre 5, p. 280-281

⁹²¹ Chapitre 5, p. 298 et 377.

Ensuite, sont présentés les précédents historiques d'intervention sur ce matériau. Enfin, des exemples de réalisations sont aussi exposés. Avec un accompagnement textuel très limité, l'exposition accomplit sa tâche d'initiation comme le ferait une leçon de choses orientée vers la découverte des sciences et des techniques.

Considérons maintenant ce que nous avons appelé le mode comparatif, qu'illustrent plus précisément les expositions *Design sur un plateau* et *Sous pression, le bois densifié*. Pour l'exposition *Design sur un plateau*, les objets à comparer, les plateaux sont nombreux et de formes variées. La conduite des comparaisons par le visiteur n'est pas simple. Afin de remédier à cette difficulté, le dispositif d'exposition s'efforce de faciliter l'examen comparatif⁹²². Il organise le travail de mise en relation des objets afin de mettre en évidence les caractères communs aux divers projets, notamment les solutions proposées pour répondre aux fonctions élémentaires que doit remplir un plateau. Cela permet de faire émerger les originalités de chaque création et dans l'hypothèse où le visiteur adhère à la démarche, de lui permettre d'en déduire les potentialités du design. Ici, la situation de visite est comparable à une leçon de choses parce que le dispositif place le visiteur dans la position de celui qui est susceptible d'effectuer la comparaison. Le dispositif le désigne comme le possible acteur central de cette opération intellectuelle⁹²³.

En évoquant la notion de nouvelle leçon de choses pour rendre compte de la dimension éducative des expositions de design, nous voulons signifier que l'intention éducative est bien une dimension majeure de ces expositions. Il n'est pas sans intérêt de remarquer comme le fait Pierre Kahn, que la leçon de choses traditionnelle prenait appui sur un musée scolaire dont la création était vivement recommandée par l'inspection générale de l'instruction publique. Cette notion bénéficie d'une entrée spécifique dans le dictionnaire de Ferdinand Buisson.⁹²⁴ Le musée scolaire est présenté comme « l'auxiliaire de la leçon de choses »⁹²⁵. On constate donc que dès les origines, leçon de choses et exposition d'objets sont étroitement liées. Le musée scolaire est l'instrument de la leçon de choses comme l'exposition de design est la mise en scène d'une situation d'apprentissage autonome. Dans les deux cas, musée et exposition contribuent à la mise à disposition de

⁹²² Annexe 3, p. 93 : figure 34. Design sur un plateau. Parcours de la chercheur-visiteur. Éch : 1 : 70.

⁹²³ Autrement dit : le travail intellectuel est préparé, mais il reste à faire et c'est en le faisant que l'on apprend.

⁹²⁴ Tome 2 p.1991 ?

⁹²⁵ Musées scolaires. (En ligne, consulté le 5 mai 2019) : <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3243>

ressources éducatives particulières et organisent leur exploitation à des fins d'enseignements. Pierre Kahn résume assez bien cette perspective commune que nous avons baptisée intention : « Procéder du concret à l'abstrait, de l'exemple à la règle, partir des choses et non des mots, faire de la formation à l'esprit d'observation le moment initial de tout enseignement scientifique et à cette fin, constituer des musées scolaires... » (Kahn, 2002, p. 190).

D'une certaine manière, dans le sein des expositions de design s'effectuent des apprentissages aux formes originales assez éloignées de ce qui se passe dans les institutions d'enseignement. L'éducation en tant que visée y prend une place significative, mais surtout elle le fait de manière singulière ce qui distingue ce type d'exposition de celles qui ne sont pas consacrées au design. C'est une des particularités du design de se prêter à des dispositifs innovants sur le plan pédagogique. Dans tous les cas, l'exposition offre des ressources qui en situation de visite peuvent être des supports d'apprentissage précieux. En effet, le champ d'intervention du design recouvre largement tous les changements qui affectent le monde contemporain. L'exposition de design contribue à les rendre visibles. En même temps, elle présente sous un jour différent des choses aux caractéristiques multiples : familières ou étranges, simples ou complexes, utiles ou amusantes. L'exposition confronte le visiteur à une base de données d'objets qui sont une bonne introduction à la compréhension de l'environnement qui fait notre quotidien.

Mais, dans ses meilleures réalisations, l'exposition de design ne fait pas que cela, elle pense les conditions d'un apprentissage autonome à destination du visiteur. Cela passe par la création de dispositifs destinés à rendre le visiteur actif dans la situation. Non seulement, il peut faire usage de ce que la scénarisation met à sa disposition, mais le dispositif le sollicite sur des conduites d'intellections⁹²⁶.

Ce que faisait autrefois le maître en tant qu'organisateur et animateur de la leçon de chose, c'est le dispositif qui l'accomplit de manière quasi automatique dans cette nouvelle leçon qu'est l'exposition de design. Le dispositif met le visiteur en situation d'expérimenter, de comparer, d'éprouver, d'aborder un ensemble de conduites favorables à la

⁹²⁶ C'est une des particularités du design de se présenter comme une méthodologie de scénarisation des expositions. Elle a été soulignée par Marie-Sylvie Poli qui propose de désigner cette activité : design expographique (Poli, 2019). Dans les cinq expositions de notre corpus, le design est à la fois design exposé et design expographique dans la mesure où soit les commissaires, soit les scénaristes ont des compétences de designer.

compréhension des situations qui lui sont proposées. Nous laisserons en suspens, la question de la réalité de l'effectuation des apprentissages, celle de la réception ou plus exactement de l'évaluation des effets que nous avons identifiée en tant que chercheur-visitateur. Cette autre problématique qui diffère de celle de l'intention pédagogique du dispositif d'exposition, mériterait des travaux de recherche spécifiques.

6.3. Une perspective artistique et économique : célébrer le design

Dans les descriptions et dans les commentaires, la chercheur-visitateur met en évidence l'entreprise de mise en valeur du design que représentent les expositions qui lui sont consacrées. Il est certainement assez courant que les expositions ne se contentent pas de présenter un contenu thématique mais contribuent à célébrer le champ⁹²⁷ culturel auquel ce contenu est associé. Ainsi par exemple, une exposition portant sur des découvertes archéologiques fera l'éloge de cette discipline en général et plus généralement de la préhistoire. Si nous avons retenu cette idée de célébration du design, c'est que le phénomène nous a semblé revêtir un caractère assez systématique et surtout qu'il présentait un aspect éminemment stratégique pour le développement de l'activité dans les secteurs de l'art et de l'économie. Dans un premier temps nous nous appuyons sur les analyses proposées au chapitre précédent par la chercheur-visitateur pour recenser les différents procédés qui concourent à la mise en valeur du design dans et par les expositions. Nous examinons ensuite un des enjeux majeurs qui est apparu à la chercheur-visitateur : l'intervention et la reconnaissance du design dans le champ artistique. Enfin, nous précisons quel est l'impact de cette montée en considération du design dans le champ économique.

6.3.1. Situations d'exposition et promotion du design

Nous allons d'abord présenter la place qui est réservée aux designers dans les expositions étudiées. Plusieurs d'entre elles consacrent une part importante de leur communication à une information sur les designers. Cet aspect a été repéré lors de nos travaux de recherche

⁹²⁷ Nous employons ici et dans ce qui suit le mot champ dans un sens proche de celui défini par Pierre Bourdieu.

puisque'un de nos critères de la grille d'analyse, le critère C⁹²⁸ lui est spécifiquement consacré. Tout d'abord, nous notons que l'exposition *Histoire des formes de demain* qui présente des pièces emblématiques de l'histoire du design, permet au visiteur de consulter des fiches biographiques des designers exposés. Ici, célébrer le design, c'est mettre en valeur les grands créateurs, les designers vedettes dont la notoriété est bien établie (par exemple Ettore Sottsass, Verner Panton, Charles & Ray Eames, Marcel Breuer). C'est l'occasion de rappeler que le design a sa galerie de portraits de personnages célèbres. Comme les communautés sociales qui ont achevé la construction de leur légitimité, le monde du design a ses pères fondateurs, ses grandes figures prestigieuses et ses gloires contemporaines. Le chercheur-visiteur a constaté dans l'exposition du *showroom* de la VitraHaus, que ce sont les designers historiques qui sont le plus mis en valeur. Ils saturent par leur présence l'espace du troisième étage grâce à des dispositifs scénographiques spécifiques⁹²⁹. On peut découvrir non seulement leurs œuvres mais aussi leurs portraits, leurs biographies et quelques-unes de leurs citations⁹³⁰. On les retrouve également au même étage dans une grande fresque historique qui relate leurs liens avec l'éditeur Vitra. Ils figurent en première place dans les portraits de la grande famille de Vitra dont ils sont des membres éminents. Des photographies les représentent dans leurs activités professionnelles ou dans des relations plus personnelles nouées avec le président de Vitra. Le chercheur-visiteur a remarqué que dans l'exposition *Momentané*, les frères Bouroullec apparaissent plus discrètement⁹³¹. Mais il est vrai que cette exposition uniquement consacrée à leurs œuvres dans un lieu aussi prestigieux que le musée des arts décoratifs de Paris témoigne de la reconnaissance professionnelle qui leur est accordée. Dès lors, le choix est fait de montrer non pas les designers mais leurs réalisations. La mise en valeur de leur personnalité s'exprime alors par le biais de photographies toujours prises en situation de travail. La consécration de leur travail de designer culmine dans leur participation au commissariat et à la conception de la scénographie de l'exposition. L'attribution de ce titre est une sorte de carte blanche qui leur est offerte. C'est aussi le témoignage de la puissance du design qui dans certains cas peut décidément se prêter à tout : exposer et s'exposer.

⁹²⁸ Mettre en valeur les designers.

⁹²⁹ Annexe 4, p. 215 : figure 64. VitraHaus, *showroom*. Le parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 225.

⁹³⁰ Chapitre 5, p. 368-369.

⁹³¹ Chapitre 5, p. 276-277.

Dans l'exposition *Sous pression, le bois densifié*, un seul des designers exposés est interviewé dans la vidéo qui explique le principe du bois densifié. Il présente avec humour le rôle du designer, toujours en quête de nouvelles possibilités. Cette vidéo offre ainsi une image positive de la profession et contribue à la rehausser sans communication ostentatoire.

À travers le dispositif de présentation des designers dans l'exposition *Design sur un plateau*, la chercheur-visiteur a identifié une intention de faire découvrir le design par l'intermédiaire des designers. La perspective choisie vise à montrer l'existence d'un collectif représentatif de la profession. Un panneau rassemble leurs portraits sous la forme d'une mosaïque à l'entrée de l'exposition, puis on découvre leurs personnalités grâce aux textes qu'ils ont rédigés à des fins biographiques. On les perçoit donc comme un groupe pour lequel la commissaire a choisi de mettre l'accent sur la diversité⁹³² des talents.

La promotion du design se fait aussi à travers la mise en valeur des objets. Cet aspect a été recensé par l'intermédiaire du critère B⁹³³ ainsi que du critère E⁹³⁴ de la grille d'analyse. Sous des formes différentes et complémentaires, les cinq expositions fournissent de nombreux exemples de cette démarche.

L'exposition *Design sur un plateau* présente simultanément les designers et leurs réalisations mais ce sont vraiment les plateaux qui tiennent la vedette, offrant au regard de la chercheur-visiteur toute une palette de solutions où le génie inventif le dispute aux choix esthétiques. La chercheur-visiteur dont le centre d'intérêt devrait porter sur le dispositif d'exposition plutôt que sur la chose exposée, reconnaît qu'elle se laisse séduire par les résultats plutôt que par le processus d'exposition⁹³⁵. À travers cette mise en valeur des œuvres, c'est le résultat du travail des designers qui est visé. Le titre de l'exposition *Design sur un plateau* est alors particulièrement significatif. C'est bien le design en tant que tel qui est raconté et célébré en lieu et place du fromage. C'est bien la discipline design qui est à l'honneur dans cette exposition. Sa mise en valeur est par excellence ce qui est visé, le fromage n'étant qu'un moyen pour atteindre ce but.

Dans l'exposition *Momentané*, les objets sont mis en honneur au moyen d'effets de scénarisation que l'on retrouve dans d'autres expositions (*Histoire des formes de demain* ;

⁹³² Chapitre 5, p. 324-325.

⁹³³ Mettre en valeur les objets

⁹³⁴ Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance

⁹³⁵ Chapitre 5, p. 324.

Sous pression, le bois densifié). C'est une utilisation particulière de l'éclairage et de l'installation sur des estrades qui agrmente la découverte que fait la chercheur-visiteur⁹³⁶. C'est aussi la mise en place d'un cadre qui délimite l'espace et concentre l'intérêt des visiteurs⁹³⁷. Tout est fait pour que l'on découvre les objets sous l'angle de leurs qualités esthétiques mais aussi de leurs potentialités fonctionnelles.

À travers cette démarche la chercheur-visiteur a identifié une volonté de célébrer le design par ses productions les plus remarquables. Le *showroom* de la VitraHaus est l'exposition qui dans notre échantillon fournit les exemples les plus manifestes. Les objets présentés dans un contexte qui évoque l'intérieur d'un appartement sont mis en valeur par un travail soigné de création d'ambiance⁹³⁸. C'est à l'étage 3 et dans l'atelier Lounge Chair du rez-de-chaussée que se manifestent de la manière la plus évidente les formes d'exposition qui expriment l'intention de faire l'éloge du design. Par exemple, la chercheur-visiteur les a rencontrées en décrivant le dispositif de présentation consacré à Jean Prouvé⁹³⁹. Une structure de grande hauteur a été installée à partir de quelques-unes des œuvres du designer. Les objets servent à produire une installation originale qui dans un même élan glorifie le designer et ses œuvres. Par exemple encore, dans l'atelier du rez-de-chaussée les textes⁹⁴⁰ qui accompagnent la machine à tester la résistance du fauteuil soulignent que design et qualité doivent être étroitement associés.

Nous constatons que les objets présentés et les dispositifs de présentation concourent simultanément à produire un effet de mise en valeur du design, perçu comme une totalité qui en retour fait bénéficier de son aura tout ce qui est produit en son nom.

6.3.2. L'enjeu de l'accès au champ artistique – faire partie du monde des arts

Le champ du design est-il un sous-ensemble du champ artistique ? Cette question qui ne sera jamais vraiment tranchée, est d'une grande importance pour le développement du design. Il faut noter que depuis ses origines le design ne s'est jamais complètement séparé des stratégies industrielles et de la production en grande série au XX^e siècle. Cependant,

⁹³⁶ Chapitre 5, p. 274 et p. 389.

⁹³⁷ Chapitre 5, p. 349 : à propos du commentaire n°9.

⁹³⁸ Chapitre 5, p. 372-373.

⁹³⁹ Chapitre 5, p. 369.

⁹⁴⁰ Chapitre 5, p. 368.

nous devons aussi considérer qu'au cours de la même période, les définitions de l'activité artistique ont subi de profondes transformations et que l'art contemporain n'a pas hésité à reconnaître comme œuvre à part entière des objets industriels ayant subi peu ou pas de transformation.

Aussi peut-on se demander ce qui fait qu'une activité culturelle et industrielle puisse revendiquer son appartenance au champ artistique ?

Nathalie Heinich et Roberta Shapiro proposent la notion d'artification pour désigner ce phénomène de passage à l'art. Nous nous appuyons sur leurs travaux pour étayer nos observations. L'artification est « un processus qui institutionnalise l'objet comme œuvre, la pratique comme art, les pratiquants comme artistes, les observateurs comme public, bref, qui tend à faire advenir un monde de l'art. » (Heinich et Shapiro, 2012, p.21). Les auteures prennent comme exemple les formes d'art émergentes, c'est à dire des activités culturelles qui jusqu'à présent n'étaient pas reconnues comme telles⁹⁴¹. Ce n'est pas vraiment le cas du design qui a depuis plusieurs décennies trouvé sa place dans les collections de musées d'art contemporain⁹⁴². Il est à ce sujet significatif que l'exposition *Histoire des formes de demain* s'appuie exclusivement sur la collection de design du musée d'Art moderne de Saint-Étienne Métropole. La collection comprend des œuvres de design de la moitié du XIX^e siècle à aujourd'hui et la chercheur-visiteur a noté qu'un des enjeux majeurs de l'exposition était de faire reconnaître le fonds comme une des plus importantes collections de design en France⁹⁴³.

Pourtant la légitimité du design comme discipline appartenant à l'art contemporain n'est pas établie de manière si solide qu'il ne soit pas nécessaire pour les protagonistes du champ de continuer ce travail de reconnaissance. Les designers ayant déjà acquis de la notoriété ne négligent pas d'utiliser les expositions comme moyen privilégié de cette stratégie. Cette intention d'exposition est très présente dans *Momentané* bien que les frères Bouroullec puissent être considérés bien avant cette manifestation comme possédant le statut d'artistes consacrés (Fariat, 2015). C'est en fait de véritables performances d'art contemporain qu'ils présentent. La chercheur-visiteur les a bien identifiées dans ses commentaires.

⁹⁴¹ Comme la magie, le cirque ou la danse hip-hop.

⁹⁴² Par exemple, le musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

⁹⁴³ Chapitre 5, p. 355.

Le premier exemple concerne l'élément de base servant à la fabrication de la cloison modulaire « Algues »⁹⁴⁴. Nous avons noté que cet élément était placé à côté d'autres objets au statut moins incertain comme une lampe et une chaise. Le caractère technique de l'objet, une pièce d'assemblage, ne lui confère pas en lui-même une valeur qui permette particulièrement de le distinguer. La matière dont il est fait, un plastique injecté ne lui attribue pas plus de lettres de noblesse. Cette consécration pourrait paraître particulièrement incongrue si l'on oublie les formes particulières prises par certaines installations d'art contemporain. Nous pensons par exemple aux œuvres qui sont conservées par l'intermédiaire d'une simple consigne écrite précisant les constituants généralement très ordinaires qui entrent dans la composition de l'installation et la façon dont cela doit être agencé pour être exposé⁹⁴⁵. Dans le cas de la présentation du module Algues, nous découvrons simultanément le rideau et l'unité servant à sa fabrication. C'est l'association des deux choses sur la scène de l'exposition qui confère à l'ensemble le statut d'œuvre d'art en évacuant la part fonctionnelle de chacune. À la manière du texte pour les œuvres dématérialisées d'art contemporain, l'unité modulaire fournit le mode d'emploi de la réalisation du rideau et permet son stockage démonté⁹⁴⁶.

Sur cet exemple, nous avons essayé de montrer comment à travers le dispositif d'exposition, s'opèrent les transformations qui rappellent les processus d'artification précédemment évoqués. Prenons une autre situation que nous avons longuement étudiée, celle où figure la grande plateforme recouverte de textile⁹⁴⁷.

La chercheur-visiteur note que cela lui rappelle des souvenirs d'installations connues sous le nom de happening⁹⁴⁸. Une nouvelle fois, c'est le champ artistique qui est convoqué comme référence ; la situation peut être comparée à un événement du champ culturel, une expérience où le public est à la fois acteur et spectateur.

Les exemples abondent qui décrivent des situations qui opèrent un déplacement vers l'art contemporain. Nous pouvons aussi noter que la chercheur-visiteur découvre à cette occasion la présence de Ronan Bouroullec visitant l'exposition. Dans l'entretien, celui-ci précise qu'il porte une grande attention aux bonnes conditions de visite et qu'un de ses

⁹⁴⁴ Chapitre , p. 294.

⁹⁴⁵ Comme par exemple certaines œuvres de l'artiste Felix González-Torres.

⁹⁴⁶ Dans l'analyse de l'exposition, nous avons parlé à ce sujet de stratégie métonymique. Chapitre 5, p. 274.

⁹⁴⁷ Pour plus de précisions sur le dispositif, on pourra se référer à sa description. Annexe 1, p. 33 : commentaires 33, 34 et p. 34 commentaire n°35.

⁹⁴⁸ Chapitre 5, p.281.

objectifs est de contrôler que tout se déroule conformément à ce qui était prévu. Ce souci perfectionniste dit l'importance qu'il accorde à la qualité de l'exposition et à l'évitement de dérives susceptibles de perturber le bon déroulement des visites. L'exposition se présente comme une entreprise d'esthétisation où la disposition des espaces, les jeux de lumière et les cheminements ont une grande importance et doivent être maintenus opérationnels. Par exemple, l'installation d'une tente de toile blanche dans la nef, contribue à la recherche de la beauté « si car toute beauté n'est pas artistique [...] et si tout art n'est pas forcément beau [...], il existe malgré tout dans la culture occidentale une forte congruence entre art et beauté. » (Heinich et Shapiro, 2012, p. 295).

Comme nous l'avons noté à propos du module « Algue », des stratégies sont déployées pour atténuer, ou même parfois abolir, le versant fonctionnel des objets⁹⁴⁹. Pour arriver à cette fin, les objets sont souvent présentés de manière décontextualisée⁹⁵⁰. Les Bouroullec offrent une vision poétique de leurs créations ; ils n'hésitent pas à bouleverser les représentations liées à nos habitudes⁹⁵¹. Privées de la référence aux usages, les œuvres offrent au regard leurs atours esthétiques, privilégiés par le dispositif.

Le dernier point que nous souhaitons souligner à propos de cette exposition porte sur la relative rareté de certaines œuvres exposées. Le « Textile Field » est une pièce unique mais d'autres œuvres, provenant d'une commande particulière sont aussi réalisées en un très petit nombre d'exemplaires. Cette limitation volontaire de la série est indiquée dans les cartels⁹⁵². La rareté des exemplaires qui est traditionnellement un des signes de l'appartenance au champ artistique contribue aussi à la valorisation économique, aspect que nous développerons au chapitre suivant.

Le projet de mise en valeur dans le champ des arts se retrouve dans le traitement qui est accordé aux dessins présentés sous encadrement dans la salle B. Ces dessins donnent à voir différentes présentations imagées de futures réalisations, des esquisses de formes colorées. Alors que la commissaire du Musée des Arts Décoratifs manifeste le souhait pédagogique de présenter des croquis originaux afin de rendre compte du processus de

⁹⁴⁹ Chapitre 5, p.294.

⁹⁵⁰ Chapitre 5, p. 274.

⁹⁵¹ Chapitre 5, p.276.

⁹⁵² Par exemple, pour une des œuvres des Bouroullec dans *Momentané* : Lit clos. 2000. Contreplaqué de bouleau laqué, acier peint, aluminium, PMMA, textile. Édition limitée Galerie Kréo, France. Collection Centre Pompidou Paris, Musée national d'Art Moderne/Centre de création industrielle, donation du VIA/Valorisation de l'innovation dans l'ameublement, 2009. Inv. AM 2010-1-73.

création, la forme d'exposition adoptée ne répond pas principalement à cet objectif⁹⁵³. Le choix de présentation contribue à la mise en valeur comme production artistique. Les cadres de format identique sont alignés et réalisés dans le même matériau monochrome. Une nouvelle fois, c'est le souci esthétique qui semble être à la première place alors que la démarche explicative est renvoyée au second plan.

En ce qui concerne l'exposition *Histoire des formes de demain*, c'est une intention de mise en valeur de la collection de design du musée d'Art moderne de Saint-Étienne Métropole qui est poursuivi. Les structures modulaires identiques qui servent à la présentation offrent un écrin blanc qui illumine les expôts. Deux aspects témoignent de l'intention de souligner l'appartenance au monde des arts.

D'une part, l'institution organisatrice est mentionnée : elle se porte garante de l'appartenance du contenu au champ artistique puisqu'il s'agit de sa propre collection. Outre les pièces de design, le fonds comprend aussi des œuvres d'art contemporain et certaines de ces œuvres sont accrochées dans les structures de l'exposition. Elles entretiennent avec les pièces de design une forme de communication parfois critique⁹⁵⁴. La présentation d'œuvres d'art contemporain dans ce cadre contribue à légitimer le design comme appartenant au même champ.

D'autre part, comme le rappelle le titre de l'exposition, l'intention est de montrer principalement des formes. Ce qui signifie que les fonctions seront peu soulignées par le dispositif de présentation. La chercheur-visiteur fait la remarque que la dimension fonctionnelle est rarement mise en évidence, si bien que l'exemple où des chaises sont présentées de manière empilée⁹⁵⁵ suggérant une fonctionnalité cachée, apparaît comme une véritable exception. Cette sorte d'évanouissement des fonctions, déjà évoquée à propos de *Momentané*, contribue à ce que l'on s'intéresse aux objets sous l'angle des formes et donc que l'on privilégie une approche esthétisante.

Dans l'exposition *Sous pression, le bois densifié* pourtant *a priori* peu concernée par la question de la mise en valeur esthétique puisqu'elle est principalement consacrée à l'exploitation d'une innovation technologique, cet aspect n'est pourtant pas totalement absent. On peut considérer que les prototypes font partie du dispositif d'exposition tout

⁹⁵³ Annexe 1, p. 67-68.

⁹⁵⁴ C'est le cas d'un tableau intitulé « À bas le design suédois » dans *Histoire des formes de demain*. Annexe p.125, note de bas de page 187.

⁹⁵⁵ Chapitre 5, p. 346.

comme les vitrines qui les présentent à la manière d'un écrin à bijoux. Une des propositions montre un escarpin dont la partie chaussante est réalisée en cuir imprimé avec des images de la structure microscopique du bois densifié⁹⁵⁶. Le chercheur-visitateur remarque que par ce choix le designer entend occuper à la fois le domaine technique et esthétique. Nous voulons y lire une démarche intentionnelle qui fait basculer l'objet dans le champ artistique, d'autant qu'il ne s'agit pas d'un simple ornement puisque le motif est en rapport avec la technique innovante.

Dans l'exposition *Design sur un plateau*, on assiste à un autre phénomène sur lequel il nous faut revenir bien que nous l'ayons déjà évoqué à propos des réflexions sur la célébration du design. Il s'agit de la mise en évidence d'un groupe de designers qui fonctionne comme une entité autonome⁹⁵⁷ de type professionnelle. Le dispositif de présentation en mettant l'accent sur cette notion de groupe contribue à l'ancrage du design dans la sphère des disciplines artistiques. Le processus que nous venons de rappeler est en rapport avec la notion d'autonomisation de l'activité que cite Nathalie Heinich et Roberta Shapiro comme révélateur de l'artification :

« Le premier mouvement tend vers la légitimation, vers l'assimilation à des pratiques plus valorisées [...], ensuite seulement il devient possible d'affirmer une spécificité [...], de revendiquer une indépendance à l'égard des attentes extérieures [...], de s'orienter en fonction d'enjeux propres à la pratique en question. » (Heinich & Shapiro, 2012, p. 294)

Il y a longtemps que le premier mouvement qui vise la légitimation du design est terminé mais les dernières phases qui concernent l'autonomisation dans le champ artistique sont certainement encore à l'ordre du jour. Les expositions de design en sont un agent puissant.

6.3.3. La valorisation économique marchande des productions

Le choix de mettre dans le corpus des cinq expositions, le *showroom* de la VitraHaus nous permet d'éclairer un aspect peu souvent évoqué bien que non ignoré des observateurs de la dynamique du développement des expositions de design. Les éditeurs, comme Vitra, jouent un rôle important dans cette dynamique⁹⁵⁸. Ils ne doivent pas être confondus avec de simples fabricants ou distributeurs. L'édition en design d'objets ou de

⁹⁵⁶ Chapitre 5, p.390 et 396.

⁹⁵⁷ Chapitre 5, p.324.

⁹⁵⁸ Chapitre 2, p. 119.

mobilier fonctionne sur un modèle proche de celui de l'industrie du livre et plus généralement des œuvres culturelles. Le design est souvent rattaché aux industries créatives, secteur en émergence qui entretient des rapports complexes d'inclusion et de dissociation avec les industries culturelles. Celles-ci, historiquement se subdivisent en quatre filières : le livre, la musique enregistrée, l'information de presse, le cinéma et l'audiovisuel (Bouquillion, Miège, & Moeglin, 2013, p. 83).

Le design a un statut particulier qui le différencie des autres formes d'industries créatives. Comme le remarque Catherine Geel :

« Le designer reste d'abord un généraliste [...]. La création en design d'objets et de mode est un domaine suffisamment large de la consommation pour qu'un nouveau marché imprévu, non prévu, puisse surgir du design. » (Geel, 2010, p. 33)

Pour Alain Cadix, qui conduit son analyse d'un point de vue économique, « le design d'édition est une activité de création, par un designer, d'objets qui sont ensuite fabriqués et distribués sous la marque d'une société éditrice. »⁹⁵⁹. Il poursuit en rappelant les différents rôles :

« L'édition est une école industrielle. Elle délivre des leçons de vie professionnelle aux jeunes designers, prolongement, en quelque sorte, de leur formation initiale. [...] L'édition a une autre vertu. Elle met le designer sur l'avant-scène, sous les projecteurs de la notoriété [...] »⁹⁶⁰

C'est ce dernier point qui nous intéresse particulièrement, car le moyen de cette promotion, outre la presse spécialisée, ce sont les expositions.

C'est ce phénomène qui en quelque sorte prolonge dans le champ économique l'artification mis en lumière par Heinich et Shapiro qui est étudié par un économiste Lucien Karpik (Karpik, 2007). L'auteur propose une nouvelle théorie du marché des biens atypiques sous le nom de « marché des singularités ». Les produits singuliers « sont des entités incommensurables » (Karpik, 2007, p. 39), pour lesquelles la qualité est centrale dans les échanges économiques. Il peut s'agir de biens et de services très différents comme les œuvres d'art, les grands vins, le tourisme, les produits de l'industrie culturelle ou des prestations d'expertise. Ces « marchandises singulières » s'échangent sur un

⁹⁵⁹ Petit éloge, tempéré, du design d'édition (En ligne, consulté le 19 mai 2019) : <https://www.usinenouvelle.com/article/petit-eloge-tempere-du-design-d-edition.N291369>

⁹⁶⁰ Petit éloge, tempéré, du design d'édition (En ligne, consulté le 19 mai 2019) : <https://www.usinenouvelle.com/article/petit-eloge-tempere-du-design-d-edition.N291369>

marché au caractère particulier. Nous faisons l'hypothèse que les objets les plus en vue de l'industrie du design relève de ce marché caractérisé par ce que Lucien Karpik nomme le « régime d'authenticité » :

« Organisés autour de la double exigence du goût cultivé et du goût distingué, ces marchés se distinguent par la valeur assignée aux références culturelles du passé comme du présent et par l'influence des complexes culturels ». (Karpik, p. 144)

Pour le monde du design, les expositions tiennent une place éminente à l'intérieur de ces « complexes culturels », à côté des experts et des autres agents du champ. L'entreprise Vitra dont nous avons analysé le *showroom* et la fonction d'éditeur de design, est un exemple de ce que Lucien Karpik nomme une « megafirme » intervenant principalement dans le marché du luxe (2007, p. 193). Vitra étend son activité commerciale dans le monde entier grâce à ses filiales et réseaux de distribution⁹⁶¹. Le site historique, localisé près de Bale, au carrefour de la République Fédérale Allemande, de la France et de la Suisse occupe une position géographique stratégique pour un rayonnement économique en direction des catégories sociales à hauts revenus. Il prend l'appellation de campus, terme souvent attribué à des espaces universitaires ou des lieux consacrés à la recherche. L'éditeur a choisi de présenter à côté de la vitrine de ses productions en design haut de gamme d'autres institutions :

- Le Vitra Design Museum, bâtiment consacré à des expositions temporaires qui après leur montage *in situ* vont essaimer dans le monde entier
- Le Vitra Schaudapot qui abrite les réserves d'une collection qui rivalise avec le patrimoine des grands musées de design⁹⁶² européens
- Des bâtiments d'exploitation réalisés par des architectes internationalement reconnus.

Le campus Vitra se présente comme un centre d'exposition, de documentation et de recherche dont l'aura dépasse largement la simple fonction d'édition à l'origine de l'existence de la firme. Pourtant la finalité demeure celle des débuts de l'entreprise, produire et vendre du design. Comme le remarquent Lise Renaud et Laure Marchis-Mouren :

⁹⁶¹ <https://www.vitra.com/en-us/corporation/contacts>

⁹⁶² La collection comprend aujourd'hui près de 20000 pièces. Plus de 100000 items sont recensés dans les archives du musée (Kries, Stappmanns, Remmele, & Vitra Design Museum, 2016, p. 16).

« [...] à travers les mises en scène patrimoniales et la mise en exposition d'une collection singulière, les entreprises construisent et diffusent une image dont l'opérativité symbolique repose sur les codes des musées et de leurs collections patrimoniales, ce qui semble leur permettre de s'éloigner du registre publicitaire et pire commercial. » (Renaud & Marchis-Mouren, 2018, p. 80)

On est bien dans la promotion commerciale de l'entreprise et si on se réfère à la définition donnée par Lucien Karpik, les productions de Vitra appartiennent au monde de l'industrie du luxe :

« La création et la qualité artisanale distinguent traditionnellement l'industrie du luxe. La référence à l'art est omniprésente. [...] Les produits visent l'œuvre de création, l'objet de goût, le beau et le rare. Le produit de luxe est associé à la noblesse des matériaux, à l'habileté artisanale, à la perfection de la réalisation, à tout ce qui évoque l'excellence suprême et de plus en plus aux talents attestés reconnus. » (Karpik, 2007, p.195)

Ces propos font écho à l'analyse produite lors de la visite de l'atelier de la Lounge Chair par le chercheur visiteur, concernant la valeur des matériaux et les savoirs faire professionnels. Nous avons noté que la situation de visite pouvait être appréhendée à la fois comme une intervention éducative et comme une promotion de la qualité, tout en poursuivant des objectifs économiques⁹⁶³. C'est bien l'ambiguïté de ce type d'exposition. Ce n'est qu'en visant des objectifs qui ne sont pas ouvertement économiques que l'intention d'exposition peut s'accomplir : contribuer à transformer le visiteur en client de l'entreprise. L'intention fonctionne donc sur un déni de la dimension économique. D'autres aspects plaident pour la reconnaissance de cette même logique. C'est par exemple, la place tenue par la grande fresque historique de l'étage 3 du *showroom*. Le récit des origines présente un grand intérêt car il permet d'associer l'histoire du design à l'histoire de l'entreprise. L'histoire a son importance mais plus encore l'histoire des rapports de Vitra avec les grands designers. En mettant en valeur la saga des relations de Vitra et du design, on confère à la production une part de l'aura supporté par ce discours historique⁹⁶⁴. Dans cette perspective, l'éditeur qui concentre de riches compétences immatérielles, difficiles à acquérir par la concurrence, déploie sa stratégie en référence à

⁹⁶³ Chapitre 5, p. 382.

⁹⁶⁴ Chapitre 5, p.369.

la continuité et à la tradition. Pour Patrice de la Broise, la communication des entreprises sur leur patrimoine est autoréférentielle et s'écarte d'une logique produit-marché :

« Le patrimoine ne constitue pas [...] un argument de vente. Il connote plus qu'il ne dénote. C'est pourquoi sa valorisation s'inscrit plus dans la perspective d'une reconnaissance d'ordre *affectif* que *cognitif*. Pourtant, la seule visite d'une exposition [...] offre déjà une proximité, sinon une intimité, entre l'entreprise et ses hôtes. » (De la Broise, 1996, p. 102).

Cette valorisation du patrimoine s'inscrit dans la durée : « [...] il porte en substance l'idée d'une pérennité, d'une permanence. » (De la Broise, 1996, p. 99). C'est aussi pour préserver cette histoire que l'éditeur demande à la fille de Jean Prouvé de collaborer sur la réédition des mobiliers créés par son père⁹⁶⁵. Cette stratégie de recours à des personnalités pour mettre en valeur les objets se retrouve dans une partie de l'exposition du Loft au 4^{ème} étage du showroom. Une série de cadres présente des célébrités assises dans des chaises produites par Vitra⁹⁶⁶. Cette galerie de portraits vient rappeler la notoriété de la firme en l'associant à celle de ces personnalités du monde de la culture, mais vise surtout à inviter le visiteur à symboliquement s'asseoir en leur compagnie : un fauteuil sous les photographies l'attend pour un portrait-souvenir. Le dispositif de présentation n'est pas ici anodin : l'intention d'exposition a des finalités économiques.

Nous avons précisé comment tout était fait dans le loft au même étage⁹⁶⁷ pour faire ressentir au visiteur, le plaisir de profiter du confort du mobilier tout en bénéficiant de l'agrément visuel fourni par l'environnement. Nous avons aussi remarqué qu'aucun tarif n'était directement visible dans l'exposition, afin de ne pas rompre le charme que le dispositif s'efforce de produire⁹⁶⁸. Cette fois-ci encore, l'intention se construit sur un paradoxe. Plus on fait disparaître les repères marchands dans cette mise en scène des objets et du patrimoine, plus on contribue à produire un désir d'achat⁹⁶⁹ : « [...] l'entreprise par nature, est un lieu à vocation économique. Et rien, pas même la quête de reconnaissance, ne saurait la détourner de cette vocation. » (De la Broise, 1996, p. 103).

⁹⁶⁵ Annexe 4, p. 195-196 : note de bas de page n°378.

⁹⁶⁶ Chapitre 5, p. 380.

⁹⁶⁷ Chapitre 5, p. 379.

⁹⁶⁸ Cela peut faire songer à cette consigne de marketing que l'on apprend aux vendeurs en confection : ils doivent rentrer dans la pièce de vêtement les étiquettes mentionnant le prix, afin qu'elles ne soient pas visibles sans manipulation de la part du client.

⁹⁶⁹ Le phénomène est érigé en concept par Pierre Bourdieu (1977, p.5) sous le nom de *dénégation pratique*.

Ce que font les éditeurs par le biais de l'organisation d'expositions, se retrouve avec une affirmation de finalités différentes dans des expositions de design dont ils n'ont pas l'initiative. Dès lors, on peut s'interroger sur l'effet produit lors de la visite et se demander si l'intention d'une exposition située hors des murs commerciaux vise également une valorisation marchande des biens en les faisant accéder parfois à un marché particulier, celui des biens de luxe défini par Lucien Karpik.

Nous avons alors commencé par vérifier si les œuvres présentes dans les expositions que nous avons étudiées, se trouvaient simultanément dans un réseau de commercialisation. Cette recension nous a conduite à découvrir la complexité du marché du design. En effet, dans des proportions variables selon les expositions, nous découvrons que les pièces sont vendues sur des marchés très différents :

- Il y a celui des antiquités⁹⁷⁰. Ce sont des pièces originales dont la côte de prix peut être très variable en fonction de la rareté confrontée à la demande.
- Il y a celui des galeries⁹⁷¹. Il concerne plutôt les séries limitées et les pièces faisant l'objet de rééditions par les fabricants historiques dans des matériaux similaires aux originaux. On y trouve aussi des copies plus ou moins conformes.
- Il y a celui des réseaux de distribution des magasins et des ventes en ligne, plus accessible, avec une gamme de prix étendue.

On peut constater que presque tout est à vendre dans des circuits différents :

« Il y a la chaise qui part à des centaines de milliers d'exemplaires et le fauteuil vendu des centaines de milliers d'euros. Magasins, galeries, salles de vente, le design est présent sur tous les marchés » (Crochet, 2009, p. 58).

Le secteur le plus lucratif porte sur la réédition de modèle historique :

« Chez Cassina, le mobilier de le Corbusier assure à lui seul un quart des revenus. [...] Les séries limitées, quant à elles, font généralement un carton auprès des amateurs d'exclusivités [...] chez Vitra, la « Pretzel chair » de Georges Nelson s'est vendue en 2008 comme des petits pains à 1500 euros. » (Crochet, 2009, p. 61).

On a pu voir dans *Histoire des formes de demain* de nombreux modèles disponibles sur le marché de la réédition. On les retrouve dans le *showroom* de la VitraHaus. Les meubles

⁹⁷⁰ Ce marché est principalement occupé par des galeries mais il existe des Puces du design dont la prochaine édition aura lieu en novembre 2019. (En ligne, consulté le 3 juin 2019) : <https://pucesdudesign.com/fr/>

⁹⁷¹ C'est le cas de plusieurs pièces de l'exposition *Momentané* qui ont été éditées par la galerie Kreo à Paris.

de Jean Prouvé sont particulièrement bien mis en valeur par l'exposition à l'étage 3, à la fois par une installation à l'allure sculpturale⁹⁷² et par une importante présence au sein du panneau historique.⁹⁷³ On y découvre la stratégie poursuivie par Vitra pour faire entamer une seconde vie à ces productions.

« Alors que les meubles de Charles & Ray Eames étaient dès l'origine conçus pour être des produits industriels, [...], ceux de Jean Prouvé, [...] ont conservé un caractère artisanal, et ce, quelle que soit l'importance des séries : certains modèles étaient en effet fabriqués par centaines comme la chaise *Standard*, d'autres étant limités à quelques exemplaires comme la table *Trapèze*. Ce décalage a entraîné une variation extrême des prix sur le marché de l'édition originale qui naturellement ne se retrouve pas aujourd'hui dans les modèles édités par Vitra, interprétations contemporaines des modèles d'origine. » (Roulet, 2004, p. 92).

Il nous faut donc faire la distinction entre les expositions des éditeurs qui bien que cherchant à satisfaire la curiosité du public sont principalement tournées vers le marché et certaines expositions organisées par les institutions non marchandes qui, sans contribuer mécaniquement à la mise en valeur économique des œuvres, participent plus globalement à leur promotion. Ces expositions de design forment un arrière-plan du champ économique où les biens exposés continuent à acquérir de la notoriété. Comme le rappelle Philippe Jousse, responsable de galerie, à propos de la reconnaissance de l'œuvre de Jean Prouvé : « Le marché a démarré tout doucement à partir de 1983 et s'est développé dans les années 90 avec l'exposition à Beaubourg⁹⁷⁴ [...] ». (Simenc, 2004, p. 98). Les expositions contribuent à cette mise en valeur des biens exposés mais l'effet sur la formation des prix sera variable selon l'influence d'autres facteurs qui ont leur importance comme la rareté, les matières utilisées, les dimensions, la signature. Notons enfin que l'intention marchande qui est une sorte de dimension promotionnelle de l'exposition de design est certainement d'autant plus forte que le dispositif est caractérisé par la personnalisation autour de l'œuvre d'un designer, correspondant au type E de la typologie⁹⁷⁵ du chapitre 2. C'est donc le cas de *Momentané* qui supporte un enjeu de contribution à la notoriété des Bouroullec, comme l'indique la commissaire de

⁹⁷² Annexe 4, p. 186-187.

⁹⁷³ Annexe 4, p. 216 à 221 : figures 65 à 70.

⁹⁷⁴ Philippe Jousse fait référence à l'exposition : *Jean Prouvé, constructeur*. Centre Georges Pompidou. 24.10.1990 - 28.01.1991.

⁹⁷⁵ Type E : exposition qui met en valeur un auteur

l'exposition Dominique Forest⁹⁷⁶, dans l'entretien qu'elle nous a accordé. Elle rappelle le rôle de conseil joué par l'éditeur Vitra auprès des Bouroullec et l'intérêt de cette exposition à ce moment de la carrière des deux frères designers.

Les expositions de design que nous avons étudiées contribuent donc fortement à la célébration du design. Elles manifestent une intention de construction de la notoriété des designers et de leurs œuvres en mettant en avant l'ingéniosité et la qualité des productions. Cet effet notoriété se manifeste dans deux champs proches mais différents. Dans le champ artistique, l'intention d'exposition vise à ouvrir l'accès au monde des arts au moyen de différents procédés comme l'organisation de la rareté relative des productions ou comme l'autonomisation du design en tant que discipline ayant ses règles et produisant ses propres jugements. Dans le champ économique, l'exposition de design poursuit l'intention de contribuer à la valorisation marchande des biens à travers des processus complexes de formation des prix. Les biens bénéficient de l'image valorisée qu'offre le statut de chose exposée. Les éditeurs adoptent des stratégies qui s'appuient à la fois sur des solutions techniques, financièrement avantageuses et des situations d'exposition où les objets confirment le prestige qui leur est attribué.

6.4. Un dessein axiologique ?

6.4.1. Exposition de design et valeurs

Avant l'analyse des résultats sur la dimension axiologique, il convient de préciser le sens que nous attribuons au mot valeur. Le terme est affecté d'une forte polysémie, son spectre sémantique est très large⁹⁷⁷. Nathalie Heinich distingue trois sens principaux (Heinich, 2017, p. 133). Le premier renvoie à des qualités comme le mérite ou la vertu. Elle l'appelle la « valeur grandeur ». Le deuxième sens concerne un objet qui par approche métaphorique désigne une référence, comme la famille, le travail, la religion. Il s'agit de la « valeur objet ». Enfin le troisième sens fait référence à des principes comme la beauté, l'efficacité, le plaisir. Elle lui attribue le nom de « valeur principe ». Dans la pratique il est parfois difficile de distinguer ces versions sémantiques. Nous avons retenu le troisième type car il incorpore plus que les autres l'idée d'évaluation, de formulation d'un

⁹⁷⁶ Annexe 1, p.67.

⁹⁷⁷ Valeur. (En ligne, consulté le 3 juin 2019) : <https://www.cnrtl.fr/definition/valeur>

jugement. Pour ce qui nous concerne, la valeur affirme donc un principe qui est énoncé comme référence d'un jugement et qui dans tous les cas est susceptible d'évaluation.

Ainsi énoncées, les valeurs peuvent être listées de manière non exhaustive mais suffisamment précise pour se prêter à des utilisations pragmatiques⁹⁷⁸. En ce qui concerne la dimension axiologique du design, nous comptons faire référence aux notions de bienveillance, d'universalisme et d'autonomie⁹⁷⁹. Appliqué aux expositions de design, la bienveillance doit s'entendre comme une attention particulière accordée au public des visiteurs. L'universalisme est un des aspects du design que l'on pourrait retrouver dans les expositions à travers la prise en compte généralisée des besoins sociaux ou des impératifs écologiques et environnementaux. L'autonomie peut concerner ce que les dispositifs font de la liberté laissée en puissance au visiteur. Ces trois valeurs ne doivent pas être entendues comme des notions totalement étanches. Selon les circonstances, des recouvrements ou des interférences sont présentes, comme c'était déjà le cas dans la grille de critères que nous avons utilisée au chapitre 5.

Nous allons d'abord voir comment cette dimension axiologique prend moins d'importance que nous l'avions estimé en formulant notre problématique, nous examinons ensuite les originalités présentées par l'exposition de design en matière de considération accordée au visiteur.

6.4.2. La difficile quête d'une dimension axiologique

Lors de la mise au point de notre projet de thèse, une hypothèse était *a priori* retenue comme fort probable : l'existence d'une dimension axiologique de l'intention d'exposition de design. Nous pensions retrouver dans les expositions, cette dimension constitutive du design lui-même. L'exposition affirmerait les valeurs sociales et environnementales du design, elle témoignerait d'une forme de militantisme en présentant des projets de monde plus habitable, plus solidaire et plus agréable. À l'appui de cette hypothèse, nous pouvions évoquer les projets portant sur l'innovation sociale ou le développement durable que nous avons découvert lors de visites d'expositions⁹⁸⁰.

⁹⁷⁸ Nathalie Heinich rappelle le modèle des valeurs fondamentales de Schwartz et Bilsky en même temps qu'elle le critique en remarquant qu'il est surtout un outil pour l'enquête (Heinich, 2017, p. 182).

⁹⁷⁹ Trois valeurs empruntées à la grille de Schwartz et Bilsky.

⁹⁸⁰ Comme par exemple certains projets liés à l'amélioration des conditions d'hébergement pour les sans-abri dans l'exposition : *La ville mobile*. Cité du design, Saint-Etienne. 20.11.2010 - 05.12. 2010.

Design pour un monde réel, le livre de Victor Papanek, nous sert de cadre de référence pour analyser cette dimension axiologique. Très critique envers les pratiques du design au service de la grande industrie, le designer a choisi comme sous-titre à son ouvrage : *Écologie humaine et changement social*. Il propose un projet global où le design devient le moteur de la construction d'un monde plus humain.

« Le design est devenu « un outil à modeler les outils », qui permet à l'homme de transformer son environnement et, par extension, la société et sa propre personne. Cela exige de la part du designer un sens aigu des responsabilités morales et sociales, et une connaissance plus approfondie de l'homme ; le public, quant à lui doit parvenir à une perception plus fine du processus de design. » (Papanek, 1974, p. 23-24).

Le livre fournit une méthodologie de projet et rapporte de nombreux exemples de réalisations prenant en compte l'arrière-plan politique, économique et social de nos sociétés. Il poursuit l'objectif de placer l'être humain au centre de tous les projets. Ce point de vue n'est pas isolé, dans le premier chapitre nous avons également mentionné les prises de position politique du designer Ettore Sottsass⁹⁸¹ et l'attention portée par Ezio Manzini⁹⁸² à la place qu'il faut accorder aux valeurs et à l'être l'humain dans une démarche de design responsable.

Arrivée au terme de notre étude monographique, nous avons constaté que les hypothèses que nous venons de rappeler ne se trouvent pas ou peu confirmées par les faits. Les expositions de design de notre échantillon ne s'intéressent que faiblement aux questions écologiques ou environnementales. De même la question sociale ne prend pas explicitement de place dans nos conclusions. Alors que les autres axes de l'intention permettent de délivrer des commentaires pertinents, celui concernant les valeurs s'avère infructueux. Le point de vue axiologique n'est finalement présent que dans les textes. Il est exprimé de manière purement informationnelle sans rapport avec d'autres éléments du dispositif qui viendraient le soutenir. Il n'est donc pas particulièrement mis en avant. C'est dans *Histoire des formes de demain* que l'on trouve le plus de références à des dimensions sociales ou éthiques. Dans l'ordre du parcours de visite, on rencontre cette préoccupation mentionnée sur le panneau de présentation à l'entrée⁹⁸³, sur celui consacré

⁹⁸¹ Chapitre 1, p. 59, 60, 66.

⁹⁸² Chapitre 1, p. 61, 82, 66.

⁹⁸³ Annexe, p 112, note de bas de page n°146.

à Josef Hoffman⁹⁸⁴ ou encore sur la présentation du Mouvement moderne⁹⁸⁵. De même, il est rappelé que le mobilier de Jules Leleu était destiné à un sanatorium⁹⁸⁶ et celui de Le Corbusier et Charlotte Perriand à une cité universitaire⁹⁸⁷. L'atelier de Charles & Ray Eames, pour les blessés de la seconde guerre mondiale est aussi présentée⁹⁸⁸. Le panneau consacré à Ugo la Pietra rappelle les prises de position en matière de choix sociaux du mouvement radical italien. Enfin, les objets et mobiliers présentés dans la structure consacrée à Matali Crasset renseignent sur l'ambition de la designer de « réinventer la vie » à partir de la récupération et la réutilisation⁹⁸⁹ des objets. En ce qui concerne l'exposition *Momentané*, nous avons aussi noté que certains cartels mentionnent le recours à des techniques artisanales en référence à des savoir-faire traditionnels⁹⁹⁰. L'exposition *Sous pression : le bois densifié* est l'occasion de mentionner le rôle contributif de cette innovation technologique pour préserver les essences rares des produits tropicaux⁹⁹¹, c'est une mention que l'on découvre dans le texte du panneau introductif. En définitive, la place des projets de design qui témoignent d'une intervention à caractère éthique, social ou prenant en compte des impératifs écologiques n'est mentionnée que lorsque cela peut aider à la compréhension. Cette dimension axiologique n'est pas vraiment présente dans le dispositif en tant qu'intention affirmée d'exposition. Nous nous sommes posé la question de la raison de cette apparente lacune. Pourquoi l'intention d'exposition néglige autant un aspect qui non seulement est affirmé par de nombreux designers mais se trouve présent comme finalité dans la plupart des projets ? Cela pouvait être un biais hérité de la construction de la typologie des expositions de design. Par exemple, on peut penser que le type E⁹⁹² qui porte sur l'exposition consacrée à la monographie d'un designer ne va pas conduire à s'intéresser particulièrement aux valeurs sous-tendues par le projet d'un design responsable. Pourtant rien n'interdit cette possibilité, nous pouvons même citer un contre-exemple l'une des dernières expositions du Vitra Design Museum a justement été consacrée à la monographie de Victor

⁹⁸⁴ Annexe, p.115 : note de bas de page n°150

⁹⁸⁵ Annexe, p.118-119 : note de bas de page n°160.

⁹⁸⁶ Annexe, p.123 : note de bas de page n°179.

⁹⁸⁷ Annexe p.125 : note de bas de page n°188.

⁹⁸⁸ Annexe p.134 : note de bas de page n°220.

⁹⁸⁹ Annexe p.151 : note de bas de page n°291.

⁹⁹⁰ Annexe p.23 : note de bas de page n°10

⁹⁹¹ Annexe, p.23 »-234 : note de bas de page n°438.

⁹⁹² Type E : exposition qui met en valeur un auteur

Papanek⁹⁹³ et cette exposition met bien en exergue la dimension axiologique de la conception en design.

Nous avons également envisagé que cette absence résulte d'un effet pervers de la grille d'analyse. Si celle-ci comporte des critères qui portent explicitement sur la dimension éducative⁹⁹⁴, par contre les aspects sociaux, éthiques ou environnementaux ne sont pas directement évoqués dans un énoncé de critère. Mais cela peut être expliqué par le mode de construction de la grille. Les critères ont été obtenus par extraction empirique de la description de *Momentané*. Si rien de vraiment significatif en matière de valeurs n'est sorti de ce travail, c'est qu'il est probable que l'intention axiologique était peu présente dans le corpus.

Il faut donc nous en tenir à une constatation, les expositions de design étudiées manifestent très faiblement l'intention de faire connaître la place que peut jouer le design pour résoudre les problèmes sociaux, les questions environnementales et les impératifs écologiques. Alors que ces questions alimentent le débat public, elles ne sont que peu représentées dans les thématiques d'exposition et encore moins dans les dispositifs. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que de constater que c'est une entreprise commerciale comme Vitra qui décide de consacrer sur son campus, une importante exposition entièrement dédiée à la promotion d'un design responsable, citoyen et écologique tel que le défendait Victor Papanek⁹⁹⁵. Tout se passe comme si l'éditeur n'ignorait pas les bénéfices qu'il peut tirer de la présentation des valeurs du design, tout simplement parce qu'il sait que son public-clientèle est sensible aux thèmes développés par les designers les plus conscients de leurs responsabilités.

6.4.3. Considérer particulièrement le visiteur

Une des lignes de force du design depuis les origines porte sur l'attention particulière dont bénéficie l'utilisateur. Cet aspect, présent dans toutes les méthodologies du projet en design a été défendu par de nombreux théoriciens du design dont Christopher Alexander qui a fait participer l'utilisateur à la création en s'intéressant à la fois aux besoins fonctionnels et aux dimensions culturelles. (Alexander, Ishikawa et Silverstein, 1977) Cet intérêt pour

⁹⁹³ Victor Papanek. *The politics of design*. Vitra Design Museum, Weil am Rhein. 29.09. 2018 - 10.03. 2019.

⁹⁹⁴ Le critère G : Opérer des choix didactiques

⁹⁹⁵ Le Vitra Design Museum consacre aussi des expositions à la création engagée telles que : *Radical Design*. 04.06 - 13.11. 2016 ; ou *Balkrishna Doshi: Architecture for the People*. 30.03 - 09.09. 2019 pour la plus récente.

l'usager est présenté comme une des conditions de la réussite du projet. C'est donc une nécessité professionnelle avant d'être un investissement relationnel à caractère humaniste. Pourtant, rien n'empêche que les deux versants, la conduite de type professionnel et l'attitude bienveillante de la vie quotidienne se rejoignent à tel point qu'il ne soit plus facile de les distinguer. Ce type d'attitude vis-à-vis du visiteur se rencontre à plusieurs reprises dans les entretiens avec les concepteurs des expositions.

Dans *Design sur un plateau*, la pertinence du dispositif comparatif est comprise comme une conséquence du mode de pilotage de l'équipe assurant la conception. L'enthousiasme de la commissaire Cécile Cau est communicatif, il déteint sur le dispositif d'exposition lui-même, son objectif est de « faire de la pédagogie intelligente »⁹⁹⁶. Nous avons alors noté dans notre analyse que l'éducation serait plus la conséquence d'une attitude positive de communication qu'une intention explicitement revendiquée⁹⁹⁷. Il y aurait comme un isomorphisme entre deux dispositifs, celui de conception de l'exposition et celui de visite de l'exposition. Si le premier est marqué par l'enthousiasme, alors le second le sera aussi au bénéfice du visiteur. L'exemple plaide pour la spontanéité et l'intuition sous l'égide de la gaité afin de produire des effets qui adviennent comme des conséquences quasi inévitables. Je me souviens avoir visité, il y a quelques temps, l'exposition *L'esprit du Bauhaus*⁹⁹⁸ et en être sortie avec cette constatation : « Combien ce monde était festif ! » On pouvait y voir de nombreuses photographies montrant des scènes de liesse, de plaisir pris par les étudiants au cours de travaux avec leurs enseignants. Les designers savent que la création ne fait pas bon ménage avec l'austérité et lorsqu'ils travaillent sur des dispositifs d'exposition, ils ne l'oublient pas. Cette connivence joyeuse est aussi retenue comme un élément explicatif par le scénographe de l'exposition, Stéphane Bureaux qui l'exprime à travers la notion de légèreté. Lorsqu'il travaille sur une scénographie, il essaie d'abord « d'être pédagogique, enfin d'avoir une portée didactique et puis [...] d'être léger. »⁹⁹⁹. Le scénographe multiplie les déclarations qui donnent à voir comment il s'intéresse au futur visiteur dans l'exposition, à cet absent qu'il rendre faut d'autant plus visible que l'on risque toujours de l'oublier un peu : « [...] je me mets à la place des gens... Ils rentrent et qu'est-ce qu'ils voient en premier, [...] Enfin, quel chemin ils

⁹⁹⁶ Annexe 2, p. 95.

⁹⁹⁷ Chapitre 5, p.337.

⁹⁹⁸ *L'esprit du Bauhaus*. Musée des Arts Décoratifs, Paris. 19.10.2016- 26.02. 2017.

⁹⁹⁹ Entretien avec Stéphane Bureau. Annexe, p .97.

peuvent prendre, est-ce qu'il n'y en a qu'un possible ? »¹⁰⁰⁰. Par ces déclarations, il nous fait prendre conscience de l'attitude empathique qui est à la source de la compréhension de cet autrui qu'est le visiteur. Non seulement, il s'efforce de se mettre à sa place mais cette tentative est située. Là où généralement on pense catégorie de visiteur, il pense situation de visite. Le dispositif est conçu comme une suite de situations, une sorte de parcours situé : « Ce n'était pas directif, les gens pouvaient passer de table en table, voilà, il y avait plusieurs chemins possibles [...]. Enfin, l'idée c'est d'aider les gens [...] »¹⁰⁰¹. Nous exprimerons une dernière remarque sur laquelle il faudra revenir. Une telle conduite ne peut exister sans une conviction puissante, celle de s'appuyer sur l'autonomie du visiteur, de faire confiance à ce qu'il va faire de la liberté qu'on lui reconnaît. Évidemment ce type de posture créative adopté lors de la conception des dispositifs doit être tempéré sous peine de produire des excès et de la confusion. Nous abordons ci-après une autre valeur très présente dans les dispositifs, la question de l'ordre de l'exposition de design. « Je jouais un rôle de gendarme » dit Ronan Bouroullec. Le mot pèse lourdement dans la bouche du scénographe de l'exposition *Momentané*. Au même moment les visiteurs enlèvent leurs chaussures et s'allongent sur la grande plateforme textile et engagent des conversations. Il n'y aura pas de contravention dressée. En réalité, comme il le dit dans l'entretien, le commissaire est soucieux de la liberté laissée au visiteur. La surveillance, le contrôle porte sur la forme du dispositif. C'est cette forme de dispositif qui a une particulière importance et doit donc être préservée. Elle raconte l'intention, c'est elle qui dit en se faisant rideau transparent que l'on peut voir l'autre partie de la nef, c'est encore elle qui signifie en présentant un fauteuil ou une chaise de manière « éclatée » que l'on peut comprendre le montage-démontage de l'objet.

Pour que le dispositif puisse effectuer sa mission il faut que la structure soit conservée telle qu'elle. On ne doit pas être libre de déplacer toutes les chaises sous peine de passer d'un espace muséal à l'encombrement d'une salle de vente¹⁰⁰². Pour que l'intention puisse s'accomplir nous dit l'exposition *Momentané*, il est nécessaire de maintenir des contraintes. Ces sont ces contraintes conjuguées à la liberté accordée au visiteur qui exprime l'intention d'exposition. Les contraintes manifestent une prise de responsabilité

¹⁰⁰⁰ Annexe 2, p. 97.

¹⁰⁰¹ Annexe 2, p.97.

¹⁰⁰² Annexe 1, p.31.

des concepteurs de l'exposition. Elles confèrent au dispositif son caractère performatif. Nous avons souligné lors de l'étude du critère H combien la dimension d'autonomie du visiteur est une visée explicite de l'exposition *Momentané*¹⁰⁰³. Dans le cadre de la visite, on assiste à un jeu complexe de type dialectique entre les contraintes du dispositif et les ressources fondées sur la liberté laissée au visiteur. Comme dans les modèles systémiques, contraintes et ressources sont de même essence et se transforment en leur contraire selon la configuration des situations de visite. C'est parce que l'organisation du parcours oblige à des passages particuliers que le visiteur peut découvrir les aspects que l'exposition a choisi de souligner. C'est aussi parce qu'une autonomie certaine est laissée au visiteur qu'il peut partir à l'aventure, connaître les satisfactions des découvertes par lui-même construites.

On perçoit comment le dispositif est pensé et construit par les designers, combinant contrainte et liberté, ordre préconstruit et marges d'initiatives, comment il agence l'espace de manière complexe selon ces valeurs, afin de faire effet sur le visiteur.

Cette dynamique se retrouve à des degrés divers dans les autres expositions de notre échantillon. En ce qui concerne le *Sous pression : le bois densifié*, malgré la rigueur généralement attribuée à la technique, l'humour et la fantaisie sont au rendez-vous¹⁰⁰⁴. La prise en compte du visiteur se retrouve dans la simplicité et la clarté des explications à caractère technique. La vulgarisation se présente sous différentes formes, définitionnelles, historiques et illustratives. L'exposition multiplie les approches afin de tenter d'être efficace, en cet endroit où la tâche est difficile. La nécessité d'expliquer à un visiteur peu familier des innovations technologiques conduit à suivre un ordre établi de manière fixe¹⁰⁰⁵. L'emprunt que l'expographie fait aux savoirs du design est ici plus incertain, car la manière de montrer s'inspire plutôt de l'univers des sciences. Pourtant, nous rencontrons ce que nous avons appelé des clins d'œil¹⁰⁰⁶. Tout se passe comme si les rôles étaient répartis entre science et design, d'un côté les géomètres, de l'autre côté les saltimbanques (si l'on exempte ce terme de l'attribut péjoratif que parfois on lui

¹⁰⁰³ Chapitre 5, p 299.

¹⁰⁰⁴ Chapitre 5, p. 396.

¹⁰⁰⁵ Chapitre 5, p. 396. Critère H.

¹⁰⁰⁶ Chapitre 5, p. 396. Critère I.

donne)¹⁰⁰⁷. Finalement les deux disciplines cohabitent pour donner naissance à une intention d'exposition qui témoigne des valeurs de rigueur, de nouveauté et de fantaisie. Les concepteurs de l'exposition *Histoires des formes de demain* manifestent aussi leur intérêt pour la liberté concédée au visiteur. Ils affirment leur préférence pour la non-directivité même si cela doit perturber l'ordre chronologique qui constitue la trame du dispositif d'exposition. La raison d'être de l'invention de ce que nous avons appelé des « traboules »¹⁰⁰⁸ est justement d'affirmer cette liberté laissée au visiteur de manière quasi inconditionnelle. Nous comprenons comment les valeurs d'autonomie et de liberté s'inscrivent dans le dispositif, par le moyen de mise en place d'aménagement de l'espace de circulation. Notons aussi que l'ordre d'exposition est exprimé par la numérotation des structures. Cet ordre est simplement fortement suggéré. Le visiteur n'est pas obligé de s'y conformer.

Le *showroom* de la VitraHaus est particulièrement accueillant en son quatrième étage. La chercheur-visiteur a produit de nombreux commentaires concernant l'ambiance feutrée et relaxante des lieux¹⁰⁰⁹. Il est possible de s'interroger sur les formes particulières de ce dispositif de visite. La chercheur-visiteur a été sensible aux phénomènes de séduction provoqués par la scénographie et plus généralement par l'environnement du bâtiment. L'organisation de la situation de visite fait penser à une stratégie dont la finalité serait de mettre le visiteur dans de bonnes dispositions pour d'éventuels achats. Cette remarque est renforcée par les étapes suivantes du parcours de visiteur qui voient celui-ci descendre les étages jusqu'au rez-de-chaussée. Il fait d'abord connaissance avec les classiques de la grande famille de Vitra (étage 3), on lui montre ensuite les œuvres les plus emblématiques et les personnages historiques qui ont fait la renommée de la maison. Il peut enfin apprécier la qualité de fabrication (atelier de la Lounge Chair). Le parcours est organisé selon un ordre inspiré par une stratégie marketing : séduction, célébration, excellence. La conclusion peut alors se présenter sous la forme marchande.

Même si bien des aspects nous rappellent d'autres expositions de notre échantillon, l'intention d'exposition de la VitraHaus diffère nettement de celle que l'on rencontre par exemple dans *Momentané*. Nous choisissons cet exemple pour effectuer une comparaison

¹⁰⁰⁷ En référence à Daniel Hameline. (2017). *Préludes pour une pédagogie majeure*. Paris, France : ESF.

¹⁰⁰⁸ Chapitre 5, p. 353.

¹⁰⁰⁹ Chapitre 5, p. 367.

car ces deux expositions se ressemblent, ne serait-ce que par le contenu. Dans *Momentané*, quand les Bouroullec installent leur grande tente de toile blanche, c'est pour masquer le caractère monumental et la perspective écrasante de la nef¹⁰¹⁰. Le but est de permettre la concentration du visiteur, de produire une ambiance studieuse centrée sur les œuvres des deux designers. Il s'agit de favoriser par la clôture de l'espace une activité intellectuelle de découverte. Dans le cas du *showroom* de la VitraHaus, le spectacle panoramique offert par les larges baies crée du plaisir sans rapport avec le design, le but est de séduire. Si l'on s'intéresse aux détails des dispositifs, on peut faire des lectures qui nous disent précisément qu'elles sont les valeurs réellement supportées par les intentions d'exposition. Même si parfois les formes peuvent paraître cousines, les intentions ne sont pas toujours parentes.

C'est bien à une sorte de considération du visiteur que nous assistons. Cette considération peut être érigée en principe, lointain héritage de la conviction que si on veut créer en design pour demain, il faut s'intéresser à la façon dont le futur usager vit aujourd'hui. Elle trouve aussi sa source dans des systèmes de préférences plus personnels qui sont importés dans le champ professionnel. Ainsi la présence régulière des valeurs d'autonomie du visiteur et plus généralement de liberté, confère aux dispositifs une identité bien distincte. Cette sollicitude envers le visiteur peut sembler plus intéressée si un arrière-plan commercial est subtilement présent.

Dans tous les cas, on constate la puissance d'un ordre expographique qui vient donner sa consistance à l'intention. Cet ordre s'exprime à travers la forme du dispositif en ce qu'elle oblige et ce qu'elle permet. L'ordre interdit et autorise par le moyen des règles et des consignes, des agencements des espaces et des modes de parcours. Pour les expositions de design, nous avons noté qu'il emprunte rigueur et caractère démonstratif au monde scientifique et qu'il s'agrémenté souvent d'humour et de fantaisie.

Rajoutons enfin que l'intention d'exposition arbore un bel optimisme dans les capacités du visiteur à goûter ce qu'on lui donne à voir, optimisme qui peut se lire dans le dispositif et que les concepteurs espèrent communicatif.

¹⁰¹⁰ Chapitre 5, p. 283.

La mise en évidence des principales dimensions intentionnelles des expositions nous fait prendre conscience du caractère complexe que tient le phénomène exposition de design dans le cadre de son intervention dans l'espace public. Cela nous renforce dans l'idée que le design a pris progressivement une grande place dans les institutions qui contribuent à la transformation de nos environnements.

Le plus souvent sans le dire, l'exposition du design poursuit des visées éducatives. Elle le fait à la manière du design, c'est à dire en tentant d'effacer tous les signes qui connotent le monde habituel des institutions éducatives. Nous parlons à ce sujet de « se faisant apprentissage » qui rassemble les références à une activité pratique et à un désir d'apprendre en partie non conscient. La métaphore du bain convient bien à ce que l'on désigne souvent comme une stratégie pédagogique d'immersion, même si l'image peut paraître un peu osée quand on l'applique à une situation de visite. La scénarisation et les contextes de mise en situation permettent de découvrir de manière ludique les éléments de savoir à la manière des dispositifs autrefois déployés sous le nom de leçon de choses. Nous pensons que comme la leçon de choses d'autrefois s'appuyait sur un musée scolaire, la nouvelle leçon de choses de type expographique trouve ses ressources dans les choses du design et les dispositifs de présentation. Comme cette nouvelle leçon de choses fonctionne en l'absence de maître enseignant, c'est le dispositif d'exposition qui incorpore l'intention éducative.

Comme par le passé, la pédagogie peut se présenter sous diverses formes : transmissive, active, comparative ou immersive. On assiste souvent à des configurations qui combinent certaines de ces formes.

C'est une des particularités des expositions de design de se consacrer à la célébration de la discipline. Elles le font de manière transversale si bien qu'il est rare que l'on ne rencontre pas cette intention dans une exposition qui relève ouvertement de ce champ.

Le plus souvent la mise en valeur repose sur les objets exposés simplement rehaussés par la présentation ou par la contribution qu'ils apportent au dispositif. La célébration porte aussi sur les designers, l'exposition construit et entretient la renommée des principaux agents du monde du design.

L'exposition de design prend assez souvent les allures d'une exposition artistique. Elle s'habille des formes adoptées pour les manifestations d'art contemporain. Elle mélange les productions avec celles reconnues comme faisant partie du champ artistique. Elle

gomme les frontières, abolit les distinctions, si bien qu'il est souvent impossible de situer précisément un objet comme étant spécifique du design. L'exposition de design doit être reconnue comme un des vecteurs du passage à l'art ou artification.

Sans le reconnaître ouvertement, l'exposition intervient aussi sur le marché. Cette valorisation par l'exposition est encore plus sensible, quand la présentation est organisée par un éditeur, présent à la fois sur la commande, la fabrication et la distribution des biens. Les biens exposés sont aussi présents sur un marché complexe appelé marché des singularités où ils côtoient les biens de luxe.

Enfin, l'exposition aborde par son dispositif la question des valeurs. Dans notre échantillon, contrairement à notre hypothèse de départ, nous n'avons que faiblement rencontré la référence aux grandes questions qui interrogent le monde contemporain.

Si les bonnes manières de faire, les conduites exemplaires ou les principes que la communauté humaine devrait respecter ne sont pas totalement absents des expositions étudiées, on ne constate pas la présence d'une intention affirmée, de type militante, d'intervention en ce sens.

Par contre, la considération accordée à l'usager est très présente à l'intérieur des dispositifs d'exposition. Cette forme d'intention se concrétise par l'autonomie et plus généralement la liberté laissée au visiteur. En même temps, il faut noter l'importance des valeurs de rigueur et de clarté d'expression qui forment ce que nous nommons l'ordre expographique, colonne vertébrale de l'intention d'exposition.

Conclusion générale

Cette recherche trouve ses origines dans notre intérêt pour le design en tant que discipline. Elle manifeste la volonté de comprendre la place grandissante prise par les expositions de design en tant que phénomène de communication intervenant dans le monde contemporain au-delà des seuls mondes de la culture et des musées. Pour cela, il a été nécessaire de construire un matériel conceptuel original et de le mettre à l'épreuve dans ses aspects opératoires. À bien des égards, la tâche relevait de l'aventure intellectuelle, elle a été poursuivie jusqu'à son terme parce que les premiers résultats étaient encourageants. Nous estimons qu'au-delà d'imperfections et de lacunes qu'une entreprise de ce type ne peut totalement éviter, la rédaction de cette thèse nous a permis de plaider la cohérence d'une démarche originale et pertinente, d'obtenir des résultats parfois inattendus et d'effectuer de nombreuses analyses qui loin de clore la réflexion, l'ouvrent au contraire sur des perspectives de recherche en muséologie motivantes. C'est toujours une grande satisfaction de voir naître de nouvelles hypothèses, de nouveaux projets, là où une étape exigeante mais aussi enthousiasmante du travail de recherche se termine.

Parmi les considérations liminaires, nous conviendrons que si on la compare à d'autres recherches doctorales, celle-ci revêt parfois des caractéristiques atypiques. Comment pourrait-il en être autrement ? Nous ne sommes pas engagée dans un processus de recherche à mi-parcours de notre vie professionnelle comme on le fait, jeune étudiante à un moment où on est encore dans la continuité des études supérieures, sans expérience pratique conséquente. Cette thèse porte les traces de nos activités passées de designer. En disant cela, nous mesurons rétroactivement les difficultés que nous avons dû affronter quand il s'est agi d'analyser les travaux d'autres designers qui s'occupaient à faire exister l'exposition de leurs propres productions. Pouvait-on imaginer une situation de recherche où l'implication présente une imbrication aussi forte du passé professionnel et du présent de la chercheuse ? Cette thèse a été conçue et conduite comme un designer mènerait un projet. Par certains de ses choix théoriques et méthodologiques, elle ne craint pas d'emprunter le chemin des innovations et parfois même de ces audaces qui nourrissent les initiatives des designers. Cette thèse porte enfin les marques du travail d'une designer parce qu'elle convoque des savoirs venus d'horizons divers, conjuguant théorie et empirie, et parce qu'elle est attentive à ce que les convergences permettent de produire une bonne compréhension des phénomènes étudiés. Du point de vue de la chercheuse qui

écrit ces lignes, cette thèse marque une étape dans une carrière professionnelle. Ce travail aspire à être reconnu comme une recherche universitaire de forme académique même si sur ce versant même si nous débutons ou presque dans la recherche académique en sciences de l'information et de la communication. Les études doctorales nous ont permis de découvrir la rigueur nécessaire à la mise en œuvre d'une démarche de recherche et l'investissement intellectuel que représentent l'acquisition et la mise en discussion des connaissances indispensables à l'activité de la chercheuse.

Nous nous situons, peut-être sous cette forme là, au point de rencontre de deux mondes, celui de la discipline design et celui de la recherche en sciences humaines et sociales, plus particulièrement en sciences de l'information et de la communication.

Dans cette conclusion générale, nous reprenons d'abord les aspects théoriques et méthodologiques à la lumière de ce que la mise en pratique a appris à la chercheuse.

Nous rappelons que nous avons exploité un corpus constitué par cinq expositions qui se sont déroulées en France entre 2011 et 2014 :

- *Momentané*¹⁰¹¹ est consacrée à l'œuvre des frères Bouroullec
- *Design sur un plateau*¹⁰¹² met en avant la diversité des propositions de designers autour d'une même commande
- *Histoire des formes de demain*¹⁰¹³ est une rétrospective historique du design vu sous l'angle de l'utopie
- *Le showroom* de la VitraHaus¹⁰¹⁴, intégré au campus Vitra, éditeur de design, permet de découvrir une exposition de mobiliers et d'équipements domestiques
- *Sous pression, le bois densifié*¹⁰¹⁵ présente une technique innovante de transformation d'un matériau.

Ce choix résulte d'une sélection effectuée à partir d'une typologie des expositions de design que nous avons construite à cette occasion.

¹⁰¹¹ *Momentané*. Musée des Arts décoratifs, Paris. 26.04 - 01.09.2013.

¹⁰¹² *Design sur un plateau*. Milk Factory, Paris. 06.10.2011 - 14.01.2012.

¹⁰¹³ *Histoire des formes de demain*. Cité du design, Saint-Etienne. 11.07.2013 - 16.04.2014.

¹⁰¹⁴ *Le showroom* de la VitraHaus. Campus Vitra, Weil am Rhein, Allemagne. 13.10.2013.

¹⁰¹⁵ *Sous pression, le bois densifié*. Galerie d'actualité, musée des Arts décoratifs, Paris. 28.04 - 14.09.2014.

Nous présentons ensuite brièvement les résultats, car cela a déjà fait l'objet du chapitre 6. Nous revenons plus particulièrement sur les aspects éducatifs et axiologiques.

Nous considérons enfin certaines perspectives de recherche ouvertes par la thèse.

Ultimes réflexions sur le modèle théorique et la méthodologie

1 - Nous ne reviendrons que partiellement sur le parti pris de décrire une exposition comme on le ferait d'une situation ordinaire. Dans la mesure où ce qui est exposé se donne à voir, entendre ou toucher, la description est possible, nous pensons l'avoir exemplifié. Elle permet d'accéder à des commentaires qui sont en lien avec ce que nous nommons l'intention d'exposition. Celle-ci se manifeste sous la forme d'effets que la description est à même de consigner. La description phénoménologique nous permettait d'aborder la situation de visite avec prudence. L'impératif de prudence était motivé par une volonté exploratoire qui éviterait de projeter sur le monde phénoménal des représentations ou des jugements parfois difficiles à contrôler quand on aborde un terrain nouveau. La chercheuse n'est pas totalement à l'abri des préjugés même si elle y prend garde. La mise à distance que représente la démarche phénoménologique (ce que Husserl appelle l'*epochè*) nous paraît salutaire même si elle est difficile à pratiquer. Elle était ici indispensable (compte tenu, comme nous venons de le rappeler, de notre implication dans le champ du design). Nous devons reconnaître que la description est une tâche lourde, voire un peu fastidieuse si l'exposition s'étend sur une grande surface. Nous confirmons que l'écriture fait du bien à l'analyse. Ce n'est certes pas la seule voie scientifique pour avancer des interprétations, mais il nous semble que c'est la moins fermée pour peu que la chercheuse ait un arrière-plan de références conséquent et la disponibilité mentale pour en jouer. De ce point de vue, l'analyse est un jeu qui peut susciter un plaisir intellectuel que nous concevons comme un ferment de l'activité heuristique. Dans le contexte où nous travaillons c'est aussi parce qu'il y a du plaisir à analyser qu'il y a analyse.

Nous complétons le point de vue que nous avons formulé au départ, qui consistait à dire que c'est parce qu'on décrit que l'on observe, c'est-à-dire que l'écriture instrumente l'observation. Au demeurant, c'est une idée assez banale que de dire que la pensée est un travail de la main qui écrit. Nous en avons fait l'expérience. Nous ne pouvons en l'état en dire plus. Cela supposerait de mettre sous observation le travail d'écriture bien au-delà de ce que nous avons entrepris dans cette thèse. Nous confirmons qu'il nous semble toujours

pertinent de suivre la piste des recherches en littérature comme nous l'avons fait en nous intéressant à Annie Ernaux, car cette discipline s'est depuis longtemps intéressée à la question de la description. Par exemple, les travaux sur la description dans le roman réaliste seraient certainement utiles à consulter.

Nous venons d'évoquer la disponibilité d'esprit comme condition indispensable à la tâche de description de type phénoménologique. C'est une remarque qui nous semble importante à souligner. Si la chercheuse est préoccupée (au sens littéral du terme) par des pensées personnelles, ou tout simplement n'est pas à même de se rendre totalement disponible à la situation, elle fera travail défaillant. Cela nous est arrivé de ne pouvoir faire une description et de devoir momentanément abandonner la tâche pour la remettre à plus tard. Pour dire les choses clairement, nous évoquons ici des dispositions pratiques et mentales qui sont proches de celles des cliniciens. On sait combien le respect du dispositif clinique est indispensable. On sait aussi que cela nécessite une formation spécifique et des régulations fréquentes. Nous pensons que la suite de la méthodologie que nous proposons supposerait que soient identifiées de manière plus précise les compétences que doit mettre en œuvre le chercheur.

2- À propos des concepts clés qui forment ensemble le modèle d'analyse, nous souhaitons d'abord revenir sur l'intention. Comme nous l'avons dit, la recherche scientifique dans le domaine des arts ou des sciences du langage a mobilisé ce concept en lui donnant des acceptions différentes si bien que l'on court le risque de ne pas être comprise lorsqu'on en fait usage. Rappelons que dans notre définition pensée pour la muséologie, l'intention n'est pas un pur phénomène mental et qu'elle est rattachée à l'effectuation de l'action. Cette conception sémio-pragmatique est héritée d'Elisabeth Anscombe pour qui l'intention est ce que l'on peut lire dans les actes. On est tenté de dire que l'on remonte de l'action à l'intention mais il est certainement plus juste de dire que les deux notions sont de même nature. L'intention c'est l'action. Si pour un sujet dont on peut observer le comportement cette affirmation ne fait pas de difficulté, que devient le concept lorsqu'on l'applique à un dispositif ? Le dispositif de l'exposition dans la complexité de son organisation interagit avec le visiteur à la manière de ce que ferait un agent qui le rencontrerait et s'adresserait à lui. C'est pourquoi nous identifions l'intention aux effets produits sur le public des visiteurs. Notre travail a donc consisté à repérer dans le dispositif des formes particulières et à les analyser sous l'angle des effets qu'elles sont susceptibles

de provoquer. Même si on réserve en général l'intention aux êtres doués de conscience, le concept peut s'étendre aux dispositifs comme l'usage que nous en avons fait dans la thèse tend à le montrer.

En prolongement de l'emploi de ce concept dans le cadre de la recherche que nous avons conduite, il nous semblerait possible de le mobiliser de manière plus générale dans le cadre de l'analyse communicationnelle des situations de visite d'exposition. Ces situations de visite pourraient être modélisées comme le siège de confrontations d'intentions : l'intention de l'exposition et l'intention du visiteur. Dès lors, nous pourrions certainement construire une typologie de ces confrontations d'intentions qui nous permettrait de mieux étudier les conduites des visiteurs. Cette piste que nous avons empruntée à un moment n'a pas été retenue ni évoquée dans la thèse, car elle n'entrait pas dans la problématique de départ. Nous comptons la réactiver pour de futurs travaux de recherche. Nous la mentionnons simplement pour confirmer l'intérêt heuristique du concept d'intention d'exposition.

3- Il nous faut aussi revenir sur le concept de dispositif que nous avons abondamment discuté au chapitre 3. Le processus de recherche a généré un nouveau concept proprement inédit, celui d'ordre d'exposition. Dispositif et ordre sont proches bien qu'étant des notions distinctes. Il nous semble que si nous avons introduit le concept d'ordre un peu malgré nous dans le cours du travail d'analyse, c'est que le sens correspondait mieux à la définition que nous avons donnée au mot dispositif. Pour mémoire, nous appelons dispositif un mode d'arrangement spatio-temporel auquel nous ajoutons un système de règles. Dans cette définition, le système de règles est comme rapporté au mode d'arrangement sans y être vraiment intégré, un peu comme le codicille dans un testament, important mais pas forcément relié à ce qui précède. Or ce n'est pas le cas de l'ordre d'exposition. Le concept d'ordre construit un arrangement mais simultanément il autorise et interdit. C'est pourquoi la notion nous paraît importante et nous saisissons l'occasion de l'ériger en concept. On pourrait donc dire que le dispositif construit l'ordre qui, à travers des formes spécifiques, exprime l'intention d'exposition.

4- L'une des innovations de cette recherche repose sur la création d'une figure de chercheur qui choisit de se positionner comme visiteur tout en n'abandonnant pas son rôle dans la recherche : la chercheur-visiteur. La pratique confirme que ce n'est pas une position de recherche confortable. Elle oblige à ne jamais s'oublier en tant que visiteur

qui ne s'oublie pas en tant chercheur. Cette vigilance permanente est exigeante et la lecture des descriptions laisse entrevoir quelques défaillances. Nous devons entretenir une tension permanente qui ne peut être raisonnablement entretenue que sous la forme d'alternance entre des séquences de chercheur et des séquences de visiteur. Le va-et-vient est possible, la simultanéité serait illusoire. Il est possible que le chercheur observe rétroactivement le visiteur qu'il vient d'être et que le visiteur oublie un moment le chercheur qu'il va redevenir. Dans les faits, nous avons procédé ainsi selon un rythme variable en fonction de la densité d'informations présentes dans la situation. Dans la mesure où c'est lui qui tient la plume, ce que pratiquement ne fait jamais un visiteur, le chercheur-visiteur est d'abord un chercheur qui s'efforce de ne pas oublier son rôle de visiteur, sans trop se soucier du maintien d'un partage équilibré entre les deux rôles.

5- La mise au point de la typologie des expositions de design a permis de faire un choix diversifié d'expositions à l'intérieur d'une base de données bâtie pour traiter les hypothèses de la thèse. L'analyse des descriptions confirme cette diversité. Néanmoins la généralisation des résultats obtenus à partir de cet échantillon mérite réflexion. Certains aspects de l'intention d'exposition de design peuvent ne pas apparaître car les expositions qui en témoigneraient ne sont pas comprises dans l'échantillon. Lorsque des caractéristiques communes apparaissent sur l'ensemble de l'échantillon, nous avons considéré qu'il s'agissait de propriétés générales de l'intention d'exposition de design. C'est le cas pour la nouvelle leçon de choses. Lorsque ces caractéristiques se présentaient de manière simplement majoritaire, nous avons considéré qu'il s'agissait de propriétés importantes de l'intention d'exposition de design.

Précisions sur les résultats de la recherche

Les résultats de cette recherche doctorale expriment les particularités prises par l'intention d'exposition dans plusieurs champs que nous avons envisagés successivement. Tout d'abord l'intention d'exposition se présente sous la forme d'une recherche d'effets sur le plan éducatif. Nous avons donné le nom de nouvelle leçon de choses à cette dimension. Le dispositif d'exposition présente des analogies avec cette forme pédagogique très présente au XIX^e et au XX^e siècle, la leçon de choses, car il s'appuie comme à cette époque sur des objets, des artefacts qui sont mobilisés au service de la formation. Il prend des formes variées allant de la simple présentation accompagnée de

textes didactiques à l'expérimentation en situation de visite qui transforme le visiteur en opérateur qui effectue des comparaisons ou découvre par immersion les caractéristiques des contextes auxquels il est confronté. La nouvelle leçon de choses repose sur des dispositifs originaux qui exploitent les ressources du design comme discipline innovante. L'intention d'exposition se manifeste aussi comme volonté de célébrer le design, de produire des effets sur la notoriété à propos des designers et des produits du design. De ce point de vue l'exposition se présente comme une entreprise de mise en valeur plus ou moins discrète selon les personnalités concernées et les contextes institutionnels. Cette mise en valeur du design prend la forme de ce que l'on nomme artification ou passage à l'art. Ce dispositif d'exposition produit des effets d'esthétisation en conférant aux objets un caractère précieux, atténuant la fonction d'usage au bénéfice de la fonction esthétique et en octroyant des fonctions symboliques aux choses exposées. La construction de cette renommée supporte une autre intention des expositions, celle de la mise en valeur économique des productions. Sans le reconnaître ouvertement, l'exposition de design intervient sur le marché. En associant le nom d'un designer à un bien exposé, on lui attribue une plus-value économique. Cette valorisation est plus sensible encore quand elle repose sur des objets affectés d'une certaine rareté. L'intention de l'exposition se manifeste alors par une présence sur un marché particulier, celui des singularités. En même temps qu'elle construit la réputation du monde du design, la présentation dans le cadre d'une exposition autorise la fixation des prix à niveau élevé qui est aussi celui des industries du luxe. Cette démarche intentionnelle est lisible dans les expositions des éditeurs (et conséquemment peut être décryptée dans celles qui n'affichent pas des perspectives lucratives).

Enfin nous formulons dans la problématique l'hypothèse que l'intention d'exposition concernant le design abordait la question des valeurs. Cette dimension axiologique se trouve faiblement confirmée par nos recherches et c'est plutôt le point de vue inverse qui doit être soutenu. Dans les choix thématiques comme dans les dispositifs nous n'avons pas souvent trouvé d'indicateurs qui seraient le signe d'un intérêt pour les grandes questions qui interrogent le monde contemporain, qu'elles soient sociales ou environnementales. Par contre, c'est l'exposition organisée par un éditeur privé qui les concentrent, celui-ci étant certainement plus attentif aux préoccupations de sa clientèle que le sont les autres institutions publiques ou privées qui exposent le design. Toutefois

on retrouve dans les dispositifs d'exposition, une particularité certainement héritée des pratiques professionnelles des designers. Ils présentent des formes d'investissement relationnel au bénéfice des visiteurs qui se rencontrent d'autant plus que le commissaire ou le scénographe appartient lui-même au monde du design.

En complément de ces résultats généraux, nous souhaitons apporter des précisions sur la dimension didactique et sur la dimension axiologique de l'intention d'exposition.

1- La dimension didactique présente à nos yeux les perspectives les plus intéressantes. Manifestement, l'exposition de design peut être envisagée comme un dispositif pédagogique à part entière même si elle ne s'annonce pas de cette manière. Nous savons que la plupart des expositions comportent une dimension éducative. Celle-ci a une plus ou moins grande importance selon le thème de l'exposition et la nature du projet des concepteurs. Il en est différemment de l'exposition de design qui présenterait cette dimension de manière systématique. Le caractère pédagogique de l'exposition serait une conséquence de la chose exposée : le design. Si l'on reprend les analyses poursuivies à propos des cinq expositions, l'intérêt du design comme contenu disciplinaire à vocation éducative apparaît clairement.

Les thèmes abordés par le design sont en phase avec la modernité qui fait notre environnement quotidien. Chaque jour, dans tout ce que nous faisons, on ne peut échapper au design. Il donne forme aux objets que nous utilisons, il offre des solutions aux problèmes que nous rencontrons, il facilite les usages, il agrmente la vie de tous les jours. Cette présence constante passe assez souvent inaperçue dans la vie quotidienne. Par contre, les expositions sont l'occasion d'approfondir l'examen des objets et des services qui nous sont familiers pour en dévoiler le fonctionnement, les conditions de création et les rapports qu'ils entretiennent avec les usagers. En ce sens, visiter une exposition de design, c'est toujours tenter de mieux comprendre le monde, participer de manière plus intelligente à la mise en scène de la vie quotidienne. Par sa thématique, l'exposition de design jette de la lumière sur le fonctionnement de notre environnement, introduit de la clarté dans la complexité des situations de la vie ordinaire et de la vie professionnelle.

Nous avons remarqué que ce qui différencie une situation d'exposition d'une situation pédagogique classique, c'est notamment l'absence d'opérateur pédagogique, celui que l'on nomme généralement l'enseignant. Dès lors, l'effectuation de l'apprentissage repose

intégralement sur le dispositif et l'intention éducative se trouve incorporée dans ce dispositif. On pourrait comme nous avons commencé à le faire, construire des analogies entre les conceptions éducatives des agents pédagogiques et les intentions éducatives des expositions de design. Bien que les situations soient différentes, on doit pouvoir repérer des similitudes. Des transpositions sont certainement possibles pour penser autrement la médiation de l'exposition.

Quand le dispositif d'exposition s'y prête, comme nous l'avons rencontré plusieurs fois dans l'échantillon des expositions de design, le visiteur se trouve confronté à un environnement qui le met *de facto* en situation d'apprentissage. Cela signifie que le visiteur est potentiellement le récepteur des effets pédagogiques que l'intention d'exposition cherche à provoquer. Ainsi les possibilités d'apprentissage passent par des mises en situation que nous avons nommées situations d'immersion. L'apprentissage se fait par l'expérience de la situation de visite, le visiteur interagissant avec les contraintes et des ressources qui s'offrent à lui. Bien sûr, ce processus ne se présente pas de manière automatisée, c'est pourquoi le dispositif tente aussi d'agir sur la motivation du visiteur.

Il n'est pas vraiment surprenant que les cas les plus intéressants de notre échantillon soient ceux où un designer intervient dans la conception de l'exposition. Nous voulons y voir la conséquence d'un savoir-faire en projet de design. Appliqué à la conception d'exposition, il produit souvent des dispositifs originaux. On observe une grande attention du designer concepteur d'exposition pour ce qu'il imagine être les besoins du visiteur. Des formes particulières dans les dispositifs d'exposition, ainsi que des propos recueillis par entretiens, confirment la marque de cette sollicitude accordée au visiteur. Nous ne prétendons pas que les designers sont de grands pédagogues, nous faisons même l'hypothèse, que c'est justement parce qu'ils n'en sont pas qu'ils réfléchissent avec pertinence sur l'acte pédagogique. Les innovations pédagogiques de Ronan Bouroullec coexistent avec un désintérêt affirmé pour des pratiques pédagogiques classiques, une didactique trop ostentatoire. On pourrait dire que pour que la situation de visite offre une perspective éducative pertinente, il suffirait de concevoir le dispositif de médiation en fonction d'un destinataire visiteur. Cette compétence de designer atteint son apogée quand elle manifeste la recherche de qualité relationnelle et quand elle ouvre des espaces de liberté au visiteur.

Nous pensons que ces dispositifs propres aux expositions de design méritent l'appellation de nouvelle leçon de choses ou de leçon de choses expographique.

2- Nous souhaitons faire une deuxième remarque conclusive afin de reprendre notre constatation sur les faiblesses de la dimension axiologique de l'intention d'exposition de design. Il nous semble que finalement la non confirmation d'une hypothèse est plus intéressante que sa validation telle une évidence. Cela nécessite de trouver des explications qui introduisent de nouvelles hypothèses.

Constatons tout d'abord que les valeurs qui avaient retenu notre intérêt au moment de la construction de la problématique appartiennent au champ politique. Il s'agissait de considérations sur l'environnement et la vie sociale, l'écologie, le développement durable et la réduction des inégalités, ce que le designer Victor Papanek a appelé le monde réel (1970/1974). Nous émettions l'hypothèse que l'exposition de design pouvait être analysée comme une intervention engagée dans l'espace public au service d'un développement économique porteur de plus de démocratie.

Ceux qui conçoivent et organisent les expositions n'appartiennent généralement pas au champ politique, tout au moins en tant que professionnels. Il est donc rare qu'ils reflètent spontanément une intention de nature politique. Par contre, un projet d'exposition qui poursuit des objectifs politiques de sensibilisation aux valeurs de démocratie sociale ou de défense de l'environnement peut par exemple être conçu par des responsables en charge du développement économique et faire l'objet d'une commande. Ainsi l'opération éphémère des *Capsules du design*¹⁰¹⁶, initiée en 2014 par le ministère de la Culture et la Communication associé à celui du Redressement Productif, exprimait le projet de faire connaître au public le design et sa contribution, dans l'idéal, à un monde plus humanisé. Rien pourtant ne garantit que cette visée se retrouve dans le projet finalisé sous la forme de l'exposition. Un temps, nous avons projeté d'étudier cette campagne ministérielle. Bien qu'après avoir décrit une capsule et mené des entretiens avec une partie des acteurs du projet, nous y avons renoncé par manque de temps et nous avons renvoyé cette étude à une publication ultérieure. On trouvera en annexe¹⁰¹⁷, les résumés des entretiens réalisés pour ce projet. Comme la démarche nécessite de s'appuyer sur les institutions représentatives du design, l'intention court le risque de subir des transformations et

¹⁰¹⁶ *Capsules du design*. Cité de la mode, Paris. 16.05. 2014 - 25.05. 2014.

¹⁰¹⁷ Annexe 6, pp. 256 à 259.

parfois carrément disparaître au cours du processus de développement du projet d'exposition. Les institutions qui administrent les collections ont comme premier objectif de les mettre en valeur en même temps qu'elles s'attachent à faire connaître leur propre activité. Leurs objectifs dérivent d'une logique interne qui est différente de la logique d'intervention dans le champ politique des équipes gouvernementales. Nous faisons l'hypothèse qu'il serait intéressant de suivre les réunions qui rassemblent personnel politique et responsable des fonds muséographiques de design, pour constater les transformations que subit une intention politique d'exposition de design quand le projet est récupéré par les organismes qui vont le mettre en œuvre sur le plan opérationnel.

Perspectives ouvertes par la recherche

1- Selon nous, c'est dans le domaine de l'enseignement du design que l'on peut dans un premier temps envisager des prolongements à ce processus de recherche. Ce domaine se trouve au centre de notre activité professionnelle et se prête facilement à la mise en place d'un terrain d'application. La méthodologie de la thèse doit pouvoir être utilisée pour la formation des étudiants en design ou en muséologie moyennant quelques adaptations. Nous pensons que l'observation des situations de visite par le biais de la description phénoménologique a un intérêt didactique et constitue un objectif que les étudiants doivent être amenés à maîtriser. Plutôt que de leur demander un travail individuel, nous pensons proposer la mise en place de groupes d'analyse qui étudieraient des situations particulières repérées durant des visites d'exposition. À propos d'une même exposition de design et suivant un protocole qui reste à définir, ils porteraient témoignage d'une situation observée et problématisée par chacun d'entre eux. Les échanges à l'intérieur du groupe auraient pour but de construire les commentaires et interprétations de manière assez proche de ce qui a été produit par l'écriture descriptive dans la thèse. En quelque sorte, ce nouveau dispositif tenterait de faire fonctionner un intellectuel collectif, le groupe d'étudiant, en remplacement du travail solitaire de la chercheur-visiteur. Cette dernière redevenue enseignante aurait pour tâche d'animer le groupe pour l'aider à produire ses conclusions muséologiques. Ce groupe d'analyse des situations de visite d'exposition pourrait se saisir du modèle théorique développé dans la thèse où faire concurremment appel à d'autres références et corps de savoir. Il se pourrait que pour l'animatrice, cette

tâche soit l'occasion d'approfondir la réflexion concernant le modèle communicationnel qui a été présenté dans la thèse.

2- Sur le plan de la recherche, un temps de réflexion complémentaire, ciblé sur certains des concepts mobilisés dans la thèse ainsi que sur la cohérence d'ensemble du modèle nous semble indispensable. La nécessité de mettre un point final à ce travail alors que notre disponibilité s'avérait toujours limitée par les exigences de notre activité professionnelle principale nous a conduite à formuler des conclusions qui restent à consolider, des méthodes qu'il faut encore affiner. Au fil de la rédaction, nous avons signalé quelques unes de ces perspectives. C'est pourquoi, il nous semble possible de réaffirmer que le protocole choisi, associé au modèle théorique pluridisciplinaire que nous avons développé a fait la preuve de son intérêt et surtout, ce qui n'était pas acquis lors de sa conception, de sa faisabilité. La mise au point a été conduite de manière empirique et progressive. Certains outils comme la grille de critères se prêtent bien à un réexamen qui lui donnerait une allure plus aboutie. Une présentation formalisée de la méthode est donc possible pour une expérimentation qui dépasserait les frontières de l'exposition de design pour trouver une place dans les travaux de recherche sur l'expologie et la muséologie en général.

3- Enfin, nous pensons que ces conclusions peuvent apporter une contribution à une meilleure maîtrise de la conception d'exposition. Par exemple la grille de critères que nous venons d'évoquer peut certainement être utilisée comme une *check-list* qui permet aux concepteurs d'exposition de mettre sous surveillance des phases ou des moments critiques de la mise en œuvre du projet. La perspective serait alors d'aider des intervenants opérationnels à repérer des paramètres de l'intention qui ne sont pas toujours explicités et parfois même cachés à l'intérieur des projets. On pourrait imaginer une sorte de designer expert en expographie qui à travers ses conseils favoriserait une meilleure adéquation entre les dispositifs d'exposition et les effets recherchés par l'intention d'exposition.

Références bibliographiques

Monographies, chapitres d'ouvrages et articles

- Adamson, S., Riello, G., & G. Teasley. (2011). Towards global design history. Dans S. Adamson *et al.*, (dir.), *Global design history* (p. 1-10). London, R.-U. : Routledge.
- Afsa, C. (2013). *Design de service : pourquoi les serviteurs sont-ils devenus des fast-foods et des applications numériques ?* (Cité du design, dir.). Saint-Étienne, France : Cité du design.
- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (M. Rueff, trad.). Paris, France : Payot & Rivages. (Ouvrage original publié en 2006 sous le titre *Che cos'è un dispositivo ?* Rome, Italie : Nottetempo).
- Anscombe, G. E. M. (2002). *L'intention* (M. Maurice et C. Michon, trad.). Paris, France : Gallimard. (Ouvrage original publié en 1958 sous le titre *Intention*. Oxford, R.-U. : B. Blackwell).
- Appel, V., Boulanger, H., et Massou, L. (dir.). (2010). *Les dispositifs d'information et de communication : concept, usages et objets*. Bruxelles, Belgique : De Boeck.
- Appel, V., Boulanger, H. et Massou, L. (2010). Dispositif[s] : discerner, discuter, distribuer. Dans V. Appel *et al.* (dir.), *Les dispositifs d'information et de communication : concept, usages et objets* (p. 9-16). Bruxelles, Belgique : De Boeck.
- Appel, V. et Heller, T. (2010). Dispositif et recherche en communication des organisations. Dans V. Appel *et al.* (dir.), *Les dispositifs d'information et de communication : concept, usages et objets* (p. 39-57). Bruxelles, Belgique : De Boeck.
- Alexander, C. (1971). *De la synthèse de la forme : essai*. (J. Engelmann et J. Sinizergues, trad.). Paris, France : Dunod. (Ouvrage original publié en 1964 sous le titre *Notes on the synthesis of form*. Cambridge, MA : Harvard University Press).
- Alexander, C., Ishikawa, S., et Silverstein, M. (1977). *A pattern language : towns, buildings, construction*. New York, NY : Oxford University Press.
- Altshuler, B. (dir.). (2008). *Salon to Biennial : exhibitions that made art history* (vol. 1-2, vol. 1). London, R.-U. : Phaidon.
- Altshuler, B. (dir.). (2013). *Biennials and Beyond : exhibitions that made art history* (vol. 1-2, vol. 2). London, R.-U. : Phaidon.
- Amphoux, P. (2007). La notion d'ambiance. un outil de compréhension et d'action sur l'espace public. Dans G. Capron et N. Hashar-Noé (dir.), *L'espace public urbain : de l'objet au processus de construction* (p. 71-81). Toulouse, France : Presses Universitaires du Mirail.
- Arasse, D. (1992). *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris, France : Flammarion.
- Ardoino, J (1984). Pédagogie de projet ou projet éducatif. *Pour*, (94), 5-8.
- Ardoino, J. et Berger, G. (1989). *D'une évaluation en miettes à une évaluation en actes: le cas des universités* (Réseau inter-universitaire de recherche sur l'évaluation en langue française et Université de Paris VIII, dir.). Vigneux, France : Matrice.

- Assogba, H., Coutant, A., Domenget, J.-C. et Latzko-Toth, G. (2015). Les publics imaginés et réels des professionnels de l'internet. [numéro thématique]. *Communication*, 33/2.
- Aucouturier, V. et Pavlopoulos, M. (dir.). (2015). *Agir et penser : essais sur la philosophie d'Elizabeth Anscombe*. Paris, France : Publications de la Sorbonne.
- Augoyard, F. (2004). Vers une esthétique des ambiances. Dans P. Amphoux, J.-P. Thibaud et G. Chelkoff (dir.), *Ambiances en débat* (p. 17-30). Bernin, France : À la croisée.
- Association canadienne-française pour l'avancement des sciences. Congrès. (2007). *La recherche participative : Multiples regards* (M. Anadón, dir.). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Austin, J. L. (1991). *Quand dire, c'est faire* (G. P. Lane, trad.). Paris : Éd. du Seuil. (Ouvrage original publié en 1962 sous le titre « *How to do things with words* ». NY : Oxford university Press).
- Azéma, C. (2015). Les happenings du design faible. *Figures de l'art*, (29), 365-378.
- Bain, A. (1903). *La science de l'éducation*. Paris, France : Alcan. (Ouvrage original publié en 1888 sous le titre *Education as science*. Londres, R.-U. : C.Kegan Paul & Co).
- Bardin, C., Lahuerta, C. et Méon, J.-M. (2011). *Dispositifs artistiques et culturels : création, institution, public*. Lormont, France : le Bord de l'eau.
- Baxandall, M. (1985). *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (Y. Delsaut, trad.). Paris, France : Gallimard. (Ouvrage original publié en 1972 sous le titre *Painting and experience in fifteenth century Italy*. Oxford, R.-U. : Charendon press).
- Baxandall, M. (2000). *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*. (C. Fraixe, trad.). Nîmes : J. Chambon. (Ouvrage original publié en 1985 sous le titre *Patterns of intention : on the historical explanation of pictures*. New Haven, CT : Yale University Press).
- Barré, F. (2002). François Barré et Jacques Beauflet, entretien. Dans J. Beauflet et F. Barré (dir.) *Design et quoi ? Histoire d'une collection* (p. 33-63). Roche-la-Molière, France : Artha.
- Barthes, R. (1970). *Mythologies*. Paris, France : Seuil.
- Bassereau, J.-F., Charvet Pello, R., Faucheu, J., et Delafosse, D. (2015). Les objets intermédiaires de conception/Design, instruments d'une recherche par le design. *Sciences du design*, (2), 48-63.
- Baudrillard, J. (2001). *Le système des objets : la consommation des signes*. Paris, France : Gallimard.
- Baudrillard, J. (2014). *La société de consommation*. Paris, France : Gallimard.
- Bayazit, N. (2004). Investigating design : a review of forty years of design research. *Design Issues*, 20(1), 16-29.
- Beauflet, J. (2008). Une culture de l'objet. Dans J. Beauflet (dir.), *Design. Collection du Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole* (p. 12-15). Saint-Étienne, France : Cité du design.
- Becker, H. S. (2010). *Les mondes de l'art*. (J. Bouniort, trad.). Paris, France : Flammarion. (Ouvrage original publié en 1982 sous le titre *Art worlds*. Berkeley, CA : University of California).

- Belaën, F. (2003). Les expositions d'immersion. *La Lettre de l'OCIM*, (86), 27-31.
- Berten, A. (1999). Dispositif, médiation, créativité : petite généalogie. *Hermès*, (25), 181-195.
- Berthelot, P. (2009). « Du bruit dans la cuisine ». L'apport de la muséologie pour repenser une scénographie marchande autour de la gastronomie. *Culture & Musées*, (13), 91-114.
- Beyaert-Geslin, A. (2012). *Sémiotique du design*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Beyerle, T. (2013). Exposition et distance. In A. Bigot et L. Ménétreay (trad.), *Design, l'anthologie* (p. 475-480). Saint-Étienne, France : Cité du design. (Texte original publié en 2002 sous le titre *Display an distance*, Dans Oberösterreichisches Landesmuseum (dir.), *P. Friedl : Domestic/Works 1990-2002*, (p.11-18). Vienne, Autriche : Triton).
- Bianchi, P. (2016). *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition : de nouvelles formes d'exposition dans l'art contemporain*. Saint-Denis, France : Connaissances et savoirs.
- Bonsiepe, G. (1969). Théorie de l'information et structures typographiques. *Communications et langages*, 1(1), 57-69. <https://doi.org/10.3406/colan.1969.3713>
- Bony, A. (2014). Au travers des grandes expositions. *TDC*, (n°1078), 8-13.
- Bougnoux, D. (2001). *Introduction aux sciences de la communication*. Paris, France : La Découverte.
- Bouquillion, P., Miège, B., & Moeglin, P. (2013). *L'industrialisation des biens symboliques : Les industries créatives en regard des industries culturelles*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.
- Bourdieu, P. (2003). L'objectivation participante. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 150, 43-58. <https://doi.org/10.3406/arss.2003.2770>
- Bourdieu, P. (1972). Esquisse d'une théorie de la pratique ; Précédé de Trois études d'ethnologie kabyle. Genève, Suisse : Droz.
- Bourdieu, P. (1977). La production de la croyance. *Actes de la recherche en sciences sociale*, 13, 3-43. <https://doi.org/10.3406/arss.1977.3493>
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (1969). *L'amour de l'art : Les musées d'art européens et leur public*. Paris, France : les éditions de minuit.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon, France : les Presses du réel.
- Boutin, A.-M. (2008). De la promotion du design au développement du design. Dans A. Hatchuel et B. Weil (dir.) *Les nouveaux régimes de la conception, Actes du colloque « Les nouveaux régimes de conception », 30 avril 2007* (p. 67-77). Paris, France : Vuibert.
- Boutinet, J.-P. (2008). *Anthropologie du projet* (2^e ed.). Paris : Presses Universitaires de France.
- Branzi, A. (1991). *Nouvelles de la métropole froide : design et seconde modernité*. (C. Paoloni, trad.). Paris, France : Centre Georges Pompidou. (Ouvrage original publié en 1988 sous le titre *Pomeriggi alla media industria. Design e seconda modernità*. Milan, Italie : Idea Books).
- Branzi, A. (2006). *No-stop city : Archizoom associati*. Orléans, France : Hyx.
- Branzi, A. (2009). *Qu'est-ce que le design ?* (C. Bodin-Godi et C. Breffort, trad.). Paris, France : Gründ. (Ouvrage original publié en 2007 sous le titre *Capire il design*. Florence, Italie : Giunti Scala).

- Braudel, F. (1969). *Écrits sur l'histoire*. Paris, France : Flammarion.
- Braudel, F. (1980). *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle* (Vol. 1–3). Paris : A. Colin.
- Brayer, M.-A. (2011). Du disegno à l'automatisme. Dans L. Gauthier (dir.), *Design for change* (p. 36-41). Montreuil, France : Black Jack.
- Brousseau, L. (2018). Notes sur les pratiques curatoriales des designers graphiques. *Graphisme en France*, (24), 44-55. Récupéré de http://www.cnap.fr/sites/default/files/publication/157399_graphisme_en_france_2018_s_ite.pdf
- Brown, T. (2014). *L'esprit design : le « design thinking » change l'entreprise et la stratégie*. (L. Nicolaïeff, trad.). Montreuil, France : Pearson. (Ouvrage original paru en 2009 sous le titre *Change by design : how design thinking transforms organizations and inspires innovation*. New York, NY : Harper Business).
- Buchanan, R. (1985). Declaration by design : rhetoric, argument, and demonstration in design practice. *Design Issues*, 2(1), 4-22. <https://doi.org/DOI: 10.2307/1511524>
- Buchanan, R. (2001). Children of the Moving Present: The Ecology of Culture and the Search for Causes in Design. *Design Issues*, 17(1), 67-84. <https://doi.org/10.1162/07479360152103840>
- Burckhardt, L. (1991). *Le design au-delà du visible*. (J.-L. Evard, trad.). Paris, France : Centre Pompidou.
- Caillet, É. (1995). *À l'approche du musée, la médiation culturelle*. Lyon, France : Presses Universitaires de Lyon.
- Callon, M. (dir.). (1988). *La Science et ses réseaux : : genèse et circulation des faits historiques*. Paris, France : La Découverte.
- Cameron, D. (1968). A viewpoint : the museum as a communication system and implications for museum education. *Curator*, (11), 33-40.
- Caraës, M.-H. (2009). Pour une recherche en design. *Azimuts*, (33), 39-44.
- Caraës, M.-H., et Marchand-Zanartu, N. (2011). *Images de pensée*. Paris, France : Réunion des Musées Nationaux.
- Cardoso, S. (2013). Pour un design éducationnel : la mise en oeuvre d'un master design à l'Université de Bordeaux 3. *Figures de l'art*, (25), 383-397.
- Cardoso, S. (2015). La poïétique du design comme tension créatrice. *Figures de l'art*, (29), 89-109.
- Cardoso, S., & Bourdaa, M. (2017). Design et Transmedia : Projet, expérience usager, worldbuilding au cœur des disciplines SHS. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (10). Consulté à l'adresse <http://journals.openedition.org/rfsic/2558>
- Carré Coursaris, A.-L., Corcy, M.-S., Demeulenaere-Douyère, C., & Pérez, L. (dir.). (2012). *Les expositions universelles en France au XIXe siècle : Techniques, publics, patrimoines* (Vol. 1–1). Paris, France : CNRS Éditions.
- Centre culturel international Cerisy-la-salle. (2008). *Les nouveaux régimes de la conception : langages, théories, métiers* (A. Hatchuel et B. Weil, dir.). Cerisy-la-Salle, France : Vuibert.

- Centre de recherche pour l'étude et l'observation des conditions de vie (France). Département Conditions de vie et aspirations des Français et France. Département de la politique des publics. (2012). *La visite des musées, des expositions et des monuments*. Paris, France : CRÉDOC.
- Chang, W.-C. (2012). The active role of the visitor in producing the meaning of the exhibition : a narrative approach. Dans *Empowering the visitor* (p. 125-138). Tunis, Tunisie : ICOFOM.
- Chartron, G., Chaudiron, S. et Ihadjadene, M. (2013). L'Architecture de l'information : un concept opératoire ? [numéro thématique]. *Études de communication*, 2 (41).
- Chaumier, Serge. (2011). Les écritures de l'exposition. *Hermès*, 3(61), 45-51. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-45.htm>
- Chaumier, S. (2012). *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*. Paris, France : La Documentation Française.
- Chaumier, S. et Levillain, A. (2006). Qu'est-ce qu'un muséographe ? *La Lettre de l'OCIM*, (107), 13-18. Récupéré du site HAL <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00472281/document>
- Clot, Y. et Béguin, P. (2004). L'action située dans le développement de l'activité. *Activités*, 1(2), 35-49. doi:DOI : 10.4000/activites.1237
- Colin, C. (1998). Terminologie et pataquès. Dans C. Colin, Club des tendances, Industries françaises de l'Ameublement (dir.), *Arts décoratifs, arts appliqués, métiers d'art, design : terminologie et pataquès* (p. 11-17). Paris, France : Industries Françaises de l'Ameublement.
- Colin, C. (2006). Inventorier, classer et exposer. Dans B. Flamand (dir.), *Le design. Essais sur des théories et des pratiques* (p. 131-143). Paris, France : Institut Français de la Mode.
- Colin, C. (2010). A l'image de l'étalage. Comment exposer ? Dans *Question(s) design* (p. 254-268). Paris, France : Flammarion.
- Collet, L. (2014). Dispositif discursif visant l'énonciation d'idées nouvelles en innovation : Les règles d'écriture des récits d'usage. *Cahiers de narratologie*, (26). <https://doi.org/10.4000/narratologie.6856>
- Colombel, J. (2000). *Jean-Paul Sartre, un homme en situations*. Paris, France : Librairie Générale Française.
- Corcuff, P. (2007). *Les nouvelles sociologies : entre le collectif et l'individuel* (F. de Singly, dir.). Paris, France : Armand Colin.
- Cormerais, F. (2013). Du design objet au design de nos existences. *Figures de l'art*, (25), 333-348.
- Crasset, M. (2011). Designer d'expositions/Exposition de designers : Matali Crasset. Dans F. Docquier (dir.), *Commissariat comparé : histoires d'expositions* (p. 125-129). Paris, France : Paradox.
- Cristofari, C. et Guitton, M. (2015). L'aca-fan : aspects méthodologiques, éthiques et pratiques. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (7). Récupéré de <http://rfsic.revues.org/1651>
- Cross, N. (2001). Designerly Ways of Knowing : Design Discipline versus Design Science. *Design Issues*, 17(3), 49-55.

- Cross, N. (2011). *Design thinking : understanding how designers think and work*. Oxford, UK : Berg.
- Dalla Mura, M. (2018). Les graphistes face au commissariat d'exposition et au graphisme d'auteur. *Graphisme en France*, (24), 30-43. Récupéré de http://www.cnap.fr/sites/default/files/publication/157399_graphisme_en_france_2018_site.pdf
- Darras, B., et Belkhamza, S. (2009). Modélisation dynamique de la communication de l'objet. Approche systémique et sémiotique. *MEI*, (30-31), 161-183.
- Darras, B. et Belkhamza, S. (dir.). Objets & communication [numéro thématique]. *MEI*, (30/31)
- Davallon, J. (1988). Un outil pour voir et penser sa culture : l'exposition. *Études de linguistique appliquée*, (69), 52-60.
- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'oeuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, France : L'Harmattan.
- Davallon, J. (2003). Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? *Médiamorphoses*, (9), 27-30. Récupéré de <http://hdl.handle.net/2042/23275>
- Davallon, J. (2010). L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie. *Culture & Musées*, (16), 229-238. doi:10.3406/pumus.2010.1574
- Davallon, J. et Flon, E. (2013). Le média exposition. *Culture & Musées*, (Hors-série), 19-45. Récupéré de <http://journals.openedition.org/culturemusees/695>
- Davallon, J., Gottesdiener, H. et Poli, M.-S. (2000). Le concept de « visiteur-expert ». *Museum international*, 52(4), 60-63.
- Davault, M., Ratnayake, A. et De Saint-Jean, X. (2009). Exposition des expositions. *Azimuts*, (32), 28-47.
- De la Broise, P. (1996). Protection et valorisation du patrimoine industriel : Signe de reconnaissance pour l'entreprise. *Recherches en communication*, (6), 85-103.
- De Noblet, J. (1988). *Design : le geste et le compas*. Paris, France : Somogy éd. d'art.
- De Noblet, J., et Bressy, C. (1974). *Design. Introduction à l'histoire de l'évolution des formes industrielles de 1820 à aujourd'hui*. Paris, France : Stock.
- Delarge, A. (2014). L'exposition et l'indissociable union du fond et de la forme. *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, (155), 10-16. Repéré à <http://ocim.revues.org.gate3.inist.fr/1437>
- Deni, M. (2005). Les objets factitifs. Dans J. Fontanille et A. Zinna (dir.), *Les objets au quotidien* (p. 79-96). Limoges, France : PULIM.
- Deni, M. (2009). L'intervention sémiotique dans le projet : du concept à l'objet. *Médiation et Information*, (30-31), 87-110.
- Dewey, J. (1993). *Logique : la théorie de l'enquête*. (G. Deledalle, trad.) (2e éd.). Paris, France : Presses universitaires de France. (Ouvrage original publié en 1939 sous le titre *Logic : the theory of enquiry*. New York, NY : Henry Holt et Cie).
- Dewey, J. (2014). *L'art comme expérience* (J.-P. Cometti, C. Domino et F. Gaspari, trad.). Paris, France : Gallimard. (Ouvrage original publié en 1934 sous le titre *Art as experience*. New York, NY : Minton, Balch et Company).

- Dewey, J. (1990). *Démocratie et éducation* (G. Deledalle, trad.). Paris, France : A. Colin. (Ouvrage original paru en 1916 sous le titre *Democracy and education. An introduction to the philosophy of education*. New York, NY : Mac Millan).
- Dilthey, W. (1947). *Le monde de l'esprit* (M. Remy, trad.). Paris, France : Aubier. (Ouvrage original publié en 1924 sous le titre *Die geistige Welt*. Leipzig, Allemagne : B. G. Teubner).
- Donnat, O. (2009). *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique : enquête 2008*. Paris, France : la Découverte.
- Dreyfuss, H. (1955). *Designing for people*. New York, NY : Simon and Schuster.
- Drouguet, N. et Gob, A. (2003). La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace. *Culture & Musées*, 2(2), 147-157. doi:10.3406/pumus.2003.1183
- Duboÿ, P. (2014). *Carlo scarpa. L'art d'exposer*. Zürich, Suisse : Jrp Ringier Kunstverlag Ag.
- Dufrêne, B. (2007). *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*. Paris, France : Centre Pompidou.
- Dufrêne, B. et Glicenstein, J. (dir.). (2016). *Histoire(s) d'exposition(s) : Exhibitions' stories*. Paris, France : Hermann.
- Dunne, A., et Raby, F. (2001). *Design noir : the secret life of electronic objects*. London, R.-U. : August.
- Dunne, A. (2005). *Hertzian tales: electronic products, aesthetic experience, and critical design*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Eco, U. (1979). *L'oeuvre ouverte*. (C. Roux de Bézieux et A. T. Boucourechliev, trad.). Paris, France : Seuil. (Ouvrage original publié en 1962 sous le titre *Opera aperta*. Milan, Italie : Bompiani).
- Eco, U. (1984). *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*. (U. Esposito-Torrigiani, trad.). Paris, France : Mercure de France. (Ouvrage original publié en 1968 sous le titre *La struttura assente : introduzione alla ricerca semiologica*. Milan, Italie : Bompiani).
- Eco, U. (1992). *Les Limites de l'interprétation* (M. Bouzaher, trad.). Paris, France : Grasset. (Ouvrage original publié en 1990 sous le titre *I limiti dell'interpretazione*. Milan, Italie : Bompiani).
- Eco, U. (1996). *Interprétation et surinterprétation* (J.-P. Cometti, trad.). Paris : Presses Universitaires de France. (Ouvrage original publié en 1992. Eco, U., Rorty, R., Culler, J. D., et Brooke-Rose, C. *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge, R.-U. : Cambridge University Press).
- Edelkoort, L., Maeda, J., et Morrison, J. (2007). *Designing design*. Baden, Suisse : Lars Müller Publishers.
- Eidelman, J. (1999). La réception de l'exposition d'art contemporain Hypothèses de collection. *Publics & Musées*, 16(1), 163-192.
- Eidelman, J., Gottesdiener, H. et Le Marec, J. (2013). Visiter les musées : expérience, appropriation, participation. *Culture & Musées*, (Hors Série), 73-116.
- Eidelman, J., Roustan, M., et Goldstein, B. (dir.). (2008). *La place des publics : de l'usage des études et recherches par les musées*. Paris, France : La documentation française.
- Ernaux, A. (2003). *L'écriture comme un couteau : entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris, France : Stock.

- Fabiani, J.-L. (2006). À quoi sert la notion de discipline ? Dans J. Boutier, J.-C. Passeron, J.-C. et J. Revel (dir.), *Qu'est-ce qu'une discipline ?* (p. 11-34). Paris, France : EHESS.
- Falk, J. H. (2009). *Identity and the museum visitor experience*. Walnut Creek, CA : Left Coast Press.
- Falk, J. H. (2012). Expérience de visite, identités et self-aspects. *La Lettre de l'OCIM*, (141), 5-14. doi:10.4000/ocim.1061
- Falk, J. H. et Dierking, L. D. (1992). *The museum experience*. Washington, D.C. : Whalesback books.
- Fallan, K. (2010). *Design history : understanding theory and method*. Oxford, R.-U. : Berg.
- Fariat, A. (2015). Les frères Bouroullec ou le triomphe de l'artiste-designer dans les expositions muséales et les événements artistiques éphémères. *Figures de l'art*, (29), 303-313.
- Fayolle, C. (2005). *Le design*. Paris, France : Scala.
- Findeli, A. (2004). Les perspectives de recherche en design. *Mode de recherche*, (1), 7-10.
- Findeli, A. (2005). La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design. Dans R. Michel (dir.), *Erstes Designforschungssymposium* (p. 40-51). Zürich, Suisse : SwissDesignNetwork.
- Findeli, A. (2010). Searching for design research questions : some conceptual clarifications. Dans *Questions, hypothèses & Conjectures : discussions on projects by early stage and senior design researchers* (p. 278-293). Bloomington, Ind. : Design Research Network/iUniverse.
- Flamand, B. (2006). Le design ou du bon usage de la pensée. Dans B. Flamand (dir.), *Le design. Essai sur des théories et des pratiques* (p. 111-129). Paris : Institut Français de la Mode.
- Fleury, L. (2016). *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles* (3^e éd.). Paris, France : Armand Colin.
- Flusser, V. (2002). *Petite philosophie du design*. (C. Maillard, trad.). Belfort, France : Circé.
- Fornel, M. de et Quéré, L. (1999). Présentation. Dans *La logique des situations : nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales* (p. 7-32). Paris, France : EHESS.
- Foster, H. (2010). *Design & crime*. Paris, France : Les Prairies ordinaires. (Ouvrage original publié en 2002 sous le titre *Design and crime : and other diatribes*. London, R.-U. : Verso).
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris, France : Gallimard.
- Fréchin, J.-L. (2008). Interfaces, un rôle pour le design. Dans B. Stiegler (dir.), *Le design de nos existences à l'époque de l'innovation ascendante* (p. 253-262). Paris, France : Mille et une nuits.
- Freinet, C. (1970). *Les techniques Freinet de l'école moderne*. Paris, France : Librairie Armand Colin.
- Freydefont, M. (2015). La scénographie, un art de l'interprétation ? Dans *Scénographier l'art* (p. 11-23). France : Canopé.
- Fry, T., Dilnot, C., et Stewart, S. C. (dir.). (2015). *Design and the question of history*. New York : Bloomsbury Academic.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs, N.J., : Prentice-Hall.

- Gavillet, I. (2010). Michel Foucault et le dispositif : questions sur l'usage galvaudé d'un concept. Dans V. Appel *et al.* (dir.), *Les dispositifs d'information et de communication* (p. 17-38). Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur. Récupéré de <https://www.cairn.info/les-dispositifs-d-information-et-de-communication--9782804162429-page-17.htm>
- Geddes, N. B. (1977). *Horizons*. New York, NY : Dover Publications.
- Geel, C. (2010). Autour des enjeux de la qualification du design. *Mode de recherche*, (14), 23-31.
- Geertz, C. (1998). La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture. *Enquête*, (6), 73-105. doi:10.4000/enquete.1443
- Gentès, A. (2008). Design et médiation créative dans les technologies de l'information. *Hermès*, 1(50), 83-89.
- Gentès, A. (2015). Arts et sciences du design : la place des sciences humaines. *Sciences du design*, 1(1), 94-107. Consulté à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-sciences-du-design-2015-1-page-94.htm>
- Gentès, A., et Jutant, C. (2012). Nouveaux médias au musée : Le visiteur équipé. *Culture & Musées*, 19(1), 67-91. <https://doi.org/10.3406/pumus.2012.1648>
- Germain, F. (2014). Une expérience singulière : visiter de nuit un musée. *La Lettre de l'OCIM*, (156), 17-23. Récupéré de <http://journals.openedition.org/ocim/1460> ; DOI : 10.4000/ocim.1460
- Gibson, J. J. (2014). *Approche écologique de la perception visuelle* (O. T. Putois, trad.). Bellevaux, France : Dehors. (Ouvrage original publié en 1979 sous le titre *The ecological approach to visual perception*. Boston, MA : Houghton Mifflin).
- Giedion, S. (1980). *La Mécanisation au pouvoir : contribution à l'histoire anonyme*. (Centre de Création Industrielle, dir. et P. Guivarch, trad.). Paris : Centre Georges-Pompidou. (Ouvrage original publié en 1948 sous le titre *Mechanization takes command*. New York, NY : Oxford University Presse Inc.).
- Gimello-Mesplomb, F. et Vilatte, J.-C. (2015). Les recherches sur les publics en Sciences de l'Information et de la Communication. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (7). Récupéré de <https://rfsic.revues.org/1466>
- Glicenstein, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Glicenstein, J. (2013). *L'art contemporain entre les lignes : textes et sous-textes de médiation*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Gob, A. et Drouguet, N. (2006). *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*. Paris, France : Armand Colin.
- Goetz, B., Madec, P., et Younès, C. (2009). *L'indéfinition de l'architecture : un appel*. Paris, France : La Villette.
- Goffman, E. (1964). The neglected situation. *American Anthropologist*, 66(6), 133-136.
- Goffman, E. (1988). La situation négligée. Dans Y. Winkin (trad.), *Les moments et leurs hommes* (p. 143-149). Paris, France : Seuil.
- Golsenne, T. (2015). Les chaînes opératoires artistiques. *Techniques & Culture*, 2(64), 18-31.

- Gombrich, E. H. (2016). *Histoire de l'art*. (J. Combe, C. Lauriol, et D. Collins, trad.). Paris : Phaidon. (Ouvrage original publié en 10950 sous le titre *The story of art*. London, UK : Phaidon)
- Gorgus, N. (2003). *Le magicien des vitrines : le muséologue Georges Henri Rivière* (M.-A. Coadou, trad.). Paris, France : Maison des sciences de l'homme.
- Grcic, K. (2004). Design en stock. Dans C. Colin (dir.), *Design & sic: stocker, inventorier, classer* (p. 11-25). Paris, France : Industries Françaises de l'Ameublement.
- Grzech, K. (2004). La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace. *La Lettre de l'OCIM*, (96), 4-12.
- Grawitz, M. (1990). *Méthodes des sciences sociales*. Paris, France : Dalloz.
- Greimas, A. J. (1983). *Du sens : essais sémiotiques. II*. Paris, France : Seuil.
- Guidot, R. (2004). *Histoire du design de 1940 à nos jours*. Paris, France : Hazan.
- Guidot, R. (2013). *Histoire des objets : chronique du design industriel*. Paris, France : Hazan.
- Guinebault-Szlamowicz, C. (2010). Fondements de la scénographie moderne : étymologie, histoire et esthétique. *Figures de l'art*, (18), 23-26.
- Habib, M.-C. (2001). Sur quelques questions de méthode à propos des études qualitatives des publics de la Cité des sciences et de l'industrie. Dans *Les publics des équipements culturels : méthodes et résultats d'enquêtes : travaux du séminaire « Pratiques culturelles et publics de la culture », 1999-2000*. Paris, France : Ministère de la culture et de la communication, Département des études et de la prospective.
- Hahn, O. (1990). *Daniel Spoerri*. Paris, France: Flammarion.
- Hameline, D. (2017). *Préludes à une pédagogie majeure*. Paris, France : ESF.
- Hameline, D. (1992). *Les objectifs pédagogiques : en formation initiale et en formation continue* (10^e éd.). Paris, France : ESF.
- Hameline, D., et Dardelin, M.-J. (1968). La liberté d'apprendre : justifications pour un enseignement non-directif. Paris, France : les Éd. Ouvrières.
- Hatchuel, A. (2006). *Quelle analytique de la conception ? Parure et pointe en design*. Dans B. Flamand (dir.), *Le design. Essai sur des théories et des pratiques* (p. 147-160). Paris, France : Institut Français de la Mode.
- Hatchuel, A., et Weil, B. (2008). Entre concepts et connaissances : éléments d'une théorie de la conception. Dans A. Hatchuel et B. Weil (dir.), *Les nouveaux régimes de la conception. Langages, théories, métiers. Actes du colloque les nouveaux régimes de la conception* (p. 115-132). Cerisy-la-Salle, France : Vuibert.
- Heilbrunn, B. (2010). Le design français comme parti pris des objets ? *Mode de recherche*, (14), 41-48.
- Heinich, N. (2017). *Des valeurs : Une approche sociologique*. Paris: Gallimard.
- Heinich, N., & Shapiro, R. (2012). *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris, France : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Held, M. (1970). Qu'est-ce que le « design » ? *Communication et langages*, 5(1), 51-59. <https://doi.org/10.3406/colan.1970.3783>
- Hermant, A. (1959). *Formes utiles*. Paris, France : Salon des arts ménagers.

- Hughes, P. (2010). *Scénographie d'exposition* (M. Bouvier & A. Pétillet, trad.). Paris : Eyrolles. (Ouvrage original publié en 2010 sous le titre *Exhibition design*. Londres, R.-U. : Laurence King).
- Huppatz, D.-J., et Lees-Maffei, G. (2013). Why design history? A multi-national perspective on the state and purpose of the field. *Arts and Humanities in Higher Education*, 12(2-3), 310-330. <https://doi.org/DOI: 10.1177/1474022212467601>
- Hurley-Griener, C. (2010). Jalons pour une histoire du dispositif. *Publics et Musées*, (16), 207-218.
- Husserl, E. (1991). *Idées directrices pour une phénoménologie* (P. Ricœur, trad.). Paris, France : Gallimard. (Ouvrage original publié en 1928 sous le titre *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Halle, Allemagne : Niemeyer).
- Hutchins, E. (1995). *Cognition in the wild*. Cambridge, MA : The MIT Press.
- Hutchins, E. et Klausen, T. (1996). Distributed cognition in an airline cockpit. Dans *Cognition and communication at work* (p. 15-34). Cambridge, R.-U. : Cambridge University Press.
- Imbert, C. (2015). Un dispositif dans le dispositif. Les expositions de design graphique contemporain. *Marges*, (20), 86-99.
- Jacob, P. (2004). *L'intentionnalité : problèmes de philosophie de l'esprit*. Paris, France : O. Jacob.
- Jacobi, D. (2012). La muséologie et les transformations des musées. Dans A. meunier (dir.), *La muséologie, champ de théories et de pratiques* (p. 133-149). Québec, Canada : Presse de l'université du Québec.
- Jacobi, D. (2013). Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? *La Lettre de l'OCIM*, (150). doi:DOI : 10.4000/ocim.1295
- Jacobi, D. et Jeanneret, Y. (2013). Du panneau à la signalétique : lecture et médiations réciproques dans les musées. *Culture & Musées*, (Hors série), 47-72.
- Jacquinet, G. A. (2012). *Image et pédagogie*. Paris, France : Éditions des archives contemporaines.
- Jacquinet-Delaunay, G. et Monnoyer, L. (dir.) (1999). Le dispositif : entre usage et concept. [numéro thématique], *Hermès*, (25).
- Jeanneret, Y. (2005). Dispositif. Dans *La société de l'information : glossaire critique* (p. 50-51). Paris, France : La Documentation Française.
- Jeanneret, Y. et Souchier, E. (dir.). (2013). Gérard Blanchard [numéro thématique]. *Communication & Langages*, (178).
- Jeanpierre, L., & Sofio, S. (2009). *Les commissaires d'art contemporain en France. Portrait social* (p. 51). Paris, France : Association commissaires d'expositions associés.
- Jeantet, A. (1998). Les objets intermédiaires dans la conception. Éléments pour une sociologie des processus de conception. *Sociologie du travail*, 40(3), 291-316.
- Jenkins, H. (2006). *Fans, bloggers, and gamers: exploring participatory culture*. New York, NY : New-York University Press.
- Jenkins, H. (2013). *La culture de la convergence : des médias au transmédia*. (C. Jaquet, trad.). Paris, France : A. Colin. (Ouvrage original publié en 2006 sous le titre *Convergence*

- culture : where old and new culture collide*. New York, NY : New York University press).
- Jollant-Kneebone, F. (2003). *La critique en design, mythe ou réalité ?* Dans F. Jollant-Kneebone (dir.), *La critique en design : contribution à une anthologie* (p. 7-10). Nîmes, France : Jacqueline Chambon.
- Kahn, P. (2002). *La leçon de choses : Naissance de l'enseignement des sciences à l'école primaire*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Kant, E. (1981). *Traité de pédagogie*. (J. Barni, Trad.). Paris, France : Hachette. (Ouvrage original publié en 1809 sous le titre *Über Pädagogik*. Königsberg : bey Friedrich Nicolovius).
- Karpik, L. (2007). *L'économie des singularités*. Paris, France : Gallimard.
- Kries, M., Stappmanns, V., Remmele, M. et Vitra Design Museum (dir.). (2016). *The Vitra Schaudapot: architecture, ideas, objects*. Weil am Rhein, Allemagne : Vitra Design Museum.
- La 27^e région. (2010). *Design des politiques publiques*. Paris, France : la Documentation française.
- Lahuerta, C. (2010). La scénographie d'exposition : l'espace de l'art entre mise en scène et mise en oeuvre. *Figures de l'art*, (18), 13-19.
- Lambert, E. (2009). Les médiations gustatives ou l'art de la mise en bouche. *Culture & Musées*, 13(1), 49-70.
- Lantenois, A. (2010). *Le vertige du funambule : le design graphique, entre économie et morale*. Paris, France : B42.
- Laplantine, F. (1996). *La description ethnographique*. Paris, France : Nathan.
- Latour, B. (2000). Morale et technique : la fin des moyens. *Réseaux*, 18(100), 39-58.
- Latour, B. (2005). *La science en action : introduction à la sociologie des sciences* (M. Biezunski, trad.). Paris, France : La Découverte.
- Laurent, S. (1999a). *Chronologie du design*. Paris, France : Flammarion.
- Laurent, S. (1999b). *Les arts appliqués en France : genèse d'un enseignement*. Paris, France : CTHS.
- Lebahar, J.-C., et Tortochot, É. (2008). Genèse de l'enseignement du design industriel en France : les traditions. Dans *L'enseignement du design industriel : les traditions, l'économie, les institutions, les pionniers*. (p. 109-135). Paris, France : Hermès Science.
- Léchoth-Hirt, L. (2010). Contexte théorique et état de l'art. Dans L. Léchoth-Hirt (dir.), *Recherche-crédation en design : modèles pour une pratique expérimentale* (p. 27-33). Genève, Suisse : MetisPresses.
- Léchoth Hirt, L. (dir.). (2010). *Recherche-crédation en design : modèles pour une pratique expérimentale*. Genève, Suisse : MetisPresses.
- Léchoth Hirt, L., Nova, N., Kilchör, F., & Fasel, S. (2015). Design et ethnographie. Comment les designers pratiquent les études de terrain. *Techniques & Culture*, (64), 64-77.
- Le Corbusier. (1925). *Urbanisme*. Paris, France : Crès.
- Lees-Maffei, G., et Houze, R. (dir.). (2010). *The design history reader*. Oxford, R.-U. : Berg.

- Leleu-Merviel, S., et Boulekbache-Mazouz, H. (dir.). (2013). *Recherches en design : processus de conception, écriture et représentations*. Londres, R.-U. : ISTE éditions.
- Le Boeuf, J. (2015). Histoires du design : questionnement critique. *Sciences du design*, (1), 76-85. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-sciences-du-design-2015-1-page-76.htm>.
- Le Marec, J. (2008). *Publics et musées : la confiance éprouvée*. Paris, France : L'Harmattan.
- Lee, B.-K. (2007). Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain. *Marges. Revue d'art contemporain*, (05), 40-60. doi:10.4000/marges.705
- Leplat, J. et Hoc, J.-M. (1983). Tâche et activité dans l'analyse psychologique des situations. *Cahiers de psychologie cognitive*, 3(1), 49-63.
- Leroi-Gourhan, A. (2003). *Le geste et la parole., Technique et langage*. Paris, France : Albin Michel.
- Lipovetsky, G. (2003). *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*. Paris, France : Gallimard.
- Lipovetsky, G., et Charles, S. (2006). *Les temps hypermodernes*. Paris, France : Grasset.
- Lipovetsky, G., et Serroy, J. (2013). *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris, France : Gallimard.
- Loewy, R. (1990). *La laideur se vend mal*. (M. Cendrars, trad.). Paris, France : Gallimard. (Ouvrage original paru en 1952 sous le titre *Never leave well enough alone*. New York, NY : Simon and Schuster).
- Loos, A. (2003). *Ornement et crime, et autres textes*. (S. T. Cornille et P. T. Ivernel, trad.). Paris, France : Payot & Rivages. (Texte original publié en 1908 sous le titre *Ornament und Verbrechen*. Vienne, Auriche : Herold Verlag).
- Lucci, V. (1998). Présentation. Dans V. Lucci (dir.) *Des écrits dans la ville : Sociolinguistique des écrits urbains : L'exemple de Grenoble* (p. 15-21). Paris, France : L'Harmattan.
- Luckerhoff, J., et Guillemette, F. (dir.). (2012). *Méthodologie de la théorisation enracinée : fondements, procédures et usages*. Québec, Canada : Presses de l'Université du Québec.
- Luneau, J.-F. (2010). Art et industrie au XIX^e siècle : Des arts industriels aux industries d'art. *Art & Industrie (XVIII^e - XXI^e siècle)*, 17-24. Paris, France : A. et J. Picard.
- Lyotard, J.-F. (2015). *La phénoménologie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Mager, R. F. (1962/2005). *Comment définir des objectifs pédagogiques* (G. T. Décote, trad.). Paris, France : Dunod.
- Mairesse, F. et Desvallées, A. (dir.). (2007). *Vers une redéfinition du musée ?* Paris, France : L'Harmattan.
- Malinas, D. et Roth, R. (2015). Les festivaliers comme publics en SIC. Une sémiotique anthropologie des drapeaux et emblèmes communicationnels du festival des Vieilles Charrues. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (7), [en ligne]. doi:DOI : 10.4000/rfsic.1495
- Manzini, E. (2011). C'est vrai – et ou car mais or donc – c'est beau. *Azimuts*, (36), 17-22.
- Manzini, E. (1989). *La Matière de l'invention*. Paris, France : Centre Georges Pompidou. (Ouvrage original publié en 1986 sous le titre *La materia dell'invenzione*. Milan, Italie : Arcadia Edizione).

- Manzini, E. (1992). *Artefacts : vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel*. (A. Pilia, trad.). Paris, France : Centre Georges Pompidou. (Ouvrage original en 1989 publié sous le titre *Artefatti. Verso una nuova ecologia dell'ambiente artificiale*. Milan, Italie : Domus Academy).
- Marchetti, L. (2016). Fashion curating : idées, enjeux et pratiques. Dans *La mode exposée. Penser la mode par l'exposition* (p. 21-28). Genève, Suisse : Head.
- Marchetti, L. (2015). Fashion Curating. Enjeux et pratiques de la mode exposée. *Figures de l'art*, (29), 171-189.
- Margolin, V. (2009). Design in history. *Design Issues*, 25(2), 94-105.
- Margolin, V. (2013). Histoire du design et études de design. Dans A. Midal (dir. et A. Bigot et L. Ménétreay, trad.), *Design, l'anthologie* (p. 463-474). Saint-Étienne, France : Cité du design. (Texte original publié en 2002 sous le titre *Design history and design studies*. Dans *The politics of the artificial essays on design and design studies* (p. 219-233). Chicago, IL : The University of Chicago Press).
- Margolin, V. (2015). *World history of design* (vol. 1-2). New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Mariani-Rousset, S. (2001). Espace public et publics d'exposition. Les parcours : une affaire à suivre. Dans *Espace urbain en méthodes* (p. 29-44). Marseille, France : Parenthèses.
- Mélèse, J. (1991). *L'analyse modulaire des systèmes, AMS : Une méthode efficace pour appliquer la théorie des systèmes au management*. Paris, France : les Éd. d'Organisation.
- Michaud, Y. (2003). *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris, France : Stock.
- Merleau-Ponty, C. (2010). Quelles scénographies pour quels musées ? *Publics & Musées*, 16(1), 201-206.
- Merleau-Ponty, M. (2013). *Phénoménologie de la perception*. Paris, France : Gallimard.
- Merleau-Ponty, C. et Ezrati, J.-J. (2005). *L'exposition, théorie et pratique*. Paris, France : L'Harmattan.
- Meunier, J.-P. et Peraya, D. (2004). *Introduction aux théories de la communication : analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique*. Bruxelles, Belgique : De Boeck.
- Michaud, Y. (2013). Design d'objet et design d'expérience : actualité du concept de design au delà du visible. *Figures de l'art*, (25), 399-409.
- Midal, A. (2004). Les aires du soupçon. Le design, sous-catégorie de l'art et de l'architecture ? Dans C. Colin (dir.), *Design & sic : stocker, inventorier, classer*. Paris, France : Industries Françaises de l'Ameublement.
- Midal, A. (2009). *Design : introduction à l'histoire d'une discipline*. Paris, France : Pocket.
- Ministère de la culture et de la communication. Département des études, de la prospective et des statistiques. (2018). *Chiffres clés 2018 : statistiques de la culture et de la communication*. Paris : Presses nationale des Sciences Politiques.
- Minier, P., et Billaudeau, V. (2014). Design & Projet en architecture : dialectique sur l'esquisse. *Communication et organisation*, (46), 57-70.
<https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.4729>

- Mitropoulou, E. (2010). Le Design, trace sémio-communicationnelle d'une épreuve médiatique et culturelle. *Actes Sémiotiques*, (113). Récupéré de <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1737>
- Moholy-Nagy, L. (2007). *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. (C. Wermester, J. Kempf, et G. Dallez, trad.). Paris, France : Gallimard. (Recueil de textes extraits de diverses revues et publications, 1922-1947. Ouvrage original publié en 1967 sous le titre *Malerei, Fotografie, Film*. Mainz, Allemagne : Florian Kupferberg).
- Moles, A. (1969). Objet et communication. *Communications*, (13), 1-21. <https://doi.org/10.3406/comm.1969.1183>
- Moles, A. A. (1980). *L'image : communication fonctionnelle*. Paris, France : Casterman.
- Montpetit, R. (1996). Une logique d'exposition populaire : les images de la muséologie analogique. *Public & Musées*, (9), 55-103.
- Morris, W. (2012). *L'art et l'artisanat*. (T. Gillybœuf, trad.). Paris : Payot & Rivages. (Texte original issu d'une conférence prononcée le 7 Novembre 1883, au Russell Club Université d'Oxford, UK).
- Mourey, J.-P. (1996). *Philosophies et pratiques du détail : Hegel, Ingres, Sade et quelques autres*. Seyssel, France : Champ Vallon.
- Mugur-Schächter, M., et Leleu-Merviel, S. (2013). Le design comme espace info-communicationnel de représentation du projet. Dans S. Leleu-Merviel et H. Boulekbache-Mazouz (dir.), *Recherches en design. Processus de conception, écriture et représentations* (p. 17-30). Londres, R.-U. : Iste.
- Muthesius, H. (2013). Travail manuel et production de masse. Dans A. Midal (dir. et J. Heintz, trad.), *Design, l'anthologie* (p. 71-74). Saint-Étienne, France : Cité du design. (Texte original : extraits d'une conférence donnée à Berlin en 1917. (1978). Dans *Paris-Berlin, 1900-1933 : rapports et contraste France-Allemagne* (p. 326). Paris, France : Centre Georges Pompidou).
- Newhouse, V. (2005). *Art and the power of placement*. New York, NY : Monacelli Press.
- Nora, P. (1972). L'évènement montre. *Communications*, (18), 162-172.
- Norman, D. A. (1993). Les artefacts cognitifs. Dans *Les objets dans l'action : de la maison au laboratoire* (vol. 4, p. 15-34). Paris, France : EHESS.
- Norman, D. A. (2013). *The design of everyday things*. Cambridge, MA : The MIT Press.
- Nova, N., Lécho Hirt, L., Kilchör, F. et Fasel, S. (2015). De l'ethnographie au design, du terrain à la création : tactiques de traduction. *Sciences du design*, (1), 86-93.
- Odin, R. (2011). *Les espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble, France : Presses Universitaires de Grenoble.
- Paillé, P. (2006). *La méthodologie qualitative : Postures de recherche et travail de terrain*. Paris, France : Armand Colin.
- Papanek, V. J. (1974). *Design pour un monde réel : écologie humaine et changement social*. (R. Louit et N. Josset, trad.). Paris, France : Mercure de France. (Ouvrage original publié en 1970 sous le titre *Miljön och miljonerna*. Stockholm, Suède : Albert Bonniers Förlag.).
- Peeters, H. et Charlier, P. (1999). Contributions à une théorie du dispositif. *Hermès*, (25), 15-23.

- Piaget, J. (2003). *La représentation du monde chez l'enfant*. Paris : Presses universitaires de France.
- Pierron, N. (2015). Cas d'étude : art et design au FRAC Nord-pas de Calais. *Figures de l'art*, (29), 295-301.
- Piponnier, A., Beyaert-Geslin, A., et Cardoso, S. (2015). Projet et design, nouveaux mots d'ordre, nouveaux slogans de l'action et des pratiques sociales. *Communication et organisation*, (46), 5-14.
- Pittalis, S. (2015). Typologie des territoires scénographiques de l'exposition. *Figures de l'art*, (29), 351-364.
- Piette, A. (1996). *Ethnographie de l'action : l'observation des détails*. Paris, France : Métailié.
- Poli, M.-S. (2010). Le texte dans l'exposition, un dispositif entre contrainte et créativité. *La Lettre de l'OCIM*, (132), 8-13. <https://doi.org/10.4000/ocim.377>
- Poli, M.-S. (2012). *Le texte au musée : une approche sémiotique*. Paris, France : L'Harmattan.
- Poli, M.-S. (2013a). Éducation et musée. *Culture & Musées*, (Hors-série), 165-187.
- Poli, M.-S. (2013). Les médiations du savoir au musée de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration. Dans G. Rouffineau (dir.), *Transmettre l'histoire : contribution du design à la production des savoirs* (p. 111-124). Paris, France : B42.
- Poli, M.-S. (2019). Le design expographique : Influences conjuguées du numérique et du design sur la forme exposition. *Musées, mutations ...*, 183-202. Dijon, France : OCIM.
- Poli, M.-S., et Ancel, P. (2014). *Exposer l'histoire contemporaine : Évaluation muséologique d'une exposition : « Spoliés ! L'aryanisation » économique en France 1940-1944* ». Paris, France : La Documentation française.
- Popper, K. R., et Monod, J. (1989). *La logique de la découverte scientifique* (N. Thyssen-Rutten et P. Devaux, Trad.). Paris, France : Payot. (Ouvrage original publié en 1935 sous le titre *Logik der Forschung : zur Erkenntnistheorie der modernen Naturwissenschaft*. Vienne, Autriche : J. Springer, 1935).
- Poulot, D. (2009). *Musée et muséologie*. Paris, France : la Découverte.
- Prod'hom, C., Favre Maxwell, C. et Costantini, M. (dir.). (2019). Fonction [numéro thématique]. *Raddar*, (1).
- Quarante, D. (2001). *Éléments de design industriel* (3^e éd.). Paris, France : Polytechnica.
- Quéré, L. (1997). La situation toujours négligée ? *Réseaux*, 15(85), 163-192. doi:10.3406/reso.1997.3139
- Quinton, P. (1998). Les designs comme processus de communication. *Communication et langages*, 115(1), 81-86. <https://doi.org/10.3406/colan.1998.2832>
- Quinton, P. (2006). Pour une approche communicationnelle des designs. Dans J-P. Mathieu (dir.), *Design et marketing : fondements et méthodes* (p. 31-37). Paris, France : L'Harmattan.
- Quinz, E. (2014). Objets et stratégies du design conceptuel. Dans J. Dautrey et E. Quinz (dir.) *Strange design : du design des objets au design des comportements* (p. 10-51). Villeurbane, France : It.
- Radice, B. (1984). *Memphis, Research, Experiences, Failures and Success of New Design*. New-York, NY : Rizzoli.

- Régimbeau, G. (2013a). Classifier les œuvres d'art : catégories de savoirs et classement de valeurs. *Hermès, La Revue*, (66), 58-65. Repéré à http://www.cairn.info.gate3.inist.fr/resume.php?ID_ARTICLE=HERM_066_0058
- Régimbeau, G. (2013b). Petit glossaire des notions centrales de ce numéro. *Hermès, La Revue*, (66), 18-18. Repéré à http://www.cairn.info.gate3.inist.fr/resume.php?ID_ARTICLE=HERM_066_0018
- Renaud, L., & Marchis-Mouren, L. (2018). *La communication des musées d'entreprise en Provence et la construction de la provençalité. Recherches en communication*(45), 79-97.
- Rubini, C. et Tibloux, E (dir.). (2009). Exposer le design [numéro thématique]. *Azimuts*, (33).
- Remaury, B. (2010). Les usages culturels du mot design. *Mode de recherche*, (14), 1-8. Consulté à l'adresse <http://www.ifm-paris.com/fr/ifm/mode-luxe-design/recherche/revue-mode-de-recherche.html>
- Rix, G. et Biache, M.-J. (2004). Enregistrement en perspective subjective située et entretien en re-situ subjectif : une méthodologie de la constitution de l'expérience. *Intellectica*, 1(38), 363-396.
- Roulet, S. (2004). Prouvé, édition originale et réédition : Deux histoires parallèles, deux gammes de prix. In C. Colin, *Design & prix* (p. 92-102). Paris, France: Industries françaises de l'Ameublement.
- Ryan, Z. (dir.). (2017). *As seen : exhibitions that made architecture and design history*. Chicago, Ill. : The Art Institute of Chicago.
- Saemmer, A., et Tréhondart, N. (dir.). (2017). *Livres d'art numériques : de la conception à la réception*. Paris : Hermann.
- Sagot, S., et Dupont, J. (2015). Art contemporain, design contextuel et nouvelles pratiques curatoriales. *Figures de l'art*, (29), 315-3331.
- Sartre, J.-P. (1996). *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris, France : Gallimard.
- Seabrook, J. (2001). *Nobrow : the culture of marketing, the marketing of culture*. Londres, R.-U. : Methuen.
- Serres, M. (1981). *Genèse*. Paris, France : B. Grasset.
- Schärer, M. R. (2000). Le musée et l'exposition : variation de langages, variations de signes. Dans *Cahiers d'études n°8* (p. 9-10). Groeninghe, Belgique : ICOM/ICOFOM. Repéré à <http://archives.icom.museum/cahiers.html>
- Schiele, B. (1992). L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition. *Publics et Musées*, 2(1), 71-98.
- Schiele, B. et Koster, E. H. (dir.). (1998). *La révolution de la muséologie des sciences : vers les musées du XXIe siècle ?* Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Schmitt, D. (2013). Décrire et comprendre l'expérience des visiteurs. *ICOFOM Study Series*, (42), 205-216.
- Schmitt, D. et Meyer-Chemenska, M. (2014). Expériences de visite : de la transmission à la fiction. *La Lettre de l'OCIM*, (155). doi:10.4000/ocim.1440
- Schön, D. A. (1994). *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*. (J. Heynemand et D. Gagnon, trad.). Montréal, Canada : les Éditions

- Logiques. (Ouvrage original oublié en 1983 sous le titre *The reflexive practitioner : how professionals think in action*. New York : Basic Books).
- Shettel, H., H., et Bitgood, S. (1994). Les pratiques de l'évaluation des expositions. *Culture et Musées*, 4(1), 9-26.
- Simenc, C. (2004). Entretien avec Philippe Jousse, responsable de la galerie d'art contemporain Jousse entreprise. In *Design & Prix* (p. 98-100). Paris, France: Industries Françaises de l'Ameublement.
- Simon, H. A. (2004). *Les sciences de l'artificiel*. (J.-L. Le Moigne, trad.). Paris, France : Gallimard. (Ouvrage original publié en 1969 sous le titre *The Sciences of the Artificial*. Cambridge, Mass. : MIT Press).
- Simondon, G. (2001). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier.
- Sottsass, E. (2013). Lettera ai designer. Dans A. Midal (dir. et A. Bigot et L. Ménétreay trad.), *Design, l'anthologie* (p. 397-401). Saint-Étienne, France : Cité du Design. Texte original paru en avril 1990 sous le titre *Lettera ai designer* » dans la revue *Domus*. Reproduit dans B. Radice et M ; Carboni (dir.), *Ettore Sottsass Jr, Scritti 1946-2001* (p. 397-401). Vincence, Italie : Neri Pozza).
- Soulben, V. (2010). Exposer le temps. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (15), 119-141. doi:10.7202/044678ar
- Staniszewski, M. A. (1998). *The power of display : a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Star, S. L. et Griesemer, J. (1989). Institutionnal ecology, 'Translations', and Boundary objects : amateurs and professionals on Berkeley's museum of vertebrate zoologie. *Social Studies of Science*, 3(19), 387-420.
- Stiegler, B. (2004). Quand s'usent les usages : un design de la responsabilité ? *Azimuts*, (24), 79-95.
- Sueda, J. (2018). Expositions : graphisme, participation, commissariat, enseignement. *Graphisme en France*, (24), 56-74. Repéré à http://www.cnap.fr/sites/default/files/publication/157399_graphisme_en_france_2018_s ite.pdf
- Suchman, L. A. (1987). *Plans and situated actions : the problem of human-machine communication*. Cambridge, R.-U. : Cambridge University Press.
- Sudjic, D. (2012). *Le langage des objets*. (C. Reach, trad.). Paris, France : Pyramyd. (Ouvrage original publié en 2008 sous le titre *The langage of things : understanding world of desirable objects*. Londres, R.-U. : Allen Lane).
- Tardy, C. (2012). Représentations documentaires de l'exposition. Paris, France : Hermann.
- Tilley, A. R., et Henry Dreyfuss Associates (dir.). (2002). *The measure of man and woman : human factors in design*. New York, NY : Wiley.
- Tufano, A. (dir.). (2015). *Faire des projets, fabriquer des projets. La démarche de projet comme outil de recherche : art, architecture, design*. Nancy, France : Éditions Universitaires de Lorraine.
- Tzorti, K. (2017). Interroger le rôle de l'espace dans le musée. *La Lettre de l'OCIM*, (169), 12-18. Repéré à <http://ocim.revues.org/1732>

- Venturi, R. (1999). *De l'ambiguïté en architecture*. (M. Schlumberger et J.-L. Vénard, trad.). Paris, France : Dunod. (Ouvrage original publié en 1966 sous le titre *Complexity and contradiction in architecture*. New York, NY : Museum of Modern Art).
- Vérin, H. (2008). Rédiger et réduire en art : un projet de rationalisation des pratiques. Dans H. Vérin et P. Doubourg Glatigny (dir.), *Réduire en art : la technologie de la renaissance aux Lumières* (p. 17-58). Paris, France : Maison des Sciences de l'Homme.
- Vergnaud, G. (1991). Langage et pensée dans l'apprentissage des mathématiques. *Revue française de pédagogie*, 96, 79-86. doi:<https://doi.org/10.3406/rfp.1991.1350>
- Viénot, J. (1941). *La république des arts*. Paris : Horizons de France.
- Vidal, G. (2012). Les tables interactives dans les expositions scientifiques : De l'interactivité à l'expérience. *Culture & Musées*, 19(1), 111-127. <https://doi.org/10.3406/pumus.2012.1650>
- Viganò, P. (2014). *Les territoires de l'urbanisme : le projet comme producteur de connaissance*. (A. Grillet-Aubert, trad.). Genève, Suisse : MētisPresses. (Ouvrage original publié en 2014 sous le titre *Li territori dell'urbanistica : il progetto come produttore di conoscenza*. Rome, Italie : Officina).
- Vinck, D. (2009). De l'objet intermédiaire à l'objet-frontière. Vers la prise en compte du travail d'équipement. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 3(1), 51-72.
- Wadbled, N. (2015). Le paradigme des publics dans la muséologie des années 90. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (7). doi:10.4000/rfsic.1519
- Weber, M. (1992). *Essais sur la théorie de la science* (J. Freund trad.). Paris, France : Presses pocket. (Ouvrage original publié en 1951 sous le titre *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen, Allemagne : J. C. B. Mohr).
- Weber, M. (1995). *Économie et société* (vol. 1-2 ; J. Freund, P. Kamnitzer et P. Bertrand, trad.). Paris : Pocket. (Trad. de *Wirtschaft und Gesellschaft* et de *Rechtssoziologie* pour les chapitres I et VII de la seconde partie. - La présente édition reprend en deux volumes distincts les deux parties composant le tome premier d'« Économie et société » publié par la Librairie Plon en 1971).
- Wellhoff, A., et Masson, J.-É. (2001). *Le merchandising*. Paris, France : Dunod.
- Wittgenstein, L. (2001). *Philosophica.III* (J. C. Klagge et A. Nordmann dir., J.-P. Cometti, G. Granel et É. Rigal, trad.). Mauvezin, France : TER.
- Younès, C. et Bonnaud, X. (dir.). (2014). *Perception, architecture, urbain*. Gollion, Suisse : Infolio.
- Projet d'exposition : guide des bonnes pratiques*. (2014). Condé-sur-Noiroit, France : Association Scénographes.

Thèses de doctorat

- Drouguet, N. (2006, 2007). *Le sens de la visite. La conception de l'exposition et le parcours de visite dans les musées d'ethnographie régionale et de société : analyse théorique et approche expérimentale*. (Thèse de doctorat). Université de Liège, Liège, Belgique.
- Cambone, M. (2016, 3 octobre). *La médiation patrimoniale à l'épreuve du « numérique »*. *Analyse de dispositifs de médiation de l'espace urbain patrimonial*. (Université

d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Université du Québec à Montréal, Avignon, France). Récupéré de pdf2star-1493743028-These_Marie-Cambone_-1-seul-tome.pdf

Gharsallah, S. (2008). *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant* (Thèse de doctorat). Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, France.

Parcollet, R. (2009, 9 décembre). La photographie de vue d'exposition (Thèse de doctorat). Université Paris 4, Paris. Récupéré de <http://www.theses.fr/2009PA040222>

Schmitt, D. (2012). *Expérience de visite et construction des connaissances : le cas des musées de sciences et des centres de culture scientifique* (Thèse de doctorat). Université de Strasbourg, Strasbourg.

Encyclopédies et dictionnaires

Barré-Despond, A. (1996). Avant-Propos. Dans A. Barré-Despond (dir.), *Dictionnaire international des arts appliqués et du design* (p. 9). Paris, France : Éd. du Regard.

Barré-Despond, A. (1996). Hermant (André). Dans A. Barré-Despond (dir.), *Dictionnaire international des arts appliqués et du design* (p. 280). Paris, France : Éd. du Regard.

De Beaumont, T. (1996). Design (Étymologie). Dans A. Barré-Despond (dir.), *Dictionnaire international des arts appliqués et du design* (p. 157). Paris, France : Éd. du Regard.

De Beaumont, T. (1996). Salon des arts ménagers. Dans A. Barré-Despond (dir.), *Dictionnaire international des arts appliqués et du design* (p. 530). Paris, France : Éditions du Regard.

Desvallées, A., Schärer, M. R. et Drouguet, N. (2011). Exposition. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p.133-176). Paris, France : Armand Colin.

Erlhoff, M., et Marshall, T. (2008). Design. Dans M. Erlhoff et T. Marshall (dir.), *Design dictionary : perspectives on design terminology* (p. 104-109). Basel, Allemagne : Birkhäuser Verlag.

Huyghe, P.-D. (2012). Design. Dans *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art* (2e éd.), (p. 141). Paris, France : Armand Colin.

Mairesse, F. (2011). Public. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 499-525). Paris, France : Armand Colin.

Mairesse, F. et Desvallées, A. (2011). Muséologie. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 343-383). Paris, France : A. Colin.

Mager, B. (2008). Service design. Dans M. Erlhoff et T. Marshall (dir.), *Design dictionary: perspectives on design terminology* (p. 354-357). Basel, Suisse : Birkhäuser.

Raby, F. (2008). Critical design. Dans M. Erlhoff et T. Marshall (dir.), *Design dictionary : perspectives on design terminology* (p. 94-96). Basel, Allemagne : Birkhäuser Verlag.

Wolf, L. (1996). Design (Fonction design). Dans A. Barré-Despond (dir.), *Dictionnaire international des arts appliqués et du design* (p. 157). Paris, France : Éd. du Regard.

Caractéristique. (2006). Dans M. Blay (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques* (p. 99). Paris, France : Larousse.

- Collection. (2011). Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 53-54). Paris, France : Armand Colin.
- Commissaire d'exposition. (2011). Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 579). Paris, France : Armand Colin.
- Design. (2012). *Le Robert et Collins : dictionnaire français-anglais, anglais-français*. Paris, France : Le Robert.
- Design. (2014). *Le Petit Robert* (p. 705). Paris, France : Le Robert.
- Design. (2015). *Le petit Larousse illustré* (p. 370). Paris, France : Larousse.
- Dispositif. (1967). *Émile Littré. Dictionnaire de la langue française* (p. 129). Paris, France : Gallimard.
- Disposition. (1967). *Émile Littré. Dictionnaire de la langue française* (p. 129-131). Paris, France : Gallimard.
- Exposer. (2011). Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 600). Paris : Armand Colin.
- Expôt. (2011). Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 601). Paris : Armand Colin.
- Public. (2011). Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 497-498). Paris : Armand Colin.
- Variable. (2006). Dans M. Blay (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques* (p. 822). Paris, France : Larousse.

Journaux et magazines

- Champenois, M. (2005, août 29). Tout est design, c'est une fatalité. *Le Monde*. Récupéré sur le site du journal le Monde https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/08/29/ettore-sottsass-tout-est-design-c-est-une-fatalite_683436_3246.html
- Colombo, J. (1969). Antidesign. *Casabella*, (342).
- Crochet, A. (2009). Le marché du design. *Beaux-Arts Magazine*, (Hors-série), 58-63.
- De Roux, E. (1992, 9 janvier). Menaces multiples sur les ATP, la chute de la maison Rivière. *Le Monde*.
- Glicenstein, J. (2015). Quelques questions posées par l'histoire des expositions. *ArtPress2*, (36), 8-14.
- Jeanpierre, L. (2015). La dialectique de l'art et de l'exposition. *Art Press 2*, (36), 15-20.
- Bousteau, F. (dir.). (2009). *Qu'est-ce que le design aujourd'hui ?* (2009). Paris, France : Beaux-arts magazine.
- Sullivan, L. H. (1896). The Tall Office Building Artistically Considered. *Lippincott's Magazine*, 403-409.
- Tallon, R. (1971). Propos sur la pratique du design et sur son avenir en France. *L'architecture d'aujourd'hui*, (155), 24-25

Catalogues d'exposition

- Accademia delle arti del disegno (dir.). (1982). *Superstudio, 1966-1982 : storie, figure, architettura*. Florence, Italie : Electa.
- Bizot, C., Brunhammer, Y. et Tise, S. (1988). *Les années UAM (1929-1958)*. Paris, Musée des Arts Décoratifs, 27 septembre 1988 - 29 janvier 1989. Paris, France : Union des Arts Décoratifs.
- Branzi, A. (1985). *Le Design italien : « La Casa calda »*. Paris, France : l'Équerre. (Ouvrage original publié en 1984 sous le titre *La casa calda : esperienze del nuovo design italiano*. Milan, Italie : Idea books).
- Carboni, M., Sottsass, E., et Fonds régional d'art contemporain (Centre). (2006). *Ettore Sottsass Jr., '60-'70*. Orléans, France : HYX.
- Centre de Création Industrielle. (1969). *Qu'est-ce que le design*. Paris, France : CCI.
- Girard, E. (2010). *Musée des civilisations et de la Méditerranée*. Dans *Chefs-d'oeuvre ?* (p. 396). Metz : Centre Pompidou.
- Guillaume, V. (2005a). (En)jeux designés. Dans *D.Day* (p. 14-23). Paris, France : Centre Georges Pompidou.
- Guillaume, V. (2005b). Scénarios et recherches. Dans *D.Day* (p. 148-177). Paris, France : Centre Georges Pompidou.
- Gropius, W. (1969). Manifeste du Bauhaus. Dans *Bauhaus : 1919-1969* (p. 13). Paris : Musée national d'art moderne.
- Rubini, C. (2009). Penser avec la main. Dans C. Rubini (dir.) *Dessiner le design* (p. 129-141). Paris, France : Les Arts Décoratifs.
- Simonnot, N. (2004). Genèse, activité, utopie de formes Utiles : la promotion d'un art social. Dans Musée d'art moderne (dir.), *Formes utiles : les Arts Ménagers*. Saint-Étienne, France : Musée d'Art moderne.

Publications et communications issues de la thèse

• ACL | Articles dans des revues internationales avec comité de lecture répertoriées

Auziol, B. & Poli, M-S. (2017). Exposer le design par le design : une approche communicationnelle d'une exposition des frères Bouroullec au Musée des Arts Décoratifs de Paris. *MEI*, (41). Récupéré de : <http://mei-info.com/revue/40/285/>

• C-ACTI | Communications avec actes dans un congrès international ou national

Auziol, B. (2015). Projet/Intention : une question de point de vue en recherche sur l'exposition de design. Dans Hanrot, S. (dir.), *le projet et la recherche : positionnements méthodologiques et épistémologiques* (p. 29-37). Marseille : ENSA.

Auziol, B. (2017). Communiquer le design par l'exposition. Essai de typologie. In Corbier, M., & Sauron, G. (dir.), *Langages et communication : écrits, images, sons* (p. 213-222). Paris : Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques. doi :10.4000/books.cths.953

• C-COM | Communications orales sans actes dans un congrès international ou national

Auziol, B. (mars 2019). *Dispositifs d'exposition et expérimentation : les artefacts et l'espace à l'œuvre*. Communication présentée aux Entretiens Nîmes-Alès 2019, Université de Nîmes.

Auziol, B. (janvier 2015). *Didactique du design, l'exposition comme dispositif d'évaluation*. Communication présentée au 27ème colloque de l'Association pour le Développement des Méthodologies d'Évaluation en Éducation [ADMEE], Liège, Belgique.

Auziol, B. (avril 2014). *When designers design their own exhibitions*. Communication présentée au colloque Designing for exhibition, Central Saint Martins, University of Arts, Londres, Royaume-Uni.

Auziol, B. (décembre, 2014). *Deux dimensions de la construction de la distance à l'objet de recherche. À propos d'une étude sur les expositions de design*. Communication présentée à la 4ème journée d'études, le chercheur et son sujet : penser la question de la distance, au Cerlis, pôle Lien social et Culturalisation, Université Sorbonne Nouvelle, Paris.

• C-INV | Conférences sur invitation du comité d'organisation dans un congrès national ou international

Auziol, B. (octobre 2018). *Contribution du design à la conception des espaces pédagogiques*. Communication présentée au séminaire du groupe de Recherche Interdisciplinaire [GRI] de l'UM3D : espaces et innovation pédagogique - espaces d'apprentissage et espaces sociaux, Université Paul Valéry, Montpellier.

Auziol, B. (février 2017). *Exposer le design*. Communication présentée au séminaire Design et Innovation Sociale [DEIS], Université de Nîmes.

C-AFF | Communications par affiche dans un congrès international

Auziol, B. Exposer le design contemporain : logiques commerciales et logiques patrimoniales, le campus Vitra à Weil-Am-Rhein ». Dans *Exposer, s'exposer de quoi le musée est-il le contemporain ?* Deuxièmes Rencontres Scientifiques Internationales du MUcem, Musée des Civilisations de l'Europe et la Méditerranée, Marseille.

Table des illustrations

Figure 1. Axe de l'attention portée à l'auteur (variable x).	147
Figure 2. Axe de l'intérêt porté aux productions (variable y).....	148
Figure 3. Construction d'une typologie des expositions de design.	149
Figure 4. Schéma récapitulatif des types d'exposition de design présentés dans la typologie..	155
Figure 5. <i>Histoire des formes de demain</i> . Rubriques et informations extraites de la base de données.....	160
Figure 6. Tableau de la répartition par type d'expositions de design recensées entre 2010 et 2015.....	161
Figure 7. Les cinq expositions choisies pour le corpus de la thèse.....	162
Figure 8. Représentation schématique du cadre la recherche.	175
Figure 9. Trois démarches de visite d'une exposition. Essai de construction d'une modélisation schématique.....	223
Figure 10. Double page extraite du manuscrit de la description de l'exposition <i>Momentané</i>	227
Figure 11. Relevé graphique du contenu d'une des vitrines de l'exposition <i>Momentané</i>	228
Figure 12. Page extraite du manuscrit de la description de l'exposition <i>Momentané</i>	229
Figure 13. Exemple de page du manuscrit repris en version numérique	230
Figure 14. Grille de critères : tableau croisant la liste de critères et l'indexation des commentaires pour l'analyse des expositions.....	247
Figure 15. <i>Momentané</i> . Cartel de la structure North Tiles.	269
Figure 16. <i>Momentané</i> . Deux vues du Textile Field à des moments de fréquentation différents.	280
Figure 17. Étape 1 : le travail de terrain.....	407
Figure 18. Étape 2 : l'analyse par exposition.....	408
Figure 19. Étape 3 : la synthèse générale.....	410

Table des matières

Remerciements.....	3
Sommaire.....	5
Note liminaire.....	7
Résumé.....	9
Liste des sigles.....	11
Introduction générale.....	13
Positionnement épistémologique : problématique, hypothèse et cadre théorique..	19
Terrains de recherche.....	20
Plan de la thèse.....	21
Première partie. Le design, de la notion à l'exposition.....	25
Chapitre 1. Définir le design, un processus interdisciplinaire.....	26
1.1. Premières approches de la notion de design.....	27
1.1.1. Étymologie et définitions.....	28
1.1.1.1. Étymologie.....	28
1.1.1.2. Définitions à destination du public.....	30
1.1.1.3. Le design défini par les designers, les syndicats et associations de promotion du design.....	33
1.1.2. La terminologie associée au design.....	39
1.1.2.1. Le design, un mot d'usage récent en France.....	39
1.1.2.2. Arts décoratifs, arts appliqués, esthétique industrielle et métiers d'art.....	40
1.2. Point de vue diachronique sur le design.....	42
1.2.1. Éléments pour une approche historique du design.....	43
1.2.1.1. L'histoire du design : une contribution aux sciences humaines.....	43
1.2.1.2. Date et lieu de naissance : la question des origines.....	46
1.2.2. Une histoire de designers.....	50
1.2.2.1. Fondations : des manifestes pour un monde meilleur.....	51
1.2.2.2. Institutions : la naissance du métier de designer.....	55
1.2.2.3. Interrogations : vers une redéfinition du rôle du design.....	58
1.3. Perspectives depuis les années 1970.....	62
1.3.1. Un autre rapport à l'utilisateur.....	63
1.3.1.1. Interactivité et services centrés sur l'homme.....	64
1.3.1.2. Un design des existences et des expériences.....	66
1.3.2. De nouvelles pratiques de création.....	69
1.3.2.1. Des scénarios plus que des objets.....	69
1.3.2.2. Des expérimentations et des pièces uniques.....	72

1.4. Design et recherche.....	74
1.4.1. Le design, un objet de recherches en sciences de l'information et de la communication.....	75
1.4.1.1. Médiations matérielles, usages, représentations et modes de communication	75
1.4.1.2. Approches communicationnelles du design : sens et significations.....	77
1.4.2. Processus et représentations : le design, une discipline et une pratique de projet 79	
1.4.2.1. Une démarche de création organisée	80
1.4.2.2. Des représentations au service de la démarche de projet	84
Chapitre 2. Exposer le design	90
2.1. La notion d'exposition en muséologie.....	91
2.1.1. Exposer : origines, définitions et enjeux.....	92
2.1.1.1. Présenter, donner à voir	92
2.1.1.2. Communiquer : une fonction constitutive de l'exposition	95
2.1.1.3. Regarder et lire : la notion d'expôt et le statut du texte dans l'exposition	96
2.1.2. Concevoir et réaliser l'exposition	101
2.1.2.1. Muséographe et commissaire	102
2.1.2.2. Scénographie et mise en espace.....	104
2.1.3. La réception de l'exposition	106
2.1.3.1. Public et visiteur	107
2.1.3.2. Le parcours de visite.....	108
2.2. Approche diachronique et analyse de la mise en exposition du design depuis 1851	110
2.2.1. La mise en scène de l'actualité de la création en design	111
2.2.1.1. Expositions universelles : le design à la rencontre de ses usagers	112
2.2.1.2. Salons spécialisés et prix d'excellence : le design fait sa promotion	114
2.2.1.3. Vitrines et <i>showrooms</i> : le design à l'étalage	118
2.2.1.4. Biennales, festivals et <i>Design Weeks</i> : le design crée l'événement.....	120
2.2.2. La mise en scène d'un patrimoine issu de collections	122
2.2.2.1. Des musées d'art et d'industrie aux musées d'arts appliqués : les premières collections comme modèles emblématiques de la qualité d'un savoir-faire	123
2.2.2.2. Collectionner le design : continuité ou prise de distance avec les arts appliqués ?..	124
2.2.2.3. Des collections spécifiques de design contemporain : un phénomène plus récent...	127
2.2.3. Caractéristiques de la mise en scène du design	129
2.2.3.1. Recherches pluridisciplinaires sur l'exposition de design.....	130
2.2.3.2. Expositions de designers, du design, sur le design et de design.....	132
2.2.3.2. Modalités de présentation du design et relations du designer à l'exposition	135
2.3. Proposition d'une typologie des expositions de design en muséologie.....	139
2.3.1. Les divers classements des expositions en muséologie : intérêts et limites	140
2.3.1.1. Par les discours	140
2.3.1.2. Par la scénographie.....	141
2.3.1.3. Par la réception	143
2.3.2. Une approche spécifique à l'exposition de design.....	144
2.3.2.1. Intérêt et objectifs d'une classification propre aux expositions de design	145
2.3.2.2. Le modèle proposé pour choisir les expositions de notre corpus	147
2.3.3. Cinq types d'expositions repérés	149
2.3.3.1. Type A : exposition qui présente des projets innovants sur le plan scientifique ou social	150
2.3.3.2. Type E : exposition qui met en valeur un auteur	151
2.3.3.3. Type C : exposition qui propose une approche comparative.....	152

2.3.3.4. Type B : exposition à caractère thématique principal	153
2.3.3.5. Type D : exposition qui adopte une démarche historique	154
2.3.4. Présentation d'une base de données sur les expositions de design	156
2.3.4.1. Constitution d'un corpus : repérage des expositions entre 2010 et 2015	156
2.3.4.2. Éléments méthodologiques de la construction de la base de données	158
2.3.4.3. Mise en relation du corpus avec la typologie et choix des terrains	161

Deuxième partie. L'exposition de design, cadre d'analyse et méthodologie de la recherche.....164

Chapitre 3. Les concepts de situation de visite, de dispositif et d'intention 165

3.1. Élaboration du modèle de recherche et approche phénoménologique.....	165
3.1.1. La genèse de l'introduction des concepts	166
3.1.1.1. Enquête de réception, enquête sur la conception : deux pistes non retenues à l'origine du cadre de la recherche	166
3.1.1.2. Émergence de l'importance de la situation de visite	169
3.1.2. La construction du modèle.....	169
3.1.2.1. Intention et dispositif d'exposition	170
3.1.2.2. Dispositif d'exposition et chercheur-visiteur.....	170
3.1.3. L'approche phénoménologique	172
3.1.3.1. Intérêt de l'approche phénoménologique	172
3.1.3.2. Posture et cadre de recherche	174
3.2. Le concept de situation de visite.....	176
3.2.1. Situation et expérience de visite	176
3.2.2. Le concept de situation en sciences humaines et sociales	177
3.2.2.1. Situation et philosophie	177
3.2.2.2. Situation et sociologie.....	179
3.2.3. Proposition de définition de la situation de visite.....	182
3.2.3.1. Premières constatations	182
3.2.3.2. Situation et processus	183
3.2.3.3. La situation de visite d'exposition.....	185
3.3. Le concept de dispositif	187
3.3.1. Définitions	187
3.3.2. Le concept de dispositif en sciences humaines et en sciences de l'information et de la communication	188
3.3.3.1. Le dispositif est un assemblage d'objets hétérogènes.	189
3.3.3.2. Le dispositif intègre une dimension pragmatique et stratégique	190
3.3.3.3. Le dispositif comporte souvent une dimension technologique.....	192
3.3.3. Qu'est-ce que le dispositif d'une exposition ? Notre définition et son application.....	194
3.4. Le concept d'intention	195
3.4.1. Le concept d'intention et ses usages en sciences humaines et sociales.....	196
3.4.1.1. Intention et projet.....	196
3.4.1.2. Intention et pédagogie.....	198
3.4.1.3. Intention et intentionnalité.....	200
3.4.1.4. Intention et philosophie de l'action	202
3.4.1.5. La définition que nous proposons de l'intention.	205
3.4.2. Élargissement de la notion d'intention aux objets et aux dispositifs.....	207

3.4.2.1. Intention et anthropologie historique.....	208
3.4.2.2. Intention et histoire de l'art.....	209
3.4.2.3. Intention et action située.....	211
3.4.2.4. Intention et texte.....	213

Chapitre 4. Un protocole méthodologique conçu pour appréhender l'intention de l'exposition de design..... 216

4.1. Précisions épistémologiques et communicationnelles sur la méthode.....	217
4.2 Une démarche privilégiée : la description phénoménologique.....	219
4.2.1. La chercheur-visiteur, un concept <i>ad hoc</i> pour cette recherche.....	220
4.2.2. La description et les commentaires.....	224
4.2.2.1. La description des terrains analysés.....	225
4.2.2.2. Les commentaires.....	231
4.2.3. Une forme d'écriture adaptée à notre projet de recherche.....	232
4.2.4. Critique de l'approche descriptive.....	237
4.2.5. La grille d'analyse de la description et des commentaires.....	241
4.2.5.1. La construction de la grille.....	242
4.2.5.2. Définition des critères pour appréhender l'intention d'exposition.....	248
4.3 Les outils associés : l'étude documentaire et les entretiens.....	258
4.3.1. L'étude documentaire.....	258
4.3.2. Les entretiens.....	259
4.3.2.1. Formes et moments.....	260
4.3.2.2. Exploitation des entretiens.....	260

Troisième partie. L'intention d'exposition de design : études monographiques et principales dimensions..... 263

Chapitre 5. Cinq monographies d'expositions temporaires 263

5.1. <i>Momentané</i> : une exposition centrée sur l'œuvre de deux designers.....	265
5.1.1. Le contexte général de l'exposition.....	265
5.1.2. L'analyse qualitative de la description par critère.....	266
5.1.2.1. Critère A - Documenter, expliquer, préciser : ne pas compter que sur le texte.....	267
5.1.2.2. Critère B - Mettre en valeur les objets : présentation des objets et objets de présentation.....	273
5.1.2.3. Critère C - Mettre en valeur les designers : les créateurs sont dans les œuvres.....	276
5.1.2.4. Critère D - Impliquer, captiver, soutenir la motivation : une structure d'intrigue....	277
5.1.2.5. Critère E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : s'adapter, c'est bouleverser le contexte.....	282
5.1.2.6. Critère F - Rythmer, baliser un parcours : un <i>tempo</i> lent et souligné.....	285
5.1.2.7. Critère G - Opérer des choix didactiques : induire des apprentissages.....	292
5.1.2.8. Critère H - Ménager des libertés : entre contraintes et liberté.....	299
5.1.2.9. Critère I - Introduire une dimension distractive : vivre un moment singulier.....	302
5.1.3. Les entretiens avec les concepteurs.....	306
5.1.3.1. Ronan Bouroullec, scénographe : l'exposition, un processus auto-analytique.....	306
5.1.3.2. Dominique Forest, commissaire : une forme collaborative de commissariat.....	310
5.1.4. Synthèse des résultats.....	315
5.2. <i>Design sur un plateau</i> : les résultats d'une commande.....	317

5.2.1. Le contexte général de l'exposition	318
5.2.2. L'analyse qualitative de la description par critères	318
5.2.2.1. Critère A - Documenter, expliquer, préciser : une exposition bavarde	319
5.2.2.2. Critère B - Mettre en valeur les objets : vrais plateaux et faux fromages	323
5.2.2.3. Critère C - Mettre en valeur les designers : un groupe dans sa diversité	324
5.2.2.4. Critère D - Impliquer, captiver, soutenir la motivation : motiver par la qualité du texte.....	325
5.2.2.5. Critère E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : un contexte aseptisé.....	326
5.2.2.6. Critère F - Rythmer, baliser un parcours : un dispositif panoramique	327
5.2.2.7. Critère G - Opérer des choix didactiques : comparer pour apprendre, expliquer pour enseigner	328
5.2.2.8. Critère H - Ménager des libertés : une expérience d'ordre comparatif	330
5.2.2.9. Critère I - Introduire une dimension distractive : le plaisir de la découverte	331
5.2.2.10. Critère J - Mettre en valeur l'institution organisatrice : le fromage au service du design.....	332
5.2.3. Les entretiens avec les concepteurs	332
5.2.3.1. Cécile Cau, commissaire	333
5.2.3.2. Stéphane Bureaux, designer exposé et scénographe.....	335
5.2.4. Synthèse des résultats	338
5.3. <i>Histoire des formes de demain</i> : une rétrospective historique	340
5.3.1. Le contexte général de l'exposition	340
5.3.2. Analyse qualitative de la description par critère.....	341
5.3.2.1. Critère A - Documenter, expliquer, préciser : une information écrite abondante	342
5.3.2.2. Critère B - Mettre en valeur les objets : exploiter la riche collection du musée.....	344
5.3.2.3. Critère C - Mettre en valeur les designers : le créateur raconté par ses œuvres	347
5.3.2.4. Critère D - Impliquer, captiver, soutenir la motivation : l'attrait de la chose exposée	348
5.3.2.5. Critère E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : un aménagement d'exposition original.....	349
5.3.2.6. Critère F - Rythmer, baliser un parcours : un cheminement séquentiel	350
5.3.2.7. Critère G - Opérer des choix didactiques : une démarche éducative traditionnelle .	351
5.3.2.8. Critère H - Ménager des libertés : une chronologie facultative	352
5.3.2.9. Critère I - Introduire une dimension distractive : une monotonie studieuse.....	354
5.3.2.10. Critère J - Mettre en valeur l'institution organisatrice : faire connaître la collection du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne	355
5.3.3. Les entretiens avec les concepteurs	356
5.3.3.1. Jeanne Brun, commissaire :	356
5.3.3.2. Noémie Bonnet-Saint Georges et Eric Bourbon, scénographes	358
5.3.4. Synthèse des résultats	360
5.4. <i>Le showroom de la VitraHaus</i> : un exposition thématique	361
5.4.1. Le contexte général de l'exposition	362
5.4.2. Analyse qualitative de la description par critère.....	363
5.4.2.1. Critère A - Documenter, expliquer, préciser : le texte et la construction de convivences.....	364
5.4.2.2. Critère B - Mettre en valeur les objets : l'objet sacralisé.....	366
5.4.2.3. Critère C - Mettre en valeur les designers : les œuvres et les créateurs sont indissociables.....	368
5.4.2.4. Critère D - Impliquer captiver, soutenir la motivation : faire l'expérience des objets et des mobiliers.....	370
5.4.2.5. Critère E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : un environnement prestigieux.....	372
5.4.2.6. Critère F - Rythmer, baliser un parcours : la descente successive des étages	374
5.4.2.7. Critère G - Opérer des choix didactiques : l'apprentissage comme conséquence	375

5.4.2.8. Critère H - Ménager des libertés : un déterminisme invisible	378
5.4.2.9. Critère I - Introduire une dimension distractive : le plaisir comme sensation intellectuelle.....	379
5.4.2.10. Critère J - Mettre en valeur l'institution organisatrice : la notoriété au service de l'utilisateur	380
5.4.2.11. Critère K - Favoriser une disposition à l'achat : une stratégie discrète et cohérente.....	381
5.4.3. Synthèse des résultats	383
5.5. <i>Sous pression, le bois densifié</i> : l'exposition d'une innovation technologique.....	385
5.5.1. Le contexte général de l'exposition	386
5.5.2. L'analyse qualitative de la description par critères	387
5.5.2.1. Critère A - Documenter, expliquer, préciser : clarté et concision des explications..	387
5.5.2.2. Critère B - Mettre en valeur les objets : des objets en situation	389
5.5.2.3. Critère C - Mettre en valeur les designers : les designers mis en arrière-plan	389
5.5.2.4. Critère D - Impliquer, captiver, soutenir la motivation : activer la curiosité du public par le graphisme.....	390
5.5.2.5. Critère E - Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance : la rigueur comme atmosphère	391
5.5.2.6. Critère F - Rythmer, baliser un parcours : rappeler, répéter et montrer	392
5.5.2.7. Critère G – Opérer des choix didactiques : la rationalité au service de la pédagogie.....	393
5.5.2.8. Critère H - Ménager des libertés : une directivité peu contraignante.....	395
5.5.2.9. Critère I - Introduire une dimension distractive : deux clins d'œil.....	396
5.5.2.10. Critère J - Mettre en valeur l'institution organisatrice : une présence discrète des institutions.....	397
5.5.2.11. Critère K - Favoriser une disposition à l'achat : une exposition hors du champ mercantile).....	397
5.5.3. L'entretien avec un des concepteurs.....	398
5.5.3.1. Jean-François Dingjian (agence Normal Studio), scénographe.....	398
5.5.4. Synthèse des résultats	400
Chapitre 6. L'intention de l'exposition de design : ses composantes	406
6.1. Un retour sur la méthode	406
6.2. Une visée didactique : une nouvelle leçon de choses	411
6.2.1. Un mode traditionnel qui repose sur le texte d'accompagnement.....	412
6.2.2. La prégnance du mode comparatif.....	415
6.2.3. L'apprentissage par immersion dans les situations de visite	417
6.2.4 La leçon des choses du design	421
6.3. Une perspective artistique et économique : célébrer le design	427
6.3.1. Situations d'exposition et promotion du design	427
6.3.2. L'enjeu de l'accès au champ artistique – faire partie du monde des arts	430
6.3.3. La valorisation économique marchande des productions	435
6.4. Un dessein axiologique ?	442
6.4.1. Exposition de design et valeurs	442
6.4.2. La difficile quête d'une dimension axiologique	443
6.4.3. Considérer particulièrement le visiteur.....	446

Conclusion générale	454
Références bibliographiques.....	466
Table des illustrations	491
Table des matières	493

Résumé

Exposer le design : formes et intentions

Les expositions ont joué un rôle important dans le développement du design et la reconnaissance de cette activité. Qu'en est-il aujourd'hui en France ? Quelles sont les intentions - ou effets communicationnels - susceptibles d'être produites ? À partir de cinq expositions contemporaines de design sélectionnées pour obtenir un échantillon diversifié, nous nous livrons d'abord à une description des formes telles qu'elles se présentent au public à travers les dispositifs d'exposition. Dans un cadre de pensée et une méthode inspirés par la phénoménologie et la muséologie, l'ambition est de comprendre les intentions supportées par ces expositions. La description des situations de visite est rendue possible grâce à un positionnement particulier du chercheur qui cumule en sa personne les rôles de chercheur académique et de visiteur impliqué. Sur le plan éducationnel, l'intention d'exposition de design est ainsi appréhendée comme une leçon de choses muséographique. Elle se manifeste aussi comme un exercice de célébration qui met en valeur les designers et leurs œuvres. Conséquemment, l'intention d'exposition de design contribue à la valorisation économique marchande des biens. Les prises de position militantes qui portent sur les questions sociales et environnementales ne se retrouvent que plus faiblement dans les expositions étudiées. La dimension axiologique de l'intention d'exposition de design se concentre sur la considération accordée à la personne du visiteur.

Mots clés : exposition, design, intention, situation de visite, dispositif

Abstract

Design in exhibition : patterns and intentions

Exhibitions have played an important role in the design development and acknowledgement of this activity. What about today in France? What are the intentions - or communicational effects - likely to be produced? Based on a sample of five different contemporary design exhibitions, we first describe the patterns as they are experienced by the public through to the exhibition displays. With a methodology inspired by phenomenology and museology, we aim to understand the intentions underpinning by these exhibitions. The description of the visit situations requires a specific stance of the researcher who must be both an academic researcher and an involved visitor. From an educational level, the design exhibition intention is thus considered as a museographic « leçon de choses ». It is also a celebration exercise aiming at showcasing the designers and their works. Consequently, design exhibition intention contributes to the economic valorization of goods. Militant positions on social and environmental issues are less importantly found in the exhibitions studied. The axiological dimension of design exhibition intention focuses on the consideration given to the visitor himself.

Keywords : exhibition, design, intention, situation, device



Thèse

présentée à Avignon Université

pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité : sciences de l'information et de la communication

École doctorale : Culture et Patrimoine (ED 537)

Laboratoire Culture et Communication

Cahier des annexes

Exposer le design : formes et intentions

par

Brigitte Auziol

soutenue publiquement le 27 novembre 2019 devant le jury composé de :

Madame **Marie-Pierre Fourquet-Courbet**, professeure, Aix-Marseille Université,
rapporteure

Monsieur **Emmanuel Pedler**, directeur d'études à l'EHESS, rapporteur

Monsieur **Éric Triquet**, professeur, Avignon Université, examinateur

Madame **Marie-Sylvie Poli**, professeure émérite, Avignon Université,
directrice de thèse

Table des annexes

Table des annexes	3
Note liminaire	5
Annexe 1. <i>Momentané</i>	7
1.1. Présentation de l'exposition.....	7
1.2. Sélection de vues de l'exposition.....	9
1.3. Description de la visite et commentaires	17
1.4. Analyse des commentaires.....	53
1.4.1. Indexation des commentaires par la chercheur-visiteur	53
1.4.2. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires.....	59
1.5. Représentations schématiques	61
1.6. Entretiens	67
1.6.1. Dominique Forest, commissaire	67
1.6.2. Ronan Bouroullec, scénographe	69
Annexe 2. <i>Design sur un plateau</i>	73
2.1. Présentation de l'exposition.....	73
2.2. Sélection de vues de l'exposition.....	75
2.3. Description de la visite et commentaires	79
2.4. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires	91
2.5. Représentation schématique.....	93
2.6. Entretiens	95
2.6.1. Cécile Cau, commissaire.....	95
2.6.2. Stéphane Bureaux, scénographe	97
2.6.3. Entretien avec Christophe Spotti, chef de projet	99
2.6.4. Julie Rothhahn, designer exposée	99
2.6.5. François-Xavier Ballery, designer exposé	100
Annexe 3. <i>Histoire des formes de demain</i>	103
3.1. Présentation de l'exposition.....	103
3.2. Sélection de vues de l'exposition.....	105
3.3. Description de la visite et commentaires	111
3.4. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires	157
3.4. Représentation schématique.....	159
3.5. Entretiens	161
3.5.1. Jeanne Brun, commissaire	161
3.5.2. Noémie Bonnet-Saint-Georges, Eric Bourbon, scénographes.....	162
Annexe 4. <i>Le showroom de la VitraHaus</i>	165
4.1. Présentation de l'exposition.....	165
4.2. Sélection de vues de l'exposition.....	167
4.3. Description de la visite et commentaires	175
4.4. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires	211
4.5. Représentations schématiques	213
Annexe 5. <i>Sous pression, le bois densifié</i>	225
5.1. Présentation de l'exposition.....	225

4.2. Sélection de vues de l'exposition.....	227
5. 3. Description de la visite et commentaires	233
5.4. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires	245
5.5. Représentation schématique.....	247
5.6. Entretiens	249
5.6.1. Dominique Forest, commissaire	249
5.6.2. Jean-François Dingjian (Normal studio), scénographe.....	250
Annexe 6. Liste et résumés des entretiens menés à visée exploratoire.....	253
6.1. Alain Gislou et Édith Bricogne, centre culturel ARCADE, Sainte-Colombe-en-Auxois	253
6.2. Christine Colin, ministère de la Culture et de la Communication, Paris	253
6.3. Anne-Marie Boutin et Aude Vuillier, APCI, Paris	254
6.4. Michel Bouisson, VIA, Paris	255
6.2. Florence Lamblin, le lieu du design, Paris.....	255
6.4. Éloi le Metayer, designer, Paris	256
6.7. Frédéric Beuvry, designer, Paris.....	256
6.8. Adrien Rovero, designer, Renens, Suisse	257
6.9. Jennifer Thiault, ministère de la Culture et de la Communication, Paris	258
6.10. Constance Guisset, designer, Paris	258
6.11. Juliette Pollet, CNAP, Paris.....	259
Annexe 7. Corpus des résultats du chapitre 5.....	261
Annexe 8. Liste des expositions de design citées dans la thèse.....	273
Annexe 9. Sélection d'expositions organisées en France entre 2010 et 2015	281
8.1. Expositions de type A : présentation de projets innovants sur le plan social ou scientifique.....	281
8.2. Expositions de type B : présentation à caractère thématique principal	283
8.3. Expositions de type C : présentation qui propose une approche comparative.....	286
8.4. Expositions de type D : présentation qui adopte une démarche historique	288
8.5. Expositions de type E : présentation qui met en valeur un auteur	291
Table des figures	297

Note liminaire

Cette note vise à faciliter la lecture de ce cahier d'annexes en explicitant les choix formels :

- Les expositions analysées dans la thèse sont présentées en annexe de 1 à 5. Pour chacune d'entre elles, une présentation synthétique figure en tête de l'annexe. Les rubriques présentées sont issues de la base de données numérique qui a permis la recension et la collecte d'informations sur les expositions de design tout au long de la recherche.

- Dans chaque description de visite d'exposition, sont renvoyés en note de bas de page :
 - le nom des œuvres, ainsi que l'ensemble des informations figurant sur le cartel
 - le contenu intégral des textes d'accompagnement

La typographie (à l'exception de la police de caractères) et les signes de ponctuation ont été reproduits à l'identique des textes originaux présentés dans l'exposition. C'est pourquoi le nom des œuvres est parfois en italique et certains titres en majuscules.

- La partie surlignée grisée dans le texte des descriptions signale la partie de texte concernée par le commentaire qui figure en partie droite du texte sur fond bleu encadré. Pour bien distinguer les commentaires de la chercheur-visiteur, la police de caractère utilisée est différente de celle de la partie descriptive.

- Crédits photographiques : © Brigitte Auziol

Annexe 1. Momentané

1.1. Présentation de l'exposition

Les rubriques présentées sont extraites de la base de données numérique qui a permis la recension et la collecte d'informations sur les expositions de design tout au long de la recherche.

Dates	26.04.2013 - 01.09.2013
Institution responsable de la production	Musée des Arts Décoratifs
Lieu	Musée des Arts Décoratifs de Paris - Grande nef
Adresse	Paris, France
Type de lieu	Musée d'arts décoratifs
Type principal	E
Mots clés	Rétrospective, monographie, designers
Présentation synthétique	L'exposition présente une sélection des productions des frères Bouroullec depuis 1997. L'exposition est organisée en trois parties qui présentent successivement des créations en lien avec l'univers du bureau, des réalisations modulaires monumentales et des productions destinées à l'environnement domestique.
Commissaire(s)	Dominique Forest, conservatrice en chef du musée des Arts Décoratifs de Paris (département moderne et contemporain), assistée de Marianne Brabant, assistante de conservation
Scénographe(s)	Ronan et Erwan Bouroullec, assistés de Felipe Ribon, Fanny Morère, Claire Lavabre et Philippe Thibault, Montserrat Alvarez et l'ensemble du studio
Graphisme	Eric and Marie
Surface	1000 m ²
Designer(s) exposé(s)	Ronan et Erwan Bouroullec
Partenaires	Mutina, Vitra, Gerriets, Kvadrat, Paris Première, L'Oeil, L'Express Styles
Ressources et documents consultés	<p>Bouroullec, R., & Bouroullec, E. (2013). <i>Ronan & Erwan Bouroullec : drawing</i>. (C. Windlin & Musée des Arts Décoratifs (Paris), Éd.). Zurich, Suisse: JRP/Ringier.</p> <p>Bouroullec, E., Bouroullec, R., & Koivu, A. (2012). <i>Ronan and Erwan Bouroullec : works</i>. Londres, UK : Phaidon.</p> <p>Centre Pompidou-Metz (Éd.). (2012). <i>Ronan & Erwan Bouroullec : Bivouac</i>. (B. Fisher, E. Landon, M. Phéline, & R. Temperini, Trad.). Metz, France : Centre Pompidou-Metz.</p> <p>Fèvre, A.-M. (2013, mai 1). Les frères Bouroullec, un grand moment. <i>Libération</i>. (En ligne, consulté le 18.10. 2018) : https://next.liberation.fr/design/2013/05/01/les-freres-bouroullec-un-grand-moment_900230</p> <p>Gaszi, M. (2013, mars 15). Les frères Bouroullec en apesanteur. <i>Le Monde</i>.</p> <p>Dépliant de l'exposition <i>Momentané</i> (En ligne, consulté le 18.10.2013) : http://madparis.fr/IMG/pdf/Flyer_Bouroullec_16-04_BD.pdf</p> <p>Ronan et Erwan Bouroullec. <i>Momentané</i> (En ligne, consulté le 18.10. 2013) : http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/archives/arts-decoratifs-et-design/ronan-et-erwan-bouroullec/</p>

1.2. Sélection de vues de l'exposition

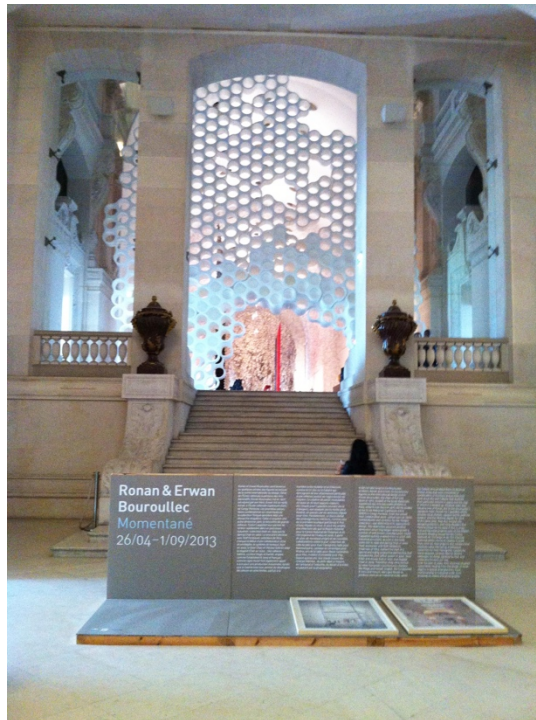


Figure 1. *Momentané*. Entrée de l'exposition.



Figure 2. *Momentané*. Salle A1.



Figure 3. *Momentané*. Le rideau modulaire central, salle A.



Figure 4. *Momentané*. Salle A2.



Figure 5. *Momentané*. Salle B.



Figure 6. *Momentané*. Salle B : série de cadres.



Figure 7. Momentané. Salle B : dispositif de lecture.



Figure 8. Momentané. Salle B : six écrans vidéo.



Figure 9. *Momentané*. Salle C : alcôve C2.



Figure 10. *Momentané*. Salle C : vitrine V2.



Figure 11. *Momentané*. Salle C : ensemble de photographies (P3) consacrées à la conception et à la fabrication de la gamme Steelwood.



Figure 12. *Momentané*. Salle C : alcôve C3.



Figure 13. *Momentané.* Salle C : côté droit de l'alcôve C5.



Figure 14. *Momentané.* Salle C : côté gauche de l'alcôve C5.

1.3. Description de la visite et commentaires

Visite effectuée le 28 août 2013 :

11h30 - 17h55

Le parcours de la chercheur-visiteur dans l'exposition est représenté p. 61.

Entrée

On pénètre dans l'espace consacré à l'exposition après être passée par l'accueil. L'entrée se fait par la droite en venant du hall du musée. On débouche sur un ensemble monumental avec un escalier central d'une quinzaine de marches, encadré de deux piliers. La première salle d'exposition est visible du bas des marches, séparée du hall par une rambarde constituée de balustres en pierre taillée.

Commentaire 1.

Nous sommes saisie par le caractère solennel de l'entrée. Le cadre général et celui des choix architecturaux du XIXe siècle : colonnes, balustres, et une grande élévation sous plafond. On a le sentiment d'être un peu écrasée par la majesté d'un espace a priori peu facilement configurable.

Un panneau longitudinal en position centrale en bas de l'escalier annonce et présente l'exposition. Il est constitué de six carreaux de céramique grise mate, trois à l'horizontale et trois à la verticale, posés sur une structure en tasseaux épais de bois brut.

Cette structure présente un texte blanc qui se détache sur ce fond gris. Le premier carreau vertical à gauche annonce le titre et la date de l'exposition. Les deux suivants sont le support d'un texte de présentation¹.

¹ Ronan et Erwan Bouroullec sont devenus en quelques années des figures reconnues de la scène internationale du design. Élève de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, Ronan Bouroullec, (né en 1971) est rejoint par son frère, Erwan (né en 1976), formé à l'École Supérieure d'Arts de Cergy-Pontoise. Les premières pièces, Vases combinatoires ou céramiques de la collection Torique dénotent déjà une démarche singulière. Celle-ci acquiert une autre dimension avec la rencontre de grands éditeurs. Giulio Cappellini leur permet de rentrer rapidement dans un processus industriel : collection Hole en 1999 puis la Spring Chair en 2000. La rencontre décisive avec Rolf Fehlbaum, président de Vitra, marque le début d'une collaboration riche et privilégiée : le système de bureaux Joyn en 2002, la Slow Chair et l'Alcove Sofa en 2007, la Vegetal Chair en 2009 ... Des éditeurs italiens, comme Magis et Kartell, anglais comme Established & Sons et français comme Ligne Roset font également appel à eux pour une production industrielle, tandis que la galerie Kreo leur permet de développer des pièces en série limitée, parfois à la

Le texte est bilingue en français sur deux colonnes avec sa traduction en anglais sur deux autres colonnes. Le contenu offre un rapide résumé de type insistant sur la construction de leur notoriété à travers des œuvres emblématiques.

Commentaire 2.

La présentation très rapide et comportant de nombreuses références inconnues du public non spécialiste donne à penser que les concepteurs de cette introduction ont choisi de s'adresser à un interlocuteur déjà très averti. Dans le texte, une dizaine d'œuvres mentionnées en italique, annonce ce qui sera visible in situ mais commence à construire des connivences avec le visiteur compétent dans le domaine du design et plus particulièrement au fait de la carrière des Bouroullec. Qu'en est-il du visiteur qui en est au stade de la découverte ? Quel effet ce texte très hermétique pour une introduction à l'exposition est susceptible de créer ?

Au sol, (sur les carreaux les plus à droite posés à l'horizontale) deux cadres vitrés présentent des photographies en couleur du montage de l'exposition (dominante visuelle d'échafaudages métalliques).

Commentaire 3.

C'est inhabituel d'être accueilli dans une exposition par des images du montage d'une partie de la scénographie. Quelle est la volonté derrière ces deux images qui montrent l'installation d'une grande toile textile dans la nef ?

Le carreau posé à l'horizontale à gauche est signé dans son angle inférieur gauche du logo Mutina, partenaire de l'exposition.

Du hall accessible sans ticket, n'est visible que la partie gauche du panneau : les noms écrits en gros : « Ronan et Erwan Bouroullec », le titre de l'exposition *Momentané* en bleu pale et les dates d'ouverture.

Commentaire 4.

Les indications sont minimalistes, juste nécessaires à la confirmation d'une orientation dans l'espace muséal des Arts Décoratifs où plusieurs expositions temporaires sont présentes simultanément.

Après avoir grimpé, l'escalier nous arrivons sur un seuil qui présente trois entrées : celle de droite et celle de gauche sont plus éloignées du haut de l'escalier et surtout n'offrent pas de perspectives en profondeur. On aperçoit seulement une installation au-delà de la porte.

Commentaire 5.

Nous n'avons pas repéré dans un premier temps, les ouvertures à droite et à gauche comme des entrées possibles.

Par contre l'entrée qui fait face à l'escalier est plus imposante : elle débouche sur une très

frontière entre mobilier et architecture comme le Lit Clos ou la Cabane qui témoignent de leur attachement particulier à une réflexion autour de l'agencement de l'espace. La création de parois modulables est aussi un de leurs apports majeurs, des Clouds pour Cappellini pouvant servir d'étagères, aux opaques parois textile pour Kvadrat, en passant par les aériennes Algues pour Vitra. Parallèlement, ce duo a réalisé des aménagements intérieurs comme celui de la première boutique parisienne A-Poc d'Issey Miyake en 2000, et aussi des projets d'architecture tel que la Maison flottante pour le Centre National de l'Estampe et de l'Art imprimé de Chatou en 2006. A partir de 2010, de nouveaux projets et de nouvelles collaborations voient le jour : collection de salle de bain pour Axor Hansgrohe, tapis pour Nanimarquina, carreaux en céramique pour Mutina, arts de la table pour Alessi, luminaires pour Flos, mobilier d'université pour Hay. Depuis quinze ans, leur travail couvre des champs étendus : du petit objet à l'espace, de l'artisanat à l'industrie en passant par la photographie.

grande salle qui occupe l'espace central de l'exposition que nous appellerons la salle A. C'est un espace très en longueur (environ six à huit fois plus long que large).

C'est donc naturellement que nous choisissons cette entrée qui, sans qu'un fléchage ne l'indique, semble s'imposer.

Salle A1

Cet espace est délimité en façade par une cloison massive composée de modules identiques évidés de huit trous cylindriques de grand diamètre, en polystyrène blanc², assemblés de manière en partie homogène, mais avec des irrégularités et ménageant à la base dans la partie centrale une entrée découpée en forme de passage de taille réduite dont les bords sont des lignes cursives sans verticalité ni horizontalité (sauf pour l'emprise au sol).

La salle A dont l'élévation est impressionnante, certainement plus de dix mètres, est habillée d'une enveloppe intérieure en toile blanche³, tendue par des armatures métalliques en berceau inversé. L'ensemble interdit la vision des murs périphériques de la salle A ainsi que du plafond, en redéfinissant l'espace de présentation comme une sorte de tente, très élevée en hauteur et formant une voûte de style roman. La toile diffuse de manière diffractée la lumière extérieure douce et peu intense. Des luminaires suspendus le long de la ligne médiane complètent l'éclairage d'ambiance. Trois rangées d'orifices circulaires rythment la partie supérieure de la tente laissant passer les câbles des cimaises.

Commentaire 6.

Cet espace que l'on appelle la nef au musée des Arts Décoratifs a la particularité de présenter des sortes de balcons offrant des débouchés visuels en élévation surplombante sur la salle. Cette architecture contraignante, mais qui peut aussi être une ressource selon le parti pris, est une dimension à maîtriser pour tout projet d'exposition qui s'inscrit dans cet espace.

Commentaire 7.

Nous sommes impressionnée par ce dispositif gigantesque qui forme la façade permettant de véritablement pénétrer dans l'exposition. Alors que le vestibule imposait sa majesté d'hôtel du XIX^e siècle, l'effet est mis à bas. La fragilité et la légèreté du matériau viennent effacer la lourdeur des marbres et des pierres. La banalité d'un produit principalement dédié à l'emballage et à l'isolation nous confronte au monde contemporain, là où l'esprit des lieux nous renvoyait à l'histoire. L'agencement irrégulier des pièces, l'ouverture qui fait songer à l'entrée d'une grotte naturelle introduit de la fantaisie, là où tout était rigueur et lignes droites. Cette façade visible depuis le vestibule fonctionne comme une invitation à pénétrer dans un autre monde comme si le design, celui des Bouroullec en tout cas, ne pouvait exister en cet endroit qu'en le transformant de fond en comble.

Commentaire 8.

Il faut nous arrêter sur l'effet produit par l'habillage interne de l'édifice. Nous avons immédiatement éprouvé en rentrant dans la salle le sentiment de pénétrer dans un lieu consacré, un édifice religieux, une sorte de grande chapelle symbolique. Plusieurs aspects contribuent à cette atmosphère de sacré : l'élévation et le demi berceau de la voûte de toile, la semi obscurité de certaines zones et l'éclairage zénithal qui fait penser aux lustres des églises. Cela se conjugue admirablement avec les lumières falotes de quelques lampes posées sur les étagères latérales. Le silence et les chuchotements, formes de communication habituelles de ceux qui ne veulent pas perturber les autres visiteurs du musée semblent prendre ici un sens nouveau proche de la notion de recueillement. Jusqu'à la cloison centrale faite d'assemblage du modules Algues qui paraît être là pour distinguer le chœur interdit au profane, de la nef où il doit rester cantonné. Évidemment, d'autres indicateurs apparaissent simultanément nous renvoyant à la situation muséale. Mais le caractère sacré de l'ambiance de cette salle perdurera suffisamment le long de la visite pour que nous le considérions comme un indicateur majeur de l'intention de l'exposition. Nous aurons donc nécessité d'y revenir.

² Nuages. 2002. Polystyrène. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

³ Tente. 40000×9000×11500 mm. Aluminium, textile. Conception Ronan et Erwan Bouroullec. Réalisation Gerrlets GmbH.

En dessous du cartel de présentation, un court texte en français et en anglais explicite les raisons de la réalisation de cet ensemble⁴.

La salle A est séparée en deux parties de tailles semblables par une cloison en rideau suspendue au plafond, faite de fines tiges plastiques assemblées entre elles de manière régulière et évoquant des rameaux d'arbres dépourvus de feuilles⁵. Cette structure qui couvre toute la hauteur et la largeur de la salle forme une barrière infranchissable bien que totalement transparente au regard du visiteur qui a ainsi une vue complète sur la deuxième partie de la salle.

On aperçoit ainsi les choses exposées présentées dans cette deuxième partie et en particulier un ensemble d'éléments faisant moquette au sol. Nous appellerons A1 la partie où nous sommes et A2 la partie visible mais inaccessible directement.

Dans la salle A1, les choses exposées sont disposées à droite et à gauche dans le sens de la longueur laissant de larges espaces de circulation sans obstacles, et n'obturant pas la vision de l'ensemble de la salle A.

Commentaire 9.

Les objets ont été certainement disposés afin de ménager une vision en profondeur de la salle. Cela confirme que cette salle bien que coupée en deux forme un tout. L'effet produit serait tout à fait différent si la cloison centrale était opaque, ce qui aurait été possible en utilisant les tuiles en feutre. En perdant de la profondeur, on réduisait la possibilité de produire sur le visiteur l'effet de sacré manifestement recherché. Certainement aussi, on supprimait le caractère d'intrigue du parcours (par analogie avec le champ littéraire). La partie de la pièce que l'on voit, mais que l'on ne peut atteindre, crée en quelque sorte le désir de continuation du parcours afin de découvrir les œuvres entr'aperçues. Ce désir est conforté par la vision ludique des espaces de délasserment sur ce vaste espace en textile. Notons bien que le dispositif du parcours fait frôler cet espace sans pouvoir l'atteindre, le fragile rideau d'Algues faisant obstacle.

⁴ La *Tente* est une installation singulière réalisée spécifiquement pour l'exposition aux Arts Décoratifs. Pour Ronan et Erwan Bouroullec, les expositions constituent l'opportunité d'expérimenter de nouveaux principes de construction d'architecture éphémère, qui parfois se retrouvent réinvestis dans le cadre d'une production sérielle. Ainsi, les *Clouds* en polystyrène réalisés pour une exposition d'Issey Miyake, sont par la suite édités par Capellini. Les *Twigs* et les *Algues*, développés pour l'exposition « Ideal house » au salon du meuble de Cologne, trouveront leur identité industrielle chez Vitra. La *Tente* est caractérisée par une structure minimale, au regard de sa taille démesurée, où de très légères extrusions en aluminium cintrées portent un textile stretch tendu. Comme souvent dans le travail de Ronan et Erwan Bouroullec, la dominante textile de cette architecture adoucit la lumière et filtre les sons.

⁵ *Algues*. 2004. Polyamide injecté. Édition Vitra Suisse. Collection Vitra.

À gauche, une très grande surface textile est présentée, détachée du mur de toile périphérique et suspendue à environ deux mètres de celui-ci. C'est un assemblage modulaire de pièces identiques ayant la forme de tuiles⁶ réalisées dans une matière faisant penser à un feutre épais. Elles sont de couleurs différentes et présentent un dégradé de teintes, plus clair en haut (dominante gris bleu), plus sombre vers le bas (dominante vert noir).

Le cartel correspondant à cet élément exposé se trouve inscrit au sol en noir sur des carrelages de couleur grise qui occupent toute la surface sur laquelle on marche dans cette pièce. La lecture n'est pas facile car d'une part la taille des caractères est petite pour une vision debout et par ailleurs de nombreuses lettres manquent certainement par défaut d'adhérence. Le cartel présente le nom de l'objet en caractère gras, la date de création, la matière, le lieu de conservation et le nom, la date de la donation et un numéro d'inventaire. En dernière ligne figure la mention en rouge : « Ne pas toucher ». À droite, un texte en français et en anglais, donne de brèves indications sur l'origine du projet et quelques caractéristiques fonctionnelles de l'objet (modularité, auto construction, opacité, isolation phonique)⁷. Il est écrit avec le même caractère offrant une visibilité médiocre en raison de sa taille si l'on ne fait l'effort de se baisser ou de s'accroupir...

Cette cloison qui est donc aussi une chose exposée, partage la salle A1 en deux sous espaces. Celui de gauche en rentrant est plus étroit, il forme une sorte de couloir qui offre un débouché sur la salle adjacente (salle B) que nous visiterons ultérieurement.

Commentaire 10.

L'objet a ici un double statut : Il s'agit d'une œuvre dont le caractère modulaire la rend configurable à loisir en fonction du contexte et des circonstances (mais elle vient d'ailleurs où elle a été créée) et il s'agit aussi d'une pièce fonctionnelle qui sépare la salle en deux et contribue donc au dispositif scénographique. Cette double dimension des choses du design, pour simplifier esthétique et fonctionnelle se retrouve donc parfois dans l'exposition, chaque fois que l'objet d'art peut trouver une fonction nouvelle en situation d'exposition. Nous touchons là à une caractéristique singulière et majeure des expositions de design. C'est une potentialité qui n'est peut-être pas toujours exploitée. Cela nous conduit à penser que l'exposition de design dans son ensemble pourrait peut-être répondre à cette double exigence. Serait-il possible de montrer que l'exposition de design quand elle est produite par des designers suit les principes du projet de design lui-même ? C'est ce qui nous semble se dessiner à propos de *Momentané*.

Commentaire 11.

Ce passage nous invite à une réflexion sur la dimension pédagogique de l'exposition. Traditionnellement en éducation, le discours pédagogique est porté principalement par le texte ou la parole. Les éducateurs sont bavards et les manuels ont des images qui illustrent un texte qui reste le véhicule essentiel du sens. Dans cette exposition le texte est rare, les cartels se limitent à des indications permettant une identification de l'objet, avec parfois pour certaines pièces, un texte court qui permet d'apprécier le contexte de conception ou de production de celles-ci. En plus, il ne semble pas que l'on cherche à faciliter la lecture. Tout se passe comme si on était ennuyé d'avoir à présenter de l'écrit. Celui-ci est renvoyé à ras de terre, parfois, on lui marche dessus. Le bref texte indexé est le seul de la salle qui semble manifester clairement une intention didactique. C'est pourquoi, il fera l'objet d'une analyse séparée. Il reste une question : la dimension didactique existe-t-elle dans cette exposition ? Si oui, par quoi ou comment est-elle portée ? Nous sommes consciente qu'aucune réponse ne pourra être apportée à cette question avant la fin de la visite.

⁶ North Tiles. 2006. Textile mousse de polyéthylène thermo compressée. Édition Kvadrat, Danemark. Collection Centre Pompidou Paris, Musée National d'Art Moderne/Centre de création industrielle achat 2006 inv. AM 2006 1-73. Collection Kvadrat. Collection du Musée des Arts Décoratifs. Don Kvadrat 2009 inv. 2009 17.1.

⁷ Les *North Tiles* ont été réalisés en 2006 pour aménager le showroom de Stockholm du fabricant de textile danois Kvadrat. Sur le principe des *Algues* et des *Twigs* faites deux ans plus tôt pour Vitra, Ronan et Erwan Bouroullec reprennent l'idée d'une

La partie droite, la plus spacieuse, est occupée par un parallélépipède, étroit et compact, de longueur pratiquement égale à celle de la pièce, constituant une étagère de présentation à hauteur d'appui. Elle est revêtue du même carrelage⁸ gris clair que le sol de la pièce.

Cinq objets sont offerts à la contemplation du visiteur sur la partie supérieure du bloc le plus imposant étant une chaise. Une distance importante a été ménagée entre les objets. La composition est *a priori* hétérogène : dans l'ordre, de l'entrée vers le fond de la salle, on rencontre un luminaire-étagère⁹, un second

Commentaire 12.

Nous constatons que les objets exposés sur le bloc étagère sont particulièrement mis en valeur comme le suggère notre description. Ils sont présentés sur fonds blancs, très éloignés les uns des autres, à hauteur idéale pour l'observation. Ils reçoivent un traitement de chef-d'œuvre. En quelque sorte, ils semblent donner à voir à titre d'échantillon ce que les frères designers, selon nous, ont fait de mieux. C'est pourquoi ils n'entretiennent aucun rapport entre eux sauf celui d'avoir été choisis pour figurer sur cet autel podium. Ils semblent n'être là que pour satisfaire un besoin d'admiration d'un public forcément averti.

cloison modulable à assembler soi-même. Les pièces pour Vitra jouent sur la lumière et la légèreté et constituent une sorte de séparation symbolique, alors que les *North Tiles*, des pans de textiles thermocompressés, créent une paroi opaque et phonique.

⁸ Pico. 2011. Céramique émaillée mate. Édition Mutina, Italie. Collection Mutina.

Réalisées par l'entreprise italienne Mutina, les céramiques *Pico* sont une des nouvelles facettes de l'incursion de Ronan et Erwan Bouroullec dans l'univers des produits destinés à l'architecture. Le processus utilisé permet de fabriquer dans une chaîne de production totalement automatisée des dalles très grandes de 120 cm par 120 cm. Schématiquement la technique consiste à presser de la terre. Les matrices, appelées tampons, permettent de travailler la surface. Celle-ci repose pour *Pico* sur des aspérités en relief qui lui donnent une qualité tactile. Pour certaines références, les dalles sont aussi rehaussées de subtiles interventions de couleur. Cette collection peut être utilisée en intérieur ou en extérieur sur le sol ou sur le mur. Elle existe également dans des dimensions plus petites, 120×60 cm, 60×30 cm, ainsi qu'en format mosaïque. Ces tailles plus petites sont obtenues à partir du tampon originel de 120×120 cm et sont notamment l'occasion de valoriser les rebus inhérents à la production industrielle.

⁹ Étagère Piani. 2011. Basalte, LED, Variateur. Édition Flos, Italie. Collection Flos.

La lampe *Piani* est la première pièce de Ronan et Erwan Bouroullec, dessinée pour un des grands éditeurs italiens de lumière : Flos. Elle est constituée d'une lampe qui éclaire un plateau. La collection est déclinée en différents matériaux et tailles : une petite réalisée en injection plastique, jusqu'à une longue lampe-étagère en basalte ou en bois. Ces différentes versions témoignent de la souplesse de l'industrie italienne. La version plastique est en fait un produit industriel et abordable quand la version bois et basalte reflète la préciosité des matériaux et de leur mise en œuvre.

luminaire¹⁰, un exemplaire du module¹¹ qui est un échantillon de la cloison rideau qui sépare les salles A1 et A2, une chaise¹², un troisième luminaire¹³.

Selon le même protocole que pour la cloison textile, un cartel au sol donne des indications succinctes sur l'objet présenté, à l'aplomb de celui-ci. Il n'y a pour cette série aucun commentaire explicatif sur la commande d'origine ou les fonctions des objets.

Les lampes sont allumées et éclairent faiblement, les objets sont simplement posés sur le support, sauf le module qui repose en élévation sur un présentoir constitué par une tringle très fine dont le diamètre est très inférieur à celui des branches du module.

L'éclairage se fait par l'arrière du bloc parallélépipédique, dégageant une lumière diffuse sur le fond de la toile blanche. Les objets eux mêmes peu éclairés, offrent au regard une silhouette contrastée se détachant nettement sur le fond blanc.

Suspendu à deux mètres environ au dessus du bloc étagère, un tapis¹⁴ de forme octogonale un peu écrasée présente une structure de résille textile dont les mailles sont des petits losanges de couleurs différentes avec une dominante rouge. Le cartel se trouve aussi au sol, à l'aplomb de cet objet.

Continuant notre parcours nous arrivons face à la cloison de séparation des parties 1 et 2 de la

Commentaire 13.

La présentation du module Algue présente des différences avec celle des autres objets. Certainement parce qu'il ne peut fonctionnellement exister de manière isolée, il est montré, soutenu par un fin support qui lui confère une particulière élégance par le découpage de sa silhouette sinueuse sur fond gris. Mais ce module isolé des autres, en perdant sa fonction d'élément modulaire, laisse imaginer que cette présentation est à visée esthétique ou bien alors didactique. En fait, il ne nous faut pas oublier que le dispositif d'assemblage est présent dans le mur rideau central, où les modules Algues se retrouvent par centaines. On peut se demander si en présentant parmi les œuvres majeures la structure de base de l'ensemble modulaire, le concepteur de l'exposition ne poursuit pas, consciemment ou non, une perspective didactique : aider à la compréhension des potentialités de l'assemblage modulaire. Bien évidemment cela n'est pas dit, mais il serait intéressant de voir si cette dimension est perçue au moins par quelques visiteurs. Ne pourrions-nous pas voir dans cette stratégie implicite, une forme pédagogique, autrefois mieux explicitée sous le nom de leçon de chose ?

¹⁰ Wajima lamp. 2009. Bois laqué or, LED. Édition Japan B and Wajima, Japon. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

En 2008, Ronan et Erwan Bouroullec sont invités par une institution japonaise dont la mission est de soutenir et de promouvoir certaines techniques traditionnelles du pays. Ce voyage leur a permis de découvrir différentes techniques mises en oeuvre par des maîtres artisans, qualifiés de « trésors vivants » au Japon. Le choix des designers s'est d'abord porté sur la technique de la laque avec laquelle ils ont réalisé une série d'objets : deux lampes, un plateau et un miroir.

¹¹ Algues. 2004. Polyamide injecté. Édition Vitra, Suisse. Collection Vitra.

¹² Chaise Copenhague. 2012. Chêne. Édition Hay, Danemark.

¹³ Lighthouse. 2010. Verre soufflé, marbre noir de Belgique, aluminium anodisé, source lumineuse halogène. Édition Established & Sons, Grande Bretagne et Venini, Italie. Collection Established & Sons.

¹⁴ Losanges. 2011. Laine. Édition Nanimarquina, Espagne.

salle A. Cette position offre une vision panoramique de cette salle A2 qui n'est pas accessible directement.

Au premier plan, on remarque une vaste structure horizontale habillée de textile sur laquelle sont allongés des visiteurs et où s'ébattent des enfants.

Commentaire 14.

Se faisant nous nous trouvons juste au bord de cette structure accueillante dont l'entrée nous est interdite par le rideau. Nous ressentons comme un regret de ne pouvoir y entrer. C'est comme si le dispositif voulait nous faire comprendre qu'il va falloir attendre.

En fond de pièce, les objets exposés rappellent par leur dimension et leur positionnement, ce que nous avons commencé à découvrir dans la salle A1. *A priori*, les salles A1 et A2 présentent de grandes similitudes.

On se surprend à s'attarder à contempler le « spectacle » de la salle A2.

Commentaire 15.

Nous avons précédemment indiqué combien cette vision contribue selon nous à donner de l'engouement à la visite en suscitant le désir de découvrir prochainement cette partie de la salle en poursuivant le parcours. Ne pourrions-nous pas dire que le chemin de visite est ici pensé bien au-delà de sa dimension fonctionnelle et qu'une fonction d'agrément mais aussi d'excitation de la curiosité est présente ? Nous reviendrons certainement sur la notion de « structure d'intrigue » comme agrément du parcours pour en examiner plus précisément toute les formes possibles.

Nous progressons vers la droite, en sens inverse des aiguilles d'une montre et nous arrivons derrière la cloison en tuiles de feutre. Nous avons déjà dit que l'espace y était plus restreint, proche de celui d'un corridor. Il offre à la contemplation une organisation similaire à celle que nous venons de décrire avec notamment le même parallélépipède gris rétro éclairé qui tient toute la longueur du corridor. Le dispositif de présentation des objets a déjà été décrit, notamment les cartels, nous ne le reprendrons pas.

Quatre objets sont disposés sur le bloc étagère (qui est plus court que le précédent car il y a dans la cloison un passage qui va permettre l'accès latéral à la salle B). On rencontre successivement de manière aussi hétérogène que dans la présentation déjà décrite, une tuile en feutre¹⁵ qui est l'unité d'assemblage de la cloison qui divise en deux la pièce où nous sommes, une lampe à l'incandescence modérée¹⁶, une dalle en céramique grise¹⁷ semblable à des blocs de la pièce et enfin une chaise¹⁸.

Commentaire 16.

L'hypothèse que nous énoncions dans le commentaire 12 semble se confirmer. C'est en effet de manière systématique que les structures d'assemblage modulaire (rideau, cloison textile et revêtement de sol) voient un échantillon à l'origine de la composition d'ensemble être présenté « en majesté » sur un bloc étagère. Le module de base est ainsi mis en valeur et offre ainsi une possibilité de meilleure compréhension du montage auquel il est associé.

La répétition est une vertu pédagogique. La redondance ici constatée produit elle un effet d'apprentissage ? Est-ce que le design scénographique rejoint un dessein didactique ?

¹⁵ North Tiles. 2006. Textile mousse de polyéthylène thermo compressée. Édition Kvadrat, Danemark. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

¹⁶ Lampe Piani. 2011. Basalte, LED, Variateur. Édition Flos, Italie. Collection Flos.

¹⁷ Pico. 2011. Céramique émaillée mate. Édition Mutina Italie. Collection Mutina.

¹⁸ Papyrus Chair. 2008. Polycarbonate injecté. Édition Kartell, Italie. Collection Kartell.

En ce qui concerne le carreau de céramique, on trouve mentionnés au sol quelques mots d'explication de l'origine de la création et des conditions de la fabrication.

Commentaire 17.

Nous retrouvons à ce propos l'hypothèse d'un souci didactique, c'est pourquoi nous réserverons ce contenu pour une étude plus détaillée comme nous avons décidé de le faire à propos du texte accompagnant la cloison composée de tuiles textiles.

Quittant la salle A1 nous pénétrons dans la salle B par un passage qui se trouve au bout du bloc-étagère. Ce passage n'est pas visible de l'entrée de la salle A1 car il est masqué par la grande cloison textile en tissu feutre.

Salle B

Il s'agit d'une salle tout en longueur qui paraît étroite car ici le plafond est bas (trois mètres environ). Le contraste est très perceptible avec la salle précédente qui était au moins quatre fois plus haute. Elle est divisée en deux parties sensiblement de même taille par un rideau¹⁹ perpendiculaire à la longueur de la pièce. Ce rideau est à moitié tiré. Le contraste avec la salle A porte aussi sur l'éclairage.

Commentaire 18.

La lumière vive correspondrait mieux à une ambiance de travail d'atelier. C'est en effet une obligation réglementaire liée à la sécurité du travail qui impose un éclairage puissant dans les locaux de type atelier (*INRS, ED 85 et Article R. 4223-4 du Code du Travail*). En tout cas le contraste de luminosité nous fait prendre conscience que nous abordons autre chose. Il crée une rupture de parcours certainement volontaire, de toute façon intentionnelle du point de vue de l'exposition.

Nous découvrons que la lumière d'ambiance et plus particulièrement ses brusques variations peut jouer un rôle pour rendre plus facilement intelligible le parcours et le discours de l'exposition. On peut, à ce propos, faire certainement une analogie entre le traitement rythmique du parcours d'exposition et les techniques de montage au cinéma. Le brusque changement d'intensité lumineuse que subit le visiteur correspondrait à ce que l'on appelle un *cut* au cinéma : un changement sans transition d'un plan à un autre.

Cette salle baigne dans une lumière crue grâce à un éclairage naturel offert par les larges fenêtres en façade sud, ouvrant sur le jardin des Tuileries. Cette luminosité est accentuée par la peinture blanche de toutes les parois.

¹⁹ Ready Made Curtain. 2013. Chêne, polyester, non-tissé, laine. Édition Kvadrat, Danemark. Collection Kvadrat.

L'œil est immédiatement saisi par les cadres rectangulaires²⁰ qui sont accrochés sur les murs à droite et à gauche, et dans le fond de la salle B. Ils se présentent sur quatre rangs de bas en haut. On dénombre ainsi environ 260 pièces de dimensions identiques avec le même encadrement blanc. À l'intérieur du cadre sont placés des esquisses, des dessins fait à la main, noirs ou colorés représentant des aperçus de projet à différents stades de conception (chaise, trame, détail). La présentation est très homogène, les figures étant généralement bien centrées et le fond étant toujours blanc. On est sensible à la profusion des cadres et à la régularité de l'accrochage. Au fur et à mesure que l'on progressera dans la salle, on ne manquera pas de s'intéresser à ces cadres à la fois si semblables et pourtant tous différents.

Parfois, on reconnaît la forme d'une chaise où les caractéristiques d'une trame mais le plus souvent le sens du croquis est un peu énigmatique et aucune explication n'est fournie.

En progressant à gauche vers le fond de cette salle, nous rencontrons une ouverture qui permet de revenir au seuil d'entrée de l'exposition en haut de l'escalier et donc si on le souhaite de sortir directement sans passer par la salle A1. Il s'agit de l'une des trois entrées que nous avons mentionnées en début du parcours et non retenue.

Face à ce passage occupant toute l'extrémité de la salle B, est disposé un ensemble mobilier composé de plusieurs petits espaces cellulaires souvent adjacents²¹. Chaque cellule comporte

Commentaire 19.

Compte tenu du nombre de pièces présentées, nous avons affaire à une véritable sous-exposition dans l'exposition. Manifestement un effet est recherché difficile à définir tant le projet est composite. La profusion de dessins traduirait l'intention de montrer l'importance des travaux préparatoires de recherche graphique dans les projets. Cela nous délivre en quelque sorte un message : il faut dessiner, beaucoup dessiner pour réaliser un projet de design. D'un autre côté, le soin apporté à l'homogénéité visuelle de la présentation, à la régularité scrupuleuse de l'accrochage et à l'exhaustivité de couverture des espaces, plaide pour la reconnaissance d'une démarche où l'esthétique tient la première place. Certainement que le projet qui se concrétise dans ce dispositif conjugue justement ces deux démarches, au risque de produire un effet différencié sur le visiteur, selon qu'il est plus sensible au soin attaché à la présentation ou à l'explicitation des techniques de recherche graphique.

Commentaire 20.

Cet aspect que nous n'avons pas évoqué dans le commentaire précédent confirmerait plutôt le caractère esthétisant de l'intention des concepteurs au dépend de la perspective didactique. Encore que l'on pourrait examiner avec intérêt les bénéfices éducationnels et communicationnels d'une approche par imprégnation quant on connaît les faibles résultats des démarches pédagogiques traditionnelles, surtout quand elles opèrent dans un contexte où le public est *a priori* hétérogène et mal connu.

²⁰ Prints. Tirages pigmentaires sur papier 100 % coton sans acide (Digigraphie). Cadres en Corian ®. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

²¹ Workbay. 2012. Feutre de polyester, aluminium, MDF thermo laqué. Édition Vitra, Suisse. Collection Vitra.

Workbay fait suite à *Joyn*, premier projet du studio Bouroullec pour Vitra, destiné à l'univers collectif, celui du travail notamment. Alors que *Joyn* était une proposition autour de l'espace ouvert, *Workbay* présente au contraire des espaces fermés et définis. Ils ne s'opposent pas pour autant, car Ronan et Erwan Bouroullec conçoivent l'espace de travail de manière protéiforme où le fermé et l'ouvert se complètent. Dans *Workbay*, un grand ensemble de typologies est couvert par un

une surface de bureau intégrant un luminaire et proposant de s'asseoir sur une chaise²² ou un fauteuil mobile de style différent²³. Les cloisons qui limitent la cellule sont en feutre bleu sur une armature en aluminium.

Elles ont une hauteur telle que la vision extérieure n'est pas possible lorsque l'on est assis.

Chaque cellule ne peut accueillir qu'une personne mais l'ensemble de la structure, modulaire, est composée ici de huit cellules. Une particularité attire tout de suite notre attention. Elle concernera comme nous le découvrirons par la suite l'ensemble des choses exposées de cette salle.

Contrairement à la salle précédente où les indications écrites en rouge « Ne pas toucher » abondent, il est possible dans la salle B de s'asseoir dans les fauteuils, de s'attabler à un bureau, de manipuler les lampes, bref de toucher tous les objets.

Des livres, dont le catalogue d'une précédente exposition présentant les travaux des Bouroullec sont à la disposition du public sur les bureaux²⁴. Le cartel imprimé sur une simple feuille de papier blanc, accompagné d'un court texte de présentation se trouve en face de l'ensemble mobilier dans l'embrasure de la fenêtre. Ce texte associé aux autres du même type fera l'objet d'une étude séparée.

Commentaire 21.

Cette remarque de notre description mérite un commentaire bien qu'elle semble très anodine. Tout simplement, nous voulons dire que pour écrire cela sous cette forme (et non comme nous l'avons fait parfois en indiquant la hauteur approximative), il faut avoir fait l'expérience, il faut s'être assis dans la cellule, avoir pris le temps de regarder autour de soi. Cela est permis dans cette salle par le dispositif. Nous pouvons même dire que le visiteur y est expressément invité et, d'après ce que nous avons pu observer, ne manque pas de le faire. C'est une vision de l'intérieur, mais c'est plus généralement une potentialité de découverte qui s'adresse à l'intelligence sensible du visiteur. On ne lui dit pas les choses, on les lui fait expérimenter et on le laisse libre d'en tirer des leçons (ou non bien sûr, mais c'est une autre histoire).

Commentaire 22.

C'est la particularité de cette salle de permettre ce qui n'est pas autorisé ailleurs ; pratiquer, expérimenter, s'approprier de différentes manières les objets. Dans ce secteur du parcours (salle B) le public est actif, il découvre par lui-même. Nous avons affaire à une approche pragmatique de la muséographie que l'on retrouve dans d'autres types d'exposition, comme celles des sciences par exemple.

Commentaire 23.

Certains de ces objets sont présents dans les deux salles (A et B) avec des autorisations différentes quant aux possibles manipulations par le visiteur. Cela nous renseigne sur les différentes formes d'intentions qui sont poursuivies dans le dispositif selon les salles et les complémentarités qui sont recherchées dans le projet global. Il nous semble possible de mettre à jour ces différences de logique d'exposition en nous intéressant à des objets ou à des mobiliers identiques qui apparaissent deux, trois fois ou peut-être plus, au cours du parcours. Ils constituent des invariants qui par leur place singulière dans les différentes situations d'exposition sont susceptibles de nous révéler les stratégies intentionnelles. Il faudra donc les repérer et en faire une analyse séparée.

petit nombre de pièces modulaires, qui sont, d'un côté, des panneaux en feutre et, de l'autre, des éléments en bois et métal qui viennent définir la fonction de la cellule créée. Les cellules vont du petit au grand, proposant des espaces de concentration personnels, mais aussi des lieux de réunion.

²² Collection Osso. 2011. Chêne massif, érable ou frêne. Édition Mattiazzi, Italie. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

²³ Collection Softshell. 2008. ABS, mousse, tissu ou cuir, aluminium peint. Édition Vitra, Suisse. Collection Vitra.

²⁴ Centre Pompidou-Metz (Éd.). (2012). *Ronan & Erwan Bouroullec : bivouac*. (B. Fisher, E. Landon, M. Phéline, & R. Temperini, Trad.). Metz, France : Centre Pompidou-Metz.

Windlin, C., & Musée des Arts Décoratifs (Éd.). (2013). *Ronan & Erwan Bouroullec : drawings*. Zurich, Suisse : JRP/Ringier.

En progressant dans la salle, on découvre un autre groupe de mobiliers fait de grandes tables blanches²⁵. Il constitue un espace de travail pour une douzaine de personnes. Les places personnelles autour de la table peuvent être configurées grâce à des cloisons de faible hauteur et des accessoires qui se posent sur le plan de travail. On imagine que cela peut se prêter à un travail solitaire tout en permettant l'organisation ponctuelle d'une réunion. Des luminaires avec un pied reposant sur la table sont installés à une hauteur telle qu'elle permet la vision de la personne en face.

En progressant vers le fond de la salle, nous tournons autour des deux ensembles que nous venons de décrire, ce qui permet de les découvrir sous différents angles, de s'asseoir à différentes places, ce que ne manquent pas de faire aussi les nombreux visiteurs présents dans l'exposition.

Ceux-ci semblent apprécier cette liberté laissée à leurs initiatives.

Commentaire 24.

Il est vrai que nous n'avons pas interrogé les visiteurs présents sur leur appréciation des libertés qui leur étaient laissées dans la salle B. Cette indication se fonde néanmoins sur l'observation de leurs attitudes : les échanges verbaux sont plus nombreux et surtout plus sonores que dans la salle précédente, les déplacements se font dans tous les sens, l'ambiance rappelle celle d'une salle de lecture d'une médiathèque. Plusieurs indicateurs nous donnent à penser qu'il y a au moins un début d'appropriation de l'espace.

Le rideau blanc²⁶ qui obture en partie la largeur de la salle B est une création des frères

²⁵ Joyn Office System. 2002. Matériaux et technique mixte. Édition Vitra, Suisse. Collection Vitra.

Joyn Office System est la première réalisation pour Vitra. Ce premier projet lié à l'environnement du travail, se caractérise par des tables collectives de tailles différentes qui pourraient rappeler la convivialité d'une grande table de cuisine, où plusieurs activités peuvent avoir lieu simultanément. Cet ensemble de tables peut s'accessoiriser de manière à créer aussi bien des lieux de travail individuels ou collectifs, mais aussi des tables de conférence. Ronan et Erwan Bouroullec ont développé leurs études autour de l'espace de travail avec d'autres projets : Alcove, Workbay et Cork Table.

²⁶ Ready Made Curtain. 2013. Chêne, polyester, non-tissé, laine. Édition Kvadrat, Danemark. Collection Kvadrat.

Ready Made Curtain est un kit de rideaux réalisés par Kvadrat. Il comprend des lés textiles, un système pour mettre en tension un fil de suspension, ainsi que des pinces pour relier le textile au fil. Ronan et Erwan Bouroullec ont porté une attention particulière à la simplicité de mise en oeuvre. Ainsi, les textiles se coupent aux ciseaux sans nécessiter de couture d'arrêt. Le dispositif de tension du lacet ne requiert aucun outillage, ni savoir-faire particulier. Enfin, les pinces, telle une aiguille, traversent facilement le textile sans l'endommager, tout en assurant une fixation solide. Habituellement, tringles, anneaux, accroches et tissu sont vendus séparément et leur assemblage demande une certaine dextérité. *Ready Made Curtain* est une proposition nouvelle et innovante.

Bouroullec qui est ici présentée en tant que telle.

En même temps, ce rideau remplit un rôle fonctionnel en réduisant l'effet de perspective de la très longue salle.

Il contribue ici à l'aménagement des lieux en les rendant plus confortables. Un cartel, côté jardin, précise l'origine et le fonctionnement de l'objet

À l'arrière du rideau, on découvre une paire de banquettes divans²⁷ qui se font face. Elles ont des dossiers et côtés accoudoirs de haute taille (un mètre cinquante environ). Elles sont réalisées en tissu de couleur sombre sur une armature métallique visible. Elles découpent dans l'espace de la salle un sous ensemble au caractère plus intime que semblent apprécier certains visiteurs qui les utilisent pour prendre un peu de repos.

Dans ce cas aussi, un cartel côté jardin donne des informations sur cet élément de mobilier.

En progressant encore dans la salle, on rencontre un nouvel ensemble mobilier constitué de cellules individuelles à plan géométrique.

Le dispositif présente des similitudes avec le premier que nous avons découvert en rentrant dans cette salle.

La hauteur de paroi est similaire, mais les cloisons ménagent d'étroits espaces qui permettent de communiquer si on le souhaite avec son vis-à-vis. Les parois et des plans de bureau sont fabriqués avec d'épais panneaux de liège compressé²⁸. Comme pour le grand espace

Commentaire 25.

Nous pouvons reprendre une remarque déjà faite car nous retrouvons à propos de ce rideau, une pratique qui par son caractère répétitif se révèle être une véritable stratégie. Chaque fois que c'est matériellement possible, les objets sont présentés fonctionnellement en situation. Ils sont utiles dans l'exposition en participant à son ordonnancement en même temps qu'ils ont un statut de chose exposée au regard du visiteur. Cette inscription dans le registre de l'utile, quasi systématique chaque fois que c'est possible, mérite aussi d'être interrogée.

Commentaire 26.

La fonction repos est elle aussi intégrée au dispositif d'exposition. C'est une opportunité offerte dans certaines expositions de design de pouvoir proposer à la fois d'essayer des sièges, de les découvrir et de profiter ainsi du repos qu'ils offrent avant de continuer le parcours. Peut-on voir ici une intention commerciale ?

Nous retrouvons le rapport à l'utilité que nous venons d'énoncer au commentaire précédent.

Commentaire 27.

Cette similitude explique peut-être que les deux ensembles n'aient pas été mis côte à côte. En tout cas, elle nous invite à nous interroger plus généralement sur la nature des objets qui remplissent cette salle et leur ordre de présentation. Il s'agit de meubles de repos ou de travail qui se prêtent donc à un usage dans le monde professionnel ou domestique.

²⁷ Alcove High Back Sofa. 2007. Mousse, textile, microfibres, fibre de verres, textile, tube d'acier chromé, aluminium poli. Édition Vitra, Suisse, Collection Vitra.

Le *Alcove High Back Sofa* de la collection *Alcove* présente un dossier étonnement haut afin de s'isoler et de cloisonner l'espace. Le nom donné à cette collection, *Alcove*, suggère davantage une pièce de la maison qu'un meuble. Assemblés en face à face dans les lieux collectifs, ils forment alors une petite « pièce » et les grandes parois textiles agissent comme des cloisons acoustiques propices au travail et à la concentration. Cet ensemble *Alcove* est également destiné à un usage domestique. Il est emblématique de l'intérêt de Ronan et Erwan Bouroullec pour un mobilier qui permet de structurer l'espace.

²⁸ Cork Table. 2012. Liège. Édition Vitra, Suisse.

de bureau modulaire blanc, on peut s'y attabler grâce à des chaises²⁹ noires de même style qui sont disposées en face de chaque cellule.

Afin de comparer les deux ensembles mobiliers, nous avons décidé de revenir vers l'entrée de la salle B. C'est alors que nous avons découvert à l'entrée de la salle, un texte assez long, plus long que ceux que nous avons rencontrés depuis le début du parcours.

Il était écrit en petits caractères sur deux colonnes (pour la version en français). Il s'agissait d'une présentation de la place du dessin dans le travail de Ronan et Erwan Bouroullec, extraite du livre de Cornel Windlin intitulé *Drawing*.³⁰

La visite de cette salle se termine par la présentation d'un ensemble hétérogène de tables³¹ en bois sur trois rangées qui précèdent un petit espace consacré à la présentation simultanée de vidéos³² sur six écrans appuyés sur le mur du fond de la salle B. Des chaises en

Commentaire 28.

Ce panneau de petite taille accroché au mur, à gauche à l'entrée de la salle, était passé inaperçu lors de notre parcours initial. Alors qu'en tant que chercheur-visiteur nous nous efforçons à un examen méthodique de tout ce qui se présente à notre perception (et plus particulièrement les éléments textuels), nous avons négligé involontairement ce cartel et nous pensons que cela nécessite une tentative d'explication. Certes, la place qui était accordée à ce texte n'était pas la meilleure pour qu'il soit facilement repéré en pénétrant dans la salle, ce qui nous confirme dans l'idée déjà formulée que cette exposition ne compte pas beaucoup sur l'écrit. Nous pensons surtout que nous avons du être immédiatement absorbée par la contemplation de la série de cadres qui habillent les murs, au point de ne pas être perceptivement présents à des éléments significatifs de notre environnement proche. Ce qui pourrait signifier la force du dispositif d'exposition susceptible de créer un effet d'imprégnation auquel on ne résiste pas, même lorsqu'on entre dans la pièce avec de bonnes résolutions méthodologiques.

A l'image de *Workbay*, cette grande structure en liège, est une nouvelle proposition qui s'ajoute au système de bureau *Joyn* par exemple, autour de l'espace de travail, thème récurrent pour Ronan et Erwan Bouroullec. Cette grande table est segmentée par de hautes parois, mais dont la géométrie permet de ne pas obturer le regard. Ainsi, l'utilisateur est isolé, mais dans une « boîte » paradoxalement ouverte.

²⁹ Steelwood Collection. 2007. Hêtre massif, acier peint en résine epoxy, MDF verni. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

³⁰ Compte tenu de la longueur de ce texte, nous l'avons renvoyé à la fin de cette description.

³¹ Copenhague Collection. 2012. Chêne. Édition Hay, Danemark.

³² *Trois films numériques. Studio/Conception/Fabrication. 2011. Durée totale : 12'40 ». Réalisation : Benoît Rossel. Image : Javier Ruiz Gomez et Benoît Rossel. Son : Raphaël Sohier. Montage : Anne-Laure Viaud. Ces films ont été tournés en 2011 dans le studio de Ronan et Erwan Bouroullec à Paris et chez Selaneuf, sellerie à Ivry-sur-Seine, avec le soutien du Centre Pompidou-Metz et Arc en rêve, Bordeaux. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

*Vegetal chair. 2009. Durée totale : 3'14 ". Réalisation : Ronan et Erwan Bouroullec. Son : The Captains. Montage : Mathieu Foulet.

*Drawings. 2012. Durée totale : 9'40". Réalisation : Megaforce.

*Joyn. 20012 – révisions apportées en 2012.

Durée totale : 3'02". Réalisation : Studio Bouroullec.

bois³³ et des tabourets de divers types³⁴ sont installés en face des écrans.

Ces sièges, différents dans leur typologie mais appartenant à la même collection, (certains sont présentés à d'autres points du parcours) sont utilisés par les visiteurs qui s'arrêtent un moment dans le but de visionner les films.

Des places étaient libres face aux écrans. Nous avons pris le temps (environ quarante-cinq minutes) de visionner les vidéos.

Le dispositif est complexe car nous avons face à nous six écrans qui fonctionnent en même temps. Les trois écrans supérieurs sont consacrés à un film qui présente simultanément des images semblables ou complémentaires. Il s'agit donc d'un même film se déroulant sur trois écrans.

Les trois écrans inférieurs passent en boucle trois films distincts de contenu et de longueur différente.

En quittant par la droite l'espace de présentation des vidéos, nous retournons dans la grande salle A, plus précisément dans la partie que nous baptisons A2, partie que nous avons pu apercevoir depuis la salle A1, mais qui était alors inaccessible.

Commentaire 29.

La comparaison avec une photographie montrant l'installation de cette zone à l'ouverture de l'exposition permet de découvrir que des chaises ont été déplacées, peut-être par le public, afin d'installer plus confortablement l'espace vidéo. A l'origine, d'après la même photographie, il y avait très peu de chaises dans l'espace qui se prête au visionnement et chaque table située dans l'espace de présentation un peu en amont dans le parcours, avait au moins une chaise associée. Cela a une conséquence : c'est que les tables débarrassées de leurs sièges se présentent installées côte à côte dans un dispositif qui fait plus songer à l'encombrement d'une salle de vente qu'à un espace muséal ! Cela tranche en tout cas avec la rigueur et l'élégance des présentations que nous avons pu voir jusqu'ici dans ce parcours. Nous reviendrons certainement sur ce commentaire, car il nous semble symptomatique d'une transformation de l'intention de conception de l'exposition en intention de l'exposition. Nous pensons qu'il est possible de produire une analyse qui n'est ici qu'ébauchée.

Commentaire 30.

Nous nous arrêterons plus précisément sur ce dispositif filmique qui est le seul présent sur cette exposition. Nous avons été un peu décontenancée par ce dispositif qui nous obligeait à regarder six écrans différents à la fois.

³³ Copenhague Collection. 2012. Chêne. Édition Hay, Danemark.

Collection Osso. 2011. Chêne massif, érable ou frêne. Édition Mattiazzi, Italie. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

³⁴ Collection Osso. 2011. Chêne massif, érable ou frêne. Édition Mattiazzi, Italie. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

Steelwood Collection. 2007. Hêtre massif, acier peint en résine epoxy, MDF verni. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

Salle A2

En pénétrant dans la salle A2, nous avons immédiatement à notre gauche un imposant ensemble formé par l'assemblage modulaire³⁵ de petites pièces en tissu de feutre assez comparables aux tuiles de la salle A1, mais de formes différentes, ce qui donne une composition de surface irrégulière.

Trois teintes sont présentes, noir au niveau du sol ; bleu nuit ensuite ; blanc enfin pour presque la totalité de la surface. Ce panneau couvre tout le fond de paroi de la tente, épousant et soulignant dans le sommet la forme de la voute. Il fait pendant dans un style différent à la composition réalisée en modules de polystyrène que nous avons rencontrés à l'entrée de la salle A1.

Commentaire 31.

Notons que le dispositif modulaire Clouds porte le même nom (en anglais) que le dispositif modulaire Nuages situé à l'entrée pour designer des formes très différentes.

En face de nous en entrant, ce panneau latéral qui occupe donc le fond de la pièce se raccorde à un très grand rideau³⁶, haut et long, dispose comme celui des tuiles de feutres de la salle A1 c'est-à-dire dans le sens de la longueur. Il est situé symétriquement par rapport à un point imaginaire, concours des diagonales de la surface au sol de l'ensemble de la salle A. Il s'ensuit qu'il partage cette salle en deux espaces de même longueur mais de superficies inégales, celle où nous sommes présentement étant de largeur double de celle située derrière le grand rideau. Nous retrouvons donc dans cette salle A2, un arrangement de l'espace très similaire à ce que nous avons décrit en A1. Le

³⁵ Clouds. 2009. Textile, mousse thermocompressée, élastique. Édition Kvadrat, Danemark. Collection Kvadrat.

En 2009, trois ans après les *North Tiles*, les *Clouds* sont imaginés à partir de la même technique d'éléments textiles thermocompressés. Les *Clouds* sont des pièces planes, qui une fois assemblées, forment une composition tridimensionnelle et aléatoire. Elles sont reliées entre elles grâce à des lanières en plastique injecté.

³⁶ Twigs. 2004. ABS. Édition Vitra, Suisse. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

Conçues pour Vitra la même année, en 2004, les *Algues* et les *Twigs* (branches) sont des concepts très proches qui créent pourtant des cloisons de qualité différente. Ces modules sont, pour Erwan et Ronan Bouroullec, manifestes de leur travail entre design et architecture. Réalisés par injection plastique, ces éléments à assembler soi-même peuvent créer une échelle démesurée. Partant du petit pour arriver au très grand, ils répondent à un souci de modularité.

rideau fait donc cloison en partie transparente. Il est de couleur dominante rouge avec un dégradé latéral vers le noir en allant vers le mur du fond.

De la place qui est la notre, toujours à l'entrée de la pièce, nous observons la disposition suivante :

Le premier plan est occupé à l'aplomb du rideau, sur toute sa longueur par une estrade constituée de carreaux en céramique³⁷ (dont l'accès est interdit) de faible hauteur et assez profonde (environ deux mètres), où sont présentés divers objets sur lesquels nous reviendrons tout de suite. En face de cette estrade, contre la paroi de la tente, on découvre un bloc étagère gris sombre, également constitué de carreaux en céramique, semblable à ceux que nous avons observés dans la salle A1. Il supporte aussi des objets et des mobiliers. Enfin, en face et au delà de cet espace, contre le rideau qui fait séparation avec la salle A1, nous pouvons voir un autre aménagement³⁸ qui occupe toute la largeur de la pièce. Nous avons pu le voir depuis la salle A1. Il attire immédiatement notre regard dès l'entrée dans la salle A2 : c'est une vaste plateforme presque au ras du sol, revêtue de textiles de couleurs différentes.

Des visiteurs, nombreux à ce moment de la journée, ont abandonné leurs chaussures en bordure de la surface en textile et se reposent dans des positions qu'on imagine délassantes, allongés dans le sens de la légère pente que la structure présente sur les côtés.

Commentaire 32.

L'entrée par cette porte offre une vision panoramique sur l'ensemble de la salle A aperçue depuis le fond. L'œil est donc immédiatement attiré par ce spectacle peut-être au détriment des différents objets situés dans un environnement proche. C'est la salle dans son ensemble qui est le premier objet de contemplation, ce n'est qu'après avoir satisfait ce besoin d'appréhender l'espace par un regard circulaire que nous nous sommes intéressée à l'organisation du dispositif scénographique interne. Ce qui laisse penser que pour cette salle tout au moins, le volume lui-même et son agencement fait partie de l'exposition et représentent en quelque sorte la première chose exposée, celle qui donne sens à tout ce qu'elle contient.

Commentaire 33.

Une connotation se construit immédiatement avec un espace religieux. Les chaussures étalées et la moquette évoquant un tapis contribuent à restaurer à ce moment de la visite un sentiment de sacré que nous avons déjà identifié à l'entrée de cette même salle A de l'autre côté. Il est vrai que les corps allongés au repos et les attitudes abandonnées ne font

Commentaire 34.

En écrivant « qu'on imagine délassante » nous avons spontanément souligné le caractère très invitant du dispositif à un moment (la moitié du parcours environ) où la fatigue commence à se faire sentir !

³⁷ Pico. 2011. Céramique émaillée mate. Édition Mutina, Italie. Collection Mutina.

³⁸ Textile Field. 2011. Laine, tissu mousse thermoformée MPF. Édition Kvadrat, Danemark. Collection Kvadrat.

Pièce unique, le *Textile Field* à été crée en 2011 pour une installation dans la galerie des Raphaël du Victoria & Albert Museum de Londres. Conçu à l'origine à l'échelle de cette vaste galerie, il permettait au visiteur de se reposer tout en contemplant les grands cartons de Raphaël accrochés au mur. Dans le contexte d'un musée et, de manière plus générale dans un espace collectif, le *Textile Field* dérouté par sa surface souple permettant au public de s'asseoir, de s'allonger, d'adopter des postures informelles. Veuillez vous déchausser.

Le rideau à la structure très légère qui se trouve au centre de la tente - chapelle, ne cache pas du tout la vision de la salle A1 et de l'entrée de l'exposition.

Commentaire 35.

Il est même complètement invisible à cette distance et ne prendra une existence qu'en se rapprochant à quelques mètres.

Revenons à l'estrade. Recouverte par les dalles céramiques gris clair que nous avons déjà présentées, elle supporte, là aussi de manière assez hétéroclite, cinq objets mobiliers de taille importante. Dans l'ordre, en partant du fond de la salle où se trouve l'entrée, on rencontre un meuble incluant un luminaire et faisant songer à un pupitre³⁹, un canapé⁴⁰, une longue étagère métallique peinte en rouge⁴¹, une chaise en métal⁴² et un grand vase noir brillant⁴³.

Commentaire 36.

On pourrait reprendre à ce sujet le commentaire fait pour la salle A1. Cela confirme qu'il n'y a pas de classement des objets en tout cas repérable *a priori*.

³⁹ Assemblage 3. 2004. Corian®, cuir, polyamide, aluminium, acier, cuivre, peinture de carrosserie, source lumineuse fluorescente. Édition limitée, Galerie Kréo, France. Collection Galerie Kreo.

⁴⁰ Canapé Ploum. 2011. Mousse polyuréthane, tricot matelassé, acier. Édition Ligne Roset, France.

⁴¹ Steelwood Collection. 2007. Hêtre massif, acier peint en résine epoxy, MDF verni. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

La collection *Steelwood* est réalisée en 2007 pour l'entreprise italienne Magis et est fabriquée, comme son nom l'indique, en deux matériaux (acier et bois). Elle comporte une gamme étendue de pièces : siège, tabouret, étagère, table, portemanteaux. L'idée ici n'est pas de cacher le mode de construction, mais au contraire de rendre lisible l'assemblage et de le révéler par une visserie apparente et des structures différenciées. Malgré une simplicité apparente, les éléments métalliques des meubles *Steelwood* sont pourtant produits grâce à un procédé industriel d'emboutissage qui nécessite plusieurs étapes consécutives. Par exemple, la pièce de métal qui forme notamment le dossier et la structure de la chaise, requiert neuf phases successives d'emboutissage. Certains éléments standards de la collection *Steelwood* offrent des tailles et des configurations variées pour les étagères et les tables notamment.

⁴² Chaise Hole. 1999. Aluminium, peinture de carrosserie. Édition Cappellini, Italie. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

Cappellini est un des premiers à éditer les pièces de Roann et Erwan Bouroullec. Développée grâce à une bourse du VIA, la collection Hole, qui questionne l'idée du vide, est un ensemble comprenant une étagère mais aussi une console, une table et une chaise. Les étagères, les consoles et les tables sont en multiplis de bouleau et de verre. Les chaises sont en tôle d'aluminium, découpée numériquement, pliée et emboutie, puis laquée. Certains modèles de chaises sont toutefois repris à l'aérographe, selon des techniques pointues de peinture automobile.

⁴³ Vase Honda. 2001. Fibre de verre, peinture et vernis de carrosserie. Édition limitée Galerie Kreo, France. Collection Galerie Kreo.

De l'autre côté, sur le bloc étagère, nous trouvons disposés successivement (en suivant la même progression que pour l'estrade) six objets et mobiliers très hétérogènes par leur dimension, leur forme et leur nature. Une lampe faiblement éclairée⁴⁴, un exemplaire du module constituant la paroi de fond présenté sur un fin support métallique⁴⁵, deux petits buffets en bois et métal⁴⁶, un exemplaire du module constitutif du grand rideau qui se trouve contre l'estrade⁴⁷ et un vase de forme rectangulaire intégrant un dispositif d'éclairage⁴⁸.

Commentaire 37.

On retrouve donc comme pour la salle A1, un exemplaire du module d'assemblage de la paroi, ce qui confirme le souci de présentation à la fois de l'élément constitutif, mis en valeur au même titre qu'une lampe un vase ou une chaise, et de l'ensemble fabriqué par l'assemblage de ces éléments.

Pour l'estrade comme pour le bloc étagère, les cartels identiques à ceux précédemment décrits, sont collés sur les dalles en céramique, au droit des objets à même le sol où l'on marche. De même, les deux grandes parois modulaires de cette salle, sont très rapidement présentées par un court texte au sol que nous étudierons séparément.

Commentaire 38.

Le commentaire *in situ*, qui éclaire la compréhension du dispositif nous semble, une fois de plus, traité de manière tour à fait secondaire.

Un petit texte au sol se trouve aussi à l'entrée de la plateforme que nous avons précédemment située. Il se termine en invitant à se déchausser avant de pénétrer dans cet espace, ce que nous faisons.

Commentaire 39.

Chaque fois qu'il est possible à la chercheur-visiteur de rentrer en contact avec les choses exposées, la perception qui était jusqu'alors uniquement visuelle s'enrichit de nouvelles informations. Elle découvre le plaisir du contact avec le revêtement textile, elle adopte des positions allongées pour se reposer, ce qui est inhabituel et même certainement un peu incongru dans un espace muséal. Paradoxalement, elle s'étale et s'allonge en plein milieu de l'exposition, devenant dans une certaine mesure elle-même objet d'exposition un peu comme des baigneurs sur une plage ou plutôt, compte tenu du vêtement, comme des spectateurs d'un grand concert en plein air qui prennent leurs aises dans la prairie devant la scène. Il semble bien qu'il y ait quelque chose de l'ordre du spectacle dans cette situation produite, voulue par ce dispositif. Il nous faudra revenir sur cette remarque autour de la notion de *happening* car il y a à cet endroit des choix particulièrement parlants.

Nous découvrons la sensation agréable produite par l'épaisse moquette qui recouvre la structure.

Celle-ci se présente sous forme de bandes de couleurs contrastées. Elle est horizontale au centre et remonte avec une faible pente vers les bords extérieurs. Les personnes sont généralement allongées et discutent à voix basses, des enfants s'égaient en s'exerçant à des roulades.

⁴⁴ Lampe Piani. 2011. Plastique ABS variateur. Édition Flos, Italie. Collection Flos.

⁴⁵ Clouds. 2009. Textile, mousse thermocompressée, élastique. Édition Kvadrat. Collection Kvadrat.

⁴⁶ Theca. 2013. Noyer, aluminium anodisé. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

Theca. 2013. Cerisier, aluminium anodisé. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

⁴⁷ Twigs. 2004. ABS. Édition Vitra, Suisse. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

⁴⁸ Vase. 2001. Fibre de verre, peinture et vernis de carrosserie. Source lumineuse fluorescente et variateur. Édition limitée galerie Kreo, France. Collection Galerie Kreo.

Quelques conversations s'amorcent entre des visiteurs qui ne se connaissent pas.

L'un d'eux m'annonce l'arrivée de Ronan Bouroullec, qui entouré d'autres personnes à l'entrée de la salle A1.

D'autres contemplent leur environnement ou même donnent l'impression de s'assoupir un instant.

En sortant de la plateforme, nous nous retrouvons face à la paroi du fond de la salle A1. Cette position offre une vision de profil du vaste rideau de séparation de cette salle dont nous pouvons sous cet angle, apprécier la minceur. À droite du rideau, l'estrade que nous avons décrite se continue sous la paroi rideau sur une cinquantaine de centimètre. Elle ne supporte rien si ce n'est le petit texte de présentation de la paroi modulaire que nous avons déjà évoqué.

Contre la paroi droite de la tente en regardant vers le fond, et donc derrière la cloison rideau, se trouve un long bloc-étagère gris identique à ceux déjà présentés.

Comme les autres blocs de ce type, il est éclairé de manière diffuse par l'arrière à travers le tissu de la tente.

Sur sa partie supérieure, reposent toujours de façon un peu hétéroclite, cinq objets et mobiliers de dimensions importantes. Comme précédemment, on a pris soin de dégager un espace vide important entre ces objets.

On rencontre successivement en progressant vers le fond de la salle : un miroir⁴⁹, une chaise en bois et métal⁵⁰, une table guéridon⁵¹, une

Commentaire 40.

Là aussi, nous constatons quelque chose d'inhabituel. Nous prenons cette remarque comme un indicateur du changement qui se produit dans les codes rituels des expositions. Toute la question est bien de savoir ce qui provoque ce changement. Il nous faut le relier évidemment au commentaire qui précède immédiatement.

Commentaire 41.

Sur le moment, nous avons cru à un pur hasard. Cela ne méritait pas d'être mentionné, pensions-nous et si nous le faisons, ce n'était que pour rester fidèle à notre projet de tout transcrire dès lors que nous le remarquons. Il se trouve que l'entretien mené avec l'intéressé nous a appris qu'il était venu plusieurs fois revisiter, surveiller l'exposition. Dès lors, la contingence de l'évènement était moins évidente. À l'observation de l'exposition venait s'ajouter l'observation de ce visiteur singulier, identifié par une faible partie de l'assistance.

Commentaire 42.

Nous pensons qu'il doit y avoir de courtes siestes ! En tout cas, rien ne s'y oppose et ne pourrait-on pas dire que, au contraire, tout y invite. Bien évidemment la quasi-totalité des visiteurs savent où ils sont, et nous rassurons les lecteurs de ce document, la chercheur-visiteur que nous sommes n'oublie pas sa mission !

Commentaire 43.

Nous souhaitons souligner combien cette régularité symétrique du dispositif de présentation des objets contraste avec le caractère dissemblable des objets présentés. On le retrouve en regardant ce qui est disposé sur ce meuble.

⁴⁹ Miroir. 2003. Aluminium anodisé, miroir. Édition limitée Galerie Kreo, France. Collection Galerie Kreo.

⁵⁰ Steelwood collection. 2007. Hêtre massif, acier peint en résine epoxy, MDF verni. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

⁵¹ Central. 2010. Aluminium injecté poli, bois. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

étagère métallique⁵² sur laquelle repose une petite sculpture en bois représentant un oiseau⁵³ et une autre chaise en bois massif que nous avons déjà rencontrée à deux reprises dans la salle B1⁵⁴.

Arrivée au bout de ce bloc étagère, nous sommes devant l'entrée de la salle C, ouverte à notre droite.

Salle C

A l'entrée de la salle C, nous découvrons un espace au plafond beaucoup plus bas que celui que nous venons de quitter, comparable à celui de la salle B, mais subdivisé en petites pièces éclairées par des fenêtres occultées par un revêtement translucide, donnant sur la rue de Rivoli.

Ces pièces de petites tailles sont accessibles par un couloir rectiligne le long du mur droit de la salle. C'est l'unique espace de circulation car il est matériellement interdit de pénétrer dans les pièces (présence d'alarmes). Le bruit de la rue nous parvient de manière assourdie. Nous apercevons au mur le long du couloir de circulation des panneaux accrochés. Des vitrines un peu plus profondes sont aménagées par endroit dans l'épaisseur du même mur.

Commentaire 44.

Cette remarque situe le moment où notre attention a commencé à se porter sur les redondances d'objets dans le parcours d'exposition. On retrouvait en effet sur ce bloc meuble, la même chaise sur laquelle nous avons pu nous asseoir au moins à deux reprises dans la salle B. Nous avons donc conçu le projet de faire, après la visite, un recensement systématique des objets se présentant plusieurs fois (occurrences) dans l'exposition. Nous émettions, à ce sujet, l'hypothèse que cette répétition dans des situations et des intentions d'expositions différentes pourrait nous fournir des pistes de lecture de la stratégie sémiotique à l'œuvre dans l'exposition.

Commentaire 45.

Dans cette salle, le cheminement du visiteur, peut-être imposé par l'infrastructure du bâtiment, est très différent de celui des autres salles. Pour ne retenir qu'un mot de la description, il est rectiligne. Si nous essayons de risquer une comparaison, le bruit de la rue aidant, nous pourrions nous imaginer marcher sur un boulevard tout en contemplant les vitrines des magasins. De fait, nous ressentons une certaine monotonie, certainement produite par la répétition des scènes traitées de manière identique dans les six espaces concernés.

Commentaire 46.

C'est à l'image plus classique des galeries que nous renvoie l'accrochage sur le mur droit du couloir avec sa conséquence : les embarras de circulation dans les étranglements au passage d'une alcôve à l'autre. Notons aussi les difficultés tout aussi classiques posées par l'insuffisance du recul et l'éclairage naturel de type frontal, générateur de reflets.

⁵² Steelwood collection. 2007. Hêtre massif, acier peint en résine epoxy, MDF verni. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

⁵³ L'Oiseau. 2011. Érable massif. Édition Vitra, Suisse. Collection Vitra.

⁵⁴ Collection Osso. 2011. Chêne massif, érable ou frêne. Édition Mattiazzi, Italie. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

La chaise Osso s'inscrit dans la tradition de Mattiazzi, maison italienne spécialisée dans le travail du bois. La géométrie particulière de ce siège a deux origines : l'utilisation du bois massif (avec un minimum de pertes dues à l'usinage) et l'assemblage des différents morceaux usinés. Ici, deux axes particuliers, un verticale et un horizontal, permettant de joindre ces éléments d'une manière harmonieuse tout en créant une structure extrêmement stable. Dans la même collection, toute une famille d'assises et de tables est déclinée.

Nous donnerons aux différentes pièces le nom d'alcôve et nous les numéroterons C1, C2, C3, etc. dans l'ordre du parcours. En franchissant le seuil qui nous fait passer de la salle A2 à la salle C, nous sommes surprise par la différence de luminosité.

L'alcôve C1 se présente devant nous éclairée par un contrejour un peu gênant. Il y a peu d'objets : le centre de la pièce est occupé par un meuble⁵⁵ se présentant sous la forme d'un lit surélevé par de grands pieds, sur la base duquel repose une lampe allumée⁵⁶ du type de celle que nous avons déjà vu en A1. On trouve encore, posés à même le sol, une chaise⁵⁷ et une étagère⁵⁸ supportant un petit vase⁵⁹.

L'alcôve est rendue inaccessible par un rideau constitué d'éléments modulaires⁶⁰ qui la sépare du couloir. Celui-ci permet de voir à travers, il est de même nature que celui que nous avons rencontré en limite des salles A1 et A2.

Commentaire 47.

Cet aspect ne doit pas, selon nous, être apprécié négativement car comme nous le verrons dans l'analyse, nous abordons une nouvelle logique d'exposition avec cette troisième partie du parcours. Le changement de luminosité, comme c'était le cas pour le passage dans la salle B, signifie ce changement de logique (bien évidemment, sans que l'intention soit peut-être consciemment perçue par un visiteur contrairement à la chercheur-visiteur qui adopte une position d'analyste).

Commentaire 48.

Il n'est pas certain que le rideau tienne ici la même place que son semblable séparant les salles A1 et A2. Tout d'abord parce qu'il est de taille plus modeste, il nous renvoie à la dimension domestique de cette partie de l'exposition qu'il annonce dès l'entrée en quelque sorte, ensuite parce qu'il laisse passer le regard tout en délimitant l'espace, il introduit symboliquement au caractère intime de la pièce où l'on découvre un lit. Bref, il contribue à en faire une chambre.

⁵⁵ Lit clos. 2000. Contreplaqué de bouleau laqué, acier peint, aluminium, PMMA, textile. Édition limitée Galerie Kréo, France. Collection Centre Pompidou Paris, Musée national d'Art Moderne/Centre de création industrielle, donation du VIA/Valorisation de l'innovation dans l'ameublement, 2009. Inv. AM 2010-1-73.

Après la *Cuisine désintégrée* de 1998, le *Lit Clos* est une des premières pièces de Ronan et Erwan Bouroullec à montrer leur intérêt pour un travail à l'échelle de l'architecture. Véritable pièce dans la maison, le *Lit Clos* véhicule le mythe de la cabane. Réalisé en 2000 grâce à une bourse du VIA, il est édité par Capellini avant d'être repris deux ans plus tard par la Galerie Kreo.

⁵⁶ Lampe Piani. 2011. Chêne massif, LED, variateur. Édition Flos, Italie. Collection Flos.

⁵⁷ Chaise Hole. 1999. Aluminium, peinture de carrosserie. Édition Capellini, Italie. Collection Centre Pompidou Paris, Musée National d'Art Moderne/Centre de Création Industrielle, don Capellini, 2001. Inv. AM 2001-1-152.

⁵⁸ Étagère Hole. 1999. Multiplis de bouleau, verre. Édition Capellini, Italie. Collection Centre Pompidou Paris, Musée National d'Art Moderne/Centre de Création Industrielle, don Capellini, 2001. Inv. AM 2010-1-71.

⁵⁹ Vase Soliflore. 1997. Plastique ABS. Édition Capellini, Italie. Collection Centre Pompidou Paris, Musée National d'Art Moderne/Centre de Création Industrielle, achat 1997, inv. AM 1997-1-2.

⁶⁰ Algues. 2004. Polyamide injecté. Édition Vitra, Suisse. Collection Vitra.

Des cartels, à hauteur de lecture debout, sont installés sur les cloisons de la pièce à proximité du couloir. Ils sont bilingues (français, anglais) et présentent succinctement les objets disposés dans l'alcôve.

Fixant notre regard sur le mur du couloir qui longe les petites pièces, nous remarquons face à l'alcôve C1 un ensemble de dix-neuf cadres contenant des photographies (P1).

Une partie est consacrée à des photographies montrant le montage de l'exposition, notamment la structure de la tente. Sur une des images, on aperçoit les deux frères Bouroullec autour d'un canapé⁶¹. D'autres photographies présentent le montage et l'assemblage des parois constituées d'éléments modulaires. Comme dans le reste de l'exposition, un cadre présente un exemplaire du module⁶² servant à faire le rideau que nous avons vu dans la salle précédente (A2) et qui est aussi représenté en photographie. Ce module rouge est cette fois présenté en 2D.

Plusieurs photographies illustrent aussi l'utilisation des tuiles⁶³ en tissu de type feutre qui assemblées forment une cloison que l'on a rencontré en salle A1. Seules les images du montage de la tente sont expliquées par un cartel⁶⁴.

En face de ces dernières photographies, se trouve l'espace C2.

Les objets, nombreux et de taille généralement plus petite que dans la précédente alcôve, sont posés sur une estrade recouverte avec les dalles céramiques grises que nous avons déjà rencontrées en salle A.

Commentaire 49.

Nous voulons voir ici la confirmation que les concepteurs cherchent à donner à l'exposition elle-même, le caractère d'une œuvre de designer. Plus généralement, l'iconographie tient le discours du faire, rend compte du processus de fabrication. Il semble que ce soit la tâche assignée à ce reportage photographique que l'on peut contempler dans le couloir de la salle C.

Commentaire 49 bis.

Ils sont mis en scène (comme dans les vidéos) dans un contexte professionnel.

Commentaire 50.

La dimension didactique est donc présente mais une fois de plus, elle n'est pas bavarde ; les choses sont suggérées par l'image dont le sens n'est pas fermé

⁶¹ Alcôve High Back Sofa. 2007. Mousse, textile, microfibres, fibre de verres, textile, tube d'acier chromé, aluminium poli. Édition Vitra, Suisse. Collection Vitra.

⁶² Twig. 2004. ABS. Édition Vitra, Suisse. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

⁶³ North Tiles. 2006. Textile mousse de polyéthylène thermo compressée. Édition Kvadrat, Danemark.

⁶⁴ 3 vues de l'installation de la tente aux Arts Décoratifs. © Studio Bouroullec.

L'estrade n'est pas très haute, ni trop profonde et laisse un espace de déambulation dans l'alcôve. Sur le mur de gauche sont accrochés quatre cadres présentant des vues de paysages fluviaux avec en premier plan un habitat flottant⁶⁵. Sur l'estrade, on remarque divers objets et mobilier posés à même ce support.

Ils ne sont pas mis en situation et sont assez éloignés les uns des autres. On distingue : à gauche, une lampe rouge allumée⁶⁶ devant une chaise métallique ; au centre, une table en bois⁶⁷ sur laquelle est posée une boîte en métal⁶⁸ ; devant au sol, une coupe et un plateau appartenant à cette même gamme ; à côté un plateau en bois rainuré⁶⁹, plus en arrière, encore un plateau noir laqué⁷⁰ qui voisine avec un guéridon à trois roulettes⁷¹ ; sur la gauche enfin, deux exemplaires d'une chaise en bois⁷² que nous avons déjà rencontrées en salles B et A2 (une des deux chaises est de taille nettement

Commentaire 51.

La mise en scène des objets nous intrigue. Tout se passe comme si l'on avait cherché à éviter une présentation évocatrice de situations qui nous sont familières : celle des intérieurs de nos maisons. Chaque objet à une présence singulière mais n'entre pas en relation immédiatement perceptible avec les autres objets qu'il côtoie. Nous retrouvons l'aspect un peu hétéroclite de la présentation que nous avons constaté en Salle A. Ce sont des spécimens qui sont montrés sans que l'on ait eu *a priori*, le souci d'introduire une cohérence d'ensemble. Par exemple, les collections de vaisselle sont parfois présentées dispersées dans plusieurs alcôves. Mais nous pouvons pourtant, ressentir sur le plan visuel une certaine harmonie dans la composition. Il nous a semblé que chaque objet était comme le musicien d'un orchestre qui jouait sa partition sur son propre instrument, apparemment sans s'occuper des autres, mais pourtant dans une forte relation carrément invisible et pourtant là. Autrement dit, à l'inverse d'une présentation d'intérieurs réalistes tels qu'on a pu les voir par exemple dans les vitrines du musée des Arts et Traditions Populaires, les Bouroullec offrent une vision poétique de leurs créations, n'hésitant pas à bouleverser les représentations liées à nos habitudes d'usagers. (Par exemple, un couple de sièges sera présenté ensemble sans qu'un principe de rangement soit spontanément lisible) Il règne sur cette présentation un désordre de surface qui nous oblige à rechercher un ordre sous-jacent : celui des principes et des choix de création qui traversent toute l'œuvre des deux designers.

⁶⁵ Floating House. 2006. Studio pour résidence d'artiste. Centre National de l'Estampe et de l'Art Imprimé.

⁶⁶ Wajima Desklight. 2009. Bois laqué, or, LED. Édition Japan Brand, Wajima Japon. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

⁶⁷ Geta table. 2008. Chêne massif. Édition limitée Galerie Kreo, France. Collection Galerie Kreo.

⁶⁸ Ovale Collection. 2010. Acier inox. Édition Alessi. Collection Alessi.

Pour l'éditeur italien Alessi spécialisé dans les arts de la table, le studio Bouroullec imagine en 2010 la ligne Ovale composée de 23 pièces. Déclinée en acier ou céramique, la subtilité de ce service tient dans la fausse simplicité des formes irrégulières et uniques. Le nom Ovale est en réalité trompeur car aucune pièce n'est ovoïde. La recherche a porté sur la création de contenants versatiles pouvant s'adapter à toutes sortes d'usages et de cultures.

⁶⁹ Fruit Bowl. 2001. Bois massif. Édition limitée Capellini, Italie. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

⁷⁰ Wajima lunch Set Tray. 2009. Bois laqué, or, aimants. Édition Japan Brand, Wajima, Japon. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

⁷¹ Tambour. 2011. Aluminium injecté. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

⁷² Collection Osso. 2011. Chêne massif, érable ou frêne. Édition Mattiazzi, Italie. Collection Mattiazzi.

plus petite⁷³) à côté d'une forme en bois représentant un oiseau⁷⁴ déjà vu lui aussi en salle A2.

Tout à fait à l'arrière, posés en contrejour sur le rebord de la fenêtre, des vases⁷⁵ sont présentés à des hauteurs différentes, dont un sur une table basse⁷⁶. Suspendu au dessus de l'estrade dans le coin droit, un imposant luminaire⁷⁷ forme une sorte de colonne organique éclairée de l'intérieur.

On trouve enfin accroché au mur droit, juste en face des deux chaises, un exemplaire de cette même chaise démontée. Les huit pièces constitutives de l'objet sont présentées à plat non sans une certaine recherche esthétique dans l'agencement⁷⁸. De même que dans l'alcôve précédente, sur les murs de droite et de gauche, des cartels renseignent le visiteur sur les objets ou les collections auxquelles ils se rattachent.

Le long du couloir, en face de cette pièce se trouve une vitrine intégrée dans le mur (V1). Cette vitrine présente un fort reflet du fait de la fenêtre de l'alcôve C2 située juste en face.

Commentaire 52.

Cette mise à plat de la chaise Osso nous semble particulièrement représentative d'une démarche didactique qui ne dit pas son nom mais s'expose dans son principe. Nous avons souligné dans la description le caractère esthétique de la représentation murale de la chaise. C'est manifestement un geste esthétique. Mais ne devons-nous pas voir que ce faisant, c'est-à-dire faisant un choix esthétique de présentation, les concepteurs interviennent aussi (et surtout ?) dans cet autre champ qui est celui d'une didactique du design. Chaque fois que l'on démonte un objet, qu'on le donne à voir dans ses différentes parties, on développe un processus analytique de type explicatif qui est connu dans le champ pédagogique sous le nom de leçon de choses. Nous aurons très certainement à revenir sur cette notion de « leçon de choses » pour d'une part la préciser mais aussi pour étudier sa place dans cette exposition et dans les expositions de design plus généralement.

⁷³ Maquette Chaise Osso. 2010. Pin. Édition Ronan et Erwan Bouroullec. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

⁷⁴ L'Oiseau. 2011. Érable massif. Édition Vitra, Suisse. Collection Vitra.

⁷⁵ Vases combinatoires. 1998. Résine de polyuréthane. Edition Néotu, Paris 1997. Édition Cappellini, Italie, 1998. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

Premières créations à avoir véritablement attiré l'attention sur le travail de Ronan et Erwan Bouroullec, les Vases combinatoires de 1998 se composent de 8 pièces permettant de multiples configurations. Exposés à la galerie Néotu puis édités par Cappellini, ces vases jettent certaines bases de leur approche : modularité, esprit de synthèse.

⁷⁶ Tambour. 2011. Aluminium injecté. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

⁷⁷ Objets lumineux. 1999. Contreplaqué de bouleau, PMMA, source de lumière fluorescente. Édition Cappellini, Italie, 1999. Édition galerie Kreo, France, 2004. Collection Galerie Kréo.

⁷⁸ Collection Osso. 2011. Chêne massif, érable ou frêne. Édition Mattiazzi, Italie. Collection Mattiazzi.

Elle comporte des objets difficiles à identifier et non légendés : des maquettes en textile et en carton, des carnets de dessins et des croquis sur des supports divers.

On remarque au centre, sous forme de maquette originale, un exemplaire du module⁷⁹ qui est l'élément de base de la paroi qui se trouve dans la salle A2.

Faisant suite à cette vitrine sur le mur du couloir, nous rencontrons un nouvel ensemble de quatorze photographies (P2) présentant des images de fabrication utilisant la laque. On peut reconnaître les frères Bouroullec au travail dans ce qui s'apparente à un reportage.

En face, se trouve l'alcôve C3 que nous allons décrire maintenant. Cette espace présente aussi une estrade recouverte de carreaux⁸⁰ en céramique grise sur toute sa surface. Cette estrade supporte en son centre une table très allongée, à six pieds⁸¹, sur laquelle est disposé dans un coin, un ensemble fait de vaisselle blanche et de couverts métalliques⁸². Au centre de la table une lampe⁸³ de taille importante est posée, elle a déjà été vue dans la salle A1. Autour de la table, on remarque un fauteuil noir qui côtoie un tabouret de facture similaire⁸⁴. Un peu plus en arrière, on a placé une porte manteau à trois pieds de la même gamme que les deux assises que l'on vient de décrire. Juste à côté, un luminaire qui se présente sous la

Commentaire 53.

À propos de la vitrine, nous constatons des difficultés d'identification des objets qui y sont présentés. Soit le visiteur est un expert et il va reconnaître des objets (outils) ou des situations qu'il connaît déjà. Soit c'est un novice dans le domaine du design, nous nous demandons quelle interprétation est-il conduit à faire ? Que comprend-il ? Nous abordons une problématique difficile à trancher : à qui s'adresse une exposition de ce type ? Ne pouvait-on pas être plus explicite ?

⁷⁹ Twig. 2004. ABS. Édition Vitra, Suisse. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

⁸⁰ Pico. 2011. Céramique émaillée mate. Édition Mutina, Italie. Collection Mutina.

⁸¹ Steelwood Collection. 2007. Hêtre massif, acier peint en résine époxy, MDF verni. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

⁸² Ovale collection : service de table. 2010. Acier inoxydable. Édition Alessi. Collection Museo Alessi.

⁸³ Lighthouse. 2010. Verre soufflé, marbre noir de Belgique, aluminium anodisé, source lumineuse halogène. Édition Established & Sons, Grande Bretagne.

⁸⁴ Steelwood Collection. 2007. Hêtre massif, acier peint en résine époxy, MDF verni. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

forme d'une sphère noire est suspendu au plafond⁸⁵.

Tout au fond, sur le rebord intérieur de la fenêtre, deux fauteuils d'une même gamme qu'une chaise sur le côté de la table sont disposés côte à côte mais en sens inverse⁸⁶. Sur l'un d'eux, on peut remarquer un oiseau⁸⁷, petite sculpture que nous avons déjà signalée à deux reprises dans le parcours.

Commentaire 54.

Nouvelle image de ce que nous avons nommé plus haut un apparent désordre de surface.

Fixée sur le mur gauche de la pièce une planche étagère en bois brut, permet la présentation, de vasques, de miroirs et d'accessoires de salle de bains⁸⁸. On trouve aussi sur l'étagère une petite lampe blanche⁸⁹ qui se retrouve en double exemplaire. Un miroir appartenant à la même gamme que les accessoires et équipements de salle de bain, est accroché au mur au-dessus de chaque lavabo. Sur le mur de part et d'autre de la pièce, des cartels nous renseignent sur les objets et mentionnent leur appartenance éventuelle à des collections.

Commentaire 55.

Cet oiseau est amusant, certainement parce que c'est le seul objet de l'exposition qui ne se présente apparemment pas sous un registre fonctionnel classique. Contrairement à tous les autres, c'est un pur objet de décoration. Nous y voyons une sorte de clin d'œil des Bouroullec. Nous ignorons les conditions de sa genèse mais nous le ferions volontiers le porteur d'un message : « Il n'appartient pas au design, mais ainsi il nous rappelle ce que le design n'est pas, en même temps que l'exposition nous dit ce qu'est le design, en tout cas le design des frères Bouroullec ».

En se retournant vers le mur du fond qui délimite le couloir nous trouvons une nouvelle vitrine (V2) qui fait suite à l'ensemble de cadres photographiques déjà mentionné. Comme la précédente, cette vitrine renferme des objets de type dessins (il y a plusieurs carnets), des outils à l'usage mystérieux, des pièces détachées des

⁸⁵ Lampe Aim. 2013. Tôle d'aluminium verni, polycarbonate optique photogravé. Source de lumière LED. Édition Flos, Italie. Collection Flos.

⁸⁶ Stripped Chair et Stripped Armchair. 2005. Acier polyamide injecté. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

⁸⁷ L'Oiseau. 2011. Érable massif. Édition Vitra, Suisse. Collection Vitra.

⁸⁸ Collection Axor Bouroullec. 2010. Résine minérale, gel coat, céramique émaillée, ABS, acier, laiton chromé. Édition Axor Hansgrohe, Allemagne. Collection Axor Hansgrohe.

Pour le fabricant allemand Hansgrohe, le studio Bouroullec conçoit une ligne de salle de bains étendue comprenant plus de 80 modèles. L'enjeu de ce type de collection est de trouver un langage formel pouvant se décliner en une multitude de dispositifs aux diverses fonctions, tout en créant un ensemble cohérent. La variété des éléments est la base d'une certaine modularité du projet. Par exemple, l'utilisateur est libre de choisir les composants et les emplacements de la robinetterie et de les agencer sur les vasques. De manière plus générale, la cohérence du langage formel incite à combiner librement les différentes fonctions de cette collection.

⁸⁹ Lampalumina. 2010. Céramique alumina, LED. Édition limitée Bitossi, Italie. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

objets auquel elles appartiennent. Il n'y a pas d'explication et il n'est pas aisé de deviner le sens ou la destination de ces pièces.

Toujours en progressant dans le couloir, nous découvrons une nouvelle série (P3) de dix-neuf cadres de tailles et formes diverses. Les photographies sont consacrées à la conception et à la réalisation d'une gamme⁹⁰ dont certains éléments ont déjà été vus dans les salles B et A2 mais également dans l'alcôve C3 et dans la vitrine V2.

En face de cet ensemble de photographies, nous pouvons contempler le contenu de l'alcôve C4. Le dispositif de présentation est le même que pour les précédentes. Sur une estrade recouverte avec les carreaux⁹¹ de céramique grise, on découvre de gauche à droite au premier plan : une chaise au dessin d'inspiration végétale⁹² accompagnée de son modèle réduit, un ensemble de céramiques circulaires de tailles et de couleurs différentes⁹³, un sofa en tissu rouge avec des pieds métalliques⁹⁴ et enfin une petite table

Commentaire 56.

Comme nous l'avons signalé précédemment, on est étonnée de trouver ces objets à même le sol.

⁹⁰ Steelwood Collection. 2007. Hêtre massif, acier peint en résine epoxy, MDF verni. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

⁹¹ Pico. 2011. Céramique émaillée mate. Édition Mutina, Italie. Collection Mutina.

⁹² Vegetal Chair. 2008. Polyamide injecté. Éditeur Vitra, Suisse. Collection Vitra.

Développée sur cinq ans, la conception de ce siège a nécessité des techniques pointues de modélisation 3D, qui ont cependant toujours été contrebalancées, tout au long du processus de création, par un nombre important de dessins à la main. Ce siège est fabriqué par injection plastique : cette technique industrielle par excellence – qui permet de produire vite et peu de coût- consiste à injecter le plastique sous forme liquide à très haute pression dans un moule en acier. Cette chaise, dont la structure est inspirée par la croissance d'un végétal, a amené Ronan et Erwan Bouroullec à trouver un mode d'assemblage particulier de l'assise et des pieds arrière, qui se fonde sur la logique organique, tout en conservant la fluidité de la ligne.

⁹³ Collection torique. 1999. Céramique émaillée tournée, moulée. Commande de la Direction générale des affaires culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Ministère de la Culture et de la Communication de la ville de Vallauris, France. Collection Ronan et Erwan Bouroullec/ Coll. Particulière.

⁹⁴ Quilt. 2009. Acier, fibre de verre, mousse, textile. Édition Established & Sons, Grande Bretagne. Collection Established & Sons.

La maison d'édition anglaise Established & Sons fondée en 2005 à Londres ; édite en 2009 le *Quilt Sofa* à la ligne à la fois graphique et généreuse. Cette forme résulte d'une technique de

servant de boîte⁹⁵ sur laquelle est posée une petite lampe en cristal⁹⁶. Au second plan, sur cette estrade sont placés : un vase carré⁹⁷ et une table en métal rouge⁹⁸. À l'arrière, sur le rebord de la fenêtre, on rencontre de gauche à droite : un exemplaire du module⁹⁹ alvéolaire qui est l'élément constitutif de la paroi qui se trouve à l'entrée de l'exposition, une autre petite table en métal rouge¹⁰⁰ et un tabouret en céramique blanche¹⁰¹.

Contre le mur gauche, reposant sur cinq petites corniches, se trouvent quatre pièces d'une gamme de vaisselle en céramique blanche¹⁰².

Une de ces petites corniches est vide. Au premier plan, un imposant lampadaire noir tige de même couleur. Il vient éclairer le centre de la pièce.

Contre le mur droit, est fixé un autre luminaire noir de forme ramifiée¹⁰³.

On aperçoit enfin, collé à l'envers au plafond, un exemplaire miniature de la chaise¹⁰⁴ qui se trouve sur l'estrade.

On retrouve ici aussi les cartels sur les murs latéraux, à hauteur de lecture en position debout.

Commentaire 57.

Curieusement, alors que les autres éléments constitutifs des parois modulaires sont systématiquement présentés au voisinage des dites parois dans les salles A1 et A2, celui-ci est renvoyé dans cet espace sans raison apparente. Est-ce une conséquence de sa taille encombrante ou bien du caractère pauvre de la matière dont il est fait ? Remarquons néanmoins, que les concepteurs ont sacrifié sans exception au principe qui consiste à présenter de manière isolée l'élément de base de la construction simultanément à la composition à laquelle il contribue. Nous pensons voir dans cette systématique une autre forme de la démarche didactique déjà évoquée.

Commentaire 58.

Certainement un moyen de souligner que cette corniche est aussi en elle-même un objet de design, et non un simple support d'exposition. Cela nous renvoie au double statut de certains objets et à la façon de communiquer cet aspect au visiteur. Nous aurons aussi à revenir sur ces questions dans le travail d'analyse.

Commentaire 59.

Pour nous, cela illustre et confirme les choix d'écriture poétique dans la scénarisation. Ici, l'exemple défie toute logique et nous introduit dans un monde onirique.

couture particulière : des cellules sont créées par des coutures et sont ensuite garnies individuellement de rembourrage.

⁹⁵ Box Table. 2004. Polyuréthane rigide, textile tricoté ; MDF peint. Édition Vitra Suisse. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

⁹⁶ Stone Light . 2007. Cristal, LED. Édition Swarovski, Autriche. Collection Swarovski Crystal Palace.

⁹⁷ Vase carré. 1999. Céramique émaillée. Édition Cappellini, Italie. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

⁹⁸ Metal Side Table. 2005. Acier peint. Édition Vitra, suisse. Collection Vitra.

⁹⁹ Nuages. 2002. Polypropylène. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

¹⁰⁰ Metal Side Table. 2005. Acier peint. Édition Vitra, Suisse. Collection Vitra.

¹⁰¹ Collection torique. 1999. Céramique émaillée tournée, moulée. Commande de la Direction générale des affaires culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Ministère de la Culture et de la Communication de la ville de Vallauris, France. Collection Ronan et Erwan Bouroullec/ Coll. Particulière.

¹⁰² Collection Aïo. 2000. Céramique émaillée. Édition limitée, Royaume-Uni. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

¹⁰³ Conques. 2010. Fibre de verre, peinture de carrosserie. Source lumineuse fluorescente. Édition limitée, Galerie Kreo, France. Collection Galerie Kreo.

¹⁰⁴ Vegetal Chair. 2008. Polyamide injecté. Éditeur Vitra, Suisse. Collection Vitra.

Reprenant notre cheminement, nous abordons une nouvelle vitrine intégrée au mur du couloir (V3). Celle-ci ne comporte pas plus d'explications que les précédentes. On y observe notamment une maquette de siège¹⁰⁵ présent dans l'alcôve que nous venons de quitter.

À la suite de la vitrine nous découvrons un ensemble de douze cadres photographiques (P4). Les images offrent aux yeux des visiteurs, des scènes de finition et d'habillage de sièges. Les deux designers auxquels l'exposition est consacrée sont présents sur plusieurs photographies alors que jusqu'alors ils n'y apparaissaient que de temps en temps.

En nous retournant de l'autre côté du couloir, nous prenons connaissance du contenu de l'alcôve C5.

Le regard est immédiatement attiré par un grand nombre de luminaires¹⁰⁶ noirs suspendus au plafond et dont les câbles laissés libres forment comme une forêt de lianes entrelacées. Nous avons vu ces luminaires dans un des films présentés dans la salle B. Cet ensemble remplit l'espace devant la fenêtre. Au sol, nous retrouvons le carrelage gris sur lequel reposent une table¹⁰⁷ noire avec un plateau très fin et trois sièges : deux chaises¹⁰⁸ identiques mais de teintes

Commentaire 60.

Nous n'avons pas interprété cette liaison entre le contenu des alcôves et celui des vitrines. Ce serait certainement une piste à suivre.

Commentaire 61.

Sur la fin de l'exposition, nous découvrons pour la seconde fois le visage des Bouroullec. Notons que cette apparition demeure discrète et qu'ils apparaissent modestes sur le plan de la médiatisation de leur image.

(À l'inverse d'autres professionnels du design qui se mettent en scène au moins autant qu'ils valorisent leurs travaux).

¹⁰⁵ Vegetal Chair. 2008. Polyamide injecté. Éditeur Vitra, Suisse. Collection Vitra.

¹⁰⁶ Lianes. 2010. Fibre de verre, Corian®, cuir, source lumineuse fluorescente. Édition limitée Galerie Kreo, France. Collection Groupe Galerie Lafayette.

Les luminaires *Lianes* sont caractérisés par des sources lumineuses suspendues à de logs câbles fixés au plafond ou au mur. Le dessin repose sur un système qui permet à l'utilisateur d'ajuster la hauteur et l'orientation de l'éclairage. Le gainage du cuir de toutes les parties constituantes et le tombé du luminaire induisent de manière paradoxale, une évocation du végétal et un raffinement éloigné d'un aspect technique. En 2010, ce modèle original est édité en série limitée pour la Galerie Kreo, puis en 2013, le studio Bouroullec a retravaillé ce concept avec une production pour Flos mettant en œuvre dans cette deuxième étape, des techniques industrielles.

¹⁰⁷ Baguettes Table. 2010. Aluminium poli, ardoise. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

¹⁰⁸ Pila Chair. 2012. Frêne massif et frêne multiplis, aluminium injecté. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

différentes qui se tournent le dos et un fauteuil¹⁰⁹ qui regarde vers la fenêtre.

Commentaire 62.

Nouvel exemple de dysharmonie légère de l'installation des objets.

Sur la table sont posés deux objets circulaires de petite dimension : un centre de table¹¹⁰ et un plat¹¹¹.

Le rebord de la fenêtre est partiellement recouvert par le tapis¹¹² au motif de losanges qui était présenté dans la salle A1. Il est réalisé dans des tons différents. Sur ce tapis se trouve placé un fauteuil¹¹³ du même type que celui que nous avons signalé au premier plan, accompagné de son repose-pieds.

Le côté droit de l'alcôve présente six petits supports¹¹⁴ gris anthracite accrochés à la cloison. Ceux-ci sont de forme et d'épaisseur variable. Ils permettent la présentation d'objets

¹⁰⁹ Slow chair. 2007. Maille tricotée, mousse polyuréthane, tube d'acier courbé, aluminium peint. Édition Vitra, Suisse. Collection Vitra.

La Slow Chair est née d'un intérêt pour les propriétés exceptionnelles de souplesse et d'élasticité des textiles tricotés en 3D, à l'image des bas et des collants. Son originalité réside donc dans l'utilisation de cette matière, solide mais transparente, qui rend très léger ce siège à la forme pourtant très ample. Les pièces textiles tricotées d'un seul tenant pour l'assise et le dossier, sont enfilées sur des tubes métalliques contrés servant de cadre. Les pieds en aluminium injecté permettent ensuite de mettre la maille en tension.

¹¹⁰ Centerpiece. 2001. Acier, peinture de carrosserie. Édition Coromandel, France. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

¹¹¹ Collection torique. 1999. Céramique émaillée tournée, moulée. Commande de la Direction générale des affaires culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Ministère de la Culture et de la Communication de la ville de Vallauris, France. Collection Ronan et Erwan Bouroullec/ Coll. Particulière.

Exception faite d'une table basse, toutes les céramiques de la collection *Torique* ont été réalisées à Vallauris dans l'atelier de Claude Aiello dans le cadre d'une initiative conjointe de la ville de Vallauris et du Ministère de la Culture et de la Communication. Séduits par la rapidité et la virtuosité du tournage, Ronan et Erwan Bouroullec « pensent la céramique comme une matière ouverte » d'où les formes inédites du pichet à deux ouvertures, des tabourets et coupes à fruits obtenus à partir d'une forme scindée en deux et du vase bas à double paraison.

¹¹² Losanges. 2011. Laine. Édition Nanimarquina, Espagne.

¹¹³ Slow chair et ottoman. 2007. Maille tricotée, mousse polyuréthane, tube d'acier courbé, aluminium peint. Édition Vitra, Suisse. Collection Vitra.

¹¹⁴ Roches. 2010. Acier et fibre de verre peint. Édition limitée Galerie Kreo, France. Collection Galerie Kreo.

en céramique¹¹⁵ (vaisselle) ainsi qu'un vase¹¹⁶, identifiés dans le voisinage immédiat par des cartels. Deux de ces supports sont vides. L'ensemble est surmonté par l'accrochage d'un très petit miroir cylindrique¹¹⁷.

Commentaire 63.

Voir le commentaire précédent à propos des supports vides. De notre point de vue, la redondance de l'observation confirme le caractère volontaire et conscient de l'intention.

Nous revenons une nouvelle fois dans le couloir. En progressant vers la sortie, nous rencontrons à droite une nouvelle vitrine de forme identique aux précédentes (V4). Les formes présentées ne sont pas identifiables sauf un collier¹¹⁸ situé en bas à gauche, signalé dans le cartel. Une forme noire dans la partie supérieure semble être une maquette du fauteuil¹¹⁹ présentée dans l'alcôve C5. À la suite de cette vitrine, nous pouvons contempler le dernier ensemble de photographies présent dans l'exposition. Les cadres de taille différente sont agencés de manière régulière. On découvre des photographies de plats présentés parfois avec humour (une assiette est déguisée en visage grâce à de la salade et des haricots).

Commentaire 64.

Ce clin d'œil, correspondant à une observation anecdotique, nous informe sur la dimension ludique de la création. Finalement, ce signe a de l'importance si nous en faisons une clé de compréhension du fonctionnement de la création pour les Bouroullec. (À reprendre peut-être comme métonymie).

Les autres photographies présentent des vues d'ateliers où l'on reconnaît quelques objets exposés¹²⁰ et des paysages.

En face de cet ensemble de photographies se trouve la dernière alcôve de la salle C6. Dans

¹¹⁵ Collection torique. 1999. Céramique émaillée tournée, moulée. Commande de la Direction générale des affaires culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Ministère de la Culture et de la Communication de la ville de Vallauris, France. Collection Ronan et Erwan Bouroullec/ Coll. Particulière.

Collection Aïo. 2000. Céramique émaillée. Édition limitée, Royaume-Uni. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

¹¹⁶ Vase Cailloux. 2002. Céramique émaillée. Commande la Délégation aux Arts Plastiques. Ministère de la Culture et de la Communication, France. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

¹¹⁷ Collection torique. 1999. Céramique émaillée tournée, moulée. Commande de la Direction générale des affaires culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Ministère de la Culture et de la Communication de la ville de Vallauris, France. Collection Ronan et Erwan Bouroullec/ Coll. Particulière.

¹¹⁸ Colliers. 2012. Jaspe rouge/marbre de carrare. Édition limitée, Galerie Kreo, France. Collection Galerie Kreo.

¹¹⁹ Slow chair. 2007. Maille tricotée, mousse polyuréthane, tube d'acier courbé, aluminium peint. Édition Vitra, Suisse. Collection Vitra.

¹²⁰ Collection Aïo. 2000. Céramique émaillée. Édition limitée, Royaume-Uni. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

cette espace, nous retrouvons l'estrade présentée à maintes reprises. Au centre de celle-ci trônent deux imposantes étagères¹²¹ blanches structurées par des panneaux en matière plastique translucides aux couleurs vives. À gauche des étagères, on aperçoit une valise¹²² blanche et une corbeille¹²³ circulaire posées directement sur l'estrade. L'espace de droite est occupé par une table basse¹²⁴ en forme de panier avec un plateau en verre et un canapé¹²⁵ en tissu noir avec repose-pieds. Plus en arrière, sur le rebord de la fenêtre, on distingue deux chaises¹²⁶ en matière plastique translucide de couleur différente ainsi qu'une lampe blanche. Sur le mur de gauche est présenté le revêtement¹²⁷ du canapé noir.

Cela forme une seule pièce, comme si on l'avait déplié et mis à plat.

Sur le mur de droite, on peut observer une grande pièce textile dans les tons gris bleu, résultant certainement d'un assemblage modulaire et présentant une dominante de bandes verticales.

Commentaire 65.

Nous pouvons exploiter ce dispositif comme un nouvel exemple de leçon de choses (voir les observations sur la chaise Osso). Ce cas trouve une analogie avec des découpages que l'on fait faire aux enfants et fournit une initiation à des concepts géométriques. Il permet de comprendre aussi par le jeu des pliages le passage d'une figure plane (2 dimensions) à une figure dans l'espace (3 dimensions). Nous voulons voir dans ce choix de représentation la confirmation d'une intention didactique singulière.

¹²¹ Self Shelf. 2004. ABS, polycarbonate, acier chromé. Édition Vitra, Suisse. Collection Vitra.

Ce système d'étagères autoportantes *Self Shelf* édité par Vitra repose sur la transparence et se caractérise par la simplicité de son entourage et par sa modularité. L'utilisateur assemble lui-même les différentes parties sans avoir besoin d'aucun outillage particulier. Les plateaux rainurés sont obtenus en extrusion-soufflage et les éléments verticaux translucides de différentes couleurs sont, eux, obtenus par injection plastique.

¹²² La Valise. 2005. ABS moulé par injection, polyester. Édition Magis, Italie. Collection Magis.

¹²³ Fruit Bowl. 1999. Polypropylène, ABS. Édition Authentics, Allemagne. Collection Ronan et Erwan Bouroullec.

¹²⁴ Panier. 2006. Polycarbonate. Édition Kartell, Italie. Collection Kartell.

¹²⁵ Canapé et repose-pied Facett. 2005. ABS, mousse de polyester, tissu, bois. Édition Ligne Roset, France. Collection Musée des Arts Décoratifs. Don Ligne Roset 2006 inv. 2006 102-1 et 2006 102.2.

¹²⁶ Papyrus. 2008. Polycarbonate. Édition Kartell, Italie. Collection Kartell.

¹²⁷ Revêtement de canapé Facett. 2005. Mousse de polyester, tissu Divina. Édition Ligne Roset, France. Collection Ligne Roset.

En 2005, le studio Bouroullec réalise pour l'entreprise française Ligne Roset ce canapé à la conception particulièrement singulière, qui repose sur une technique de couture à commande numérique. Elle permet de surpiquer un textile à une fine couche de mousse, créant ainsi un « sandwich » malléable et de

En quittant cette alcôve, nous trouvons face à nous la porte qui permet de revenir sur le seuil de l'exposition, juste devant l'entrée de la salle A1. Avant de sortir nous remarquons, à gauche de l'ouverture, un texte à même la cloison, l'ours de l'exposition qui nous informe sur les responsables de l'organisation de cette exposition et adresse des remerciements.

Il annonce aussi des manifestations périphériques en indiquant les dates et les publics concernés.

L'escalier à gauche permet de revenir vers l'accueil du musée des Arts Décoratifs. On peut aussi reprendre notre circuit en rentrant à nouveau dans la salle A1 ou encore pénétrer directement dans la salle B en empruntant la porte qui se trouve exactement en face de celle que nous venons de prendre pour sortir de la salle C

Commentaire 66.

Dans l'analyse des textes de l'exposition, nous nous intéresserons à la présentation de ces manifestations qui complètent nos informations venant de l'exposition elle-même.

concevoir ce matelassage comme un origami japonais, où certaines coutures font office de lignes de pli, et d'autres maintiennent la planéité des faces. D'aspect très graphique, ce modèle est décliné en trois tailles (fauteuil, canapé deux places et trois places) et s'accompagne d'un repose-pied.

Texte de Cornel Windlin tiré du livre Drawings (2013). Zürich, Suisse : Jrp/Ringier

(Traduction de l'anglais Julie Sage)

« La première fois que j'ai rencontré Ronan et Erwan Bouroullec, ils dessinaient. En fait, l'un d'eux dessinait, poliment engagé dans une conversation, tandis que l'autre était assis là, absolument silencieux. Lorsqu'ils partirent, ils laissèrent derrière eux le dessin. Ce n'était qu'un gribouillage impromptu au dos d'une brochure quelconque, mais cela a retenu mon attention. Je l'ai conservé, bien plus tard je m'en suis servi pour la couverture d'un livre et je suis encore en sa possession.

Lorsqu'ils me proposèrent de composer un livre à partir de leurs dessins, je repensai à notre première rencontre. Depuis ils sont devenus des designers célèbres dans le monde entier et ils n'ont eu de cesse d'intégrer ces dessins à leurs projets photographiques et numériques pour des expositions, des installations, des livres et des catalogues, des applications iPad et même des montages publicitaires pour leurs créations.

Mais je ne pouvais pas imaginer.

Je ne pouvais pas imaginer le nombre de carnets de croquis qu'ils avaient réalisés durant toutes ces années, et encore moins le soin avec lequel ils les avaient catalogués et archivés dans des classeurs bien ordonnés, regroupant ainsi toutes ces feuilles volantes rangées minutieusement dans des boîtes d'archives.

Je ne pouvais pas imaginer combien cette pratique fut importante pour eux et dans quelle mesure elle avait toujours été au cœur même de leur collaboration.

Et je pouvais encore moins imaginer la manière dont j'allais concevoir ce livre. Alors que j'examinais avec soin ces centaines de cahiers et ces piles de feuilles, je m'efforçais de comprendre ce que j'étais en train de découvrir. J'essayais alors de distinguer certains dessins de centaines d'autres presque semblables, mais pas tout à fait. Et même pas du tout. Or il ne s'agissait pas non plus de créations compulsives nées d'un seul esprit, mais de deux, et le travail de compilation et d'édition aurait pu être intimidant. Or les dessins furent si méticuleusement préparés que ce fut tout le contraire. Je découvris alors une toute nouvelle dimension de leur travail : là où les frères Bouroullec se laissent aller au jeu et à l'exploration, ils demeurent disciplinés. Ils sont même extrêmement organisés.

Ne connaissant pas précisément leur méthode de travail, je ne peux que deviner le rôle de cette pratique ininterrompue dans l'ensemble de leur œuvre. Il est certain que le dessin est une activité précieuse pour les frères qui, sans cesse, la nourrissent et la développent et dont les résultats sont collectionnés, étudiés, utilisés et archivés. A la fois ludiques et sérieux, ces dessins oscillent entre abstractions formelles et oniriques, exercices sur la texture, résolutions de problèmes techniques, dessins automatiques, sobres calculs de coût et gribouillages personnels. Et en l'espace de quelques feuilles ils explorent encore et encore. C'est ainsi que le design bizarre d'une chaise fait apparaître la dimension insolite et sans limite de l'univers Bouroullec. Je devine comment le dessin peut leur offrir un refuge éphémère loin des réalités de la vie quotidienne et en quoi il peut être une échappée belle face aux contraintes imposées par la production industrielle et par les normes commerciales.

A la fois individuel, personnel et intime, le dessin est le socle de leur collaboration et il déroule ainsi un fil conducteur unique à travers l'ensemble de leur œuvre. Toutefois, la part exacte du dessin dans leur technique de travail demeure secrète. La raison d'être des dessins qui figurent dans ce livre et leur fonction – si toutefois il y en a une – restent volontairement inexplicables. Il m'est arrivé souvent de n'avoir qu'une vague idée de ce que je regardais et de me trouver néanmoins attiré et fasciné par tous ces croquis.

Ceux qui connaissent déjà le travail de Ronan et Erwan Bouroullec retrouveront dès les premiers dessins ce qui est devenu par la suite emblématique de leur création. Même si d'autres dessins peuvent sembler en rupture avec le reste de l'œuvre ou encore demeurer profondément énigmatiques. C'est justement ce qui, pour moi, constitua tout le plaisir de feuilleter cette collection inépuisable de carnets : ne pas vraiment savoir ce que je regardais, ne pas être capable de lire et de comprendre ce que j'avais entre les mains, mais être plutôt émerveillé par l'incroyable singularité de leur univers. Voilà des années que les deux frères sont inextricablement engagés dans une création à quatre mains. Bien souvent ils sont en désaccord ce qui, parfois même dans la véhémence, semble nourrir leur travail. Ils ont comparé le design à des activités telles que la musique ou encore la cuisine et, à mon tour, je pense à leurs dessins en ces termes.

Le monde nous apparaît sous un jour nouveau grâce à Ronan et à Erwan, et ces dessins nous donnent une idée de ce à quoi cet autre monde pourrait ressembler. Il me semble que ces pages de dessin dévoilent bien plus sur leur univers que leurs productions finies, et j'en découvre encore une autre facette. Ces dessins font vivre leurs idées dans une splendeur disparate avant qu'elles ne soient traduites, ajustées, communiquées, adaptées et transformées en un objet concret. Ici les idées sont encore pures, brutes et libres des contraintes du réel.

Ce sont des rêveurs, et leurs rêves sont très beaux. Ils sont peuplés de curieux personnages, de surprises, d'inventions, de trouvailles, de détours et d'embardees inattendues. Ce sont des rêves qui se racontent selon des montages irréguliers, des développements délicats, des répétitions maniaques et des raffinements obsessionnels. Leurs rêves sont également baignés de poésie et d'optimisme sauvage, de chaleur, de tendresse et de générosité.

Ils n'ont pas beaucoup changé depuis la première fois que je les ai rencontrés il y a de cela neuf ans. Si toutefois ils parlent, c'est toujours tout doucement mais ils restent aussi alertes et astucieux. J'ai retrouvé leur parfaite courtoisie conjuguée à un sens de l'humour décapant.

Et ils dessinent toujours et sans relâche. Ce livre pourrait être le premier d'une longue série à l'image de leurs carnets de croquis qui, un volume après l'autre, sont de purs réceptacles de merveilles. Merveilleux. »

1.4. Analyse des commentaires

1.4.1. Indexation des commentaires par la chercheur-visiteur

Commentaires n°	Contenus d'ordre intentionnel	Objectifs	Caractéristiques de l'intention
1	Effet psychologique (solemnité). Intention : impressionner.	Impressionner, créer une ambiance.	E
2	Recherche de connivences. Positionnement élevé en matière d'interaction culturelle. Intention : séduire, distinguer.	Documenter. Séduire, créer un sentiment d'appartenance.	A
3	Informé, surprendre, montrer l'envers du décor.	Informé, documenter, révéler.	A
4	Informé, distinguer.	Informé, préciser.	A
5	Laisser libre, ouvrir des possibles. Faire confiance.	Produire de l'indéterminé. Ouvrir le champ des possibles.	H
6	Aménager, bousculer. Prendre des initiatives (architecturales).	Aménager, bouleverser, transformer l'environnement.	E
7	Surprendre, imposer. Bouleverser. Construire un univers propre.	Construire. Interpeller.	E
8	Impressionner. Créer un univers de recueillement, une ambiance. Convoquer des archétypes (sacré). Induire une façon de visiter (par mimétisme).	Induire une façon de visiter.	E
9	Impressionner, annoncer, susciter la curiosité. Créer une intrigue.	Annoncer. Créer une intrigue. Soutenir la motivation.	D
10	Enseigner par l'exemple. Délivrer un message sous le message. Exemplifier/organiser l'espace pour faire découvrir des fonctions.	Adopter une stratégie pédagogique.	G
11	Choisir des stratégies communicationnelles. Minimiser l'importance du texte. Prioriser l'objet en situation et son langage.	Faire des choix de communication.	G

Figure 15. *Momentané*. Tableau d'indexation des commentaires n° 1 - 11.

Commentaires n°	Contenus d'ordre intentionnel	Objectifs	Caractéristiques de l'intention
12	Magnifier les productions. Mettre en valeur par la présentation. Faire accéder au statut d'œuvre artistique (les modules sur les présentoirs perdent leurs principes fonctionnels).	Mettre en valeur les objets. Faire des choix esthétiques.	B
13	Rechercher l'élégance. Adopter une démarche esthétisante. Choisir une stratégie pédagogique/ présenter les fonctionnalités.	Adopter un parti pris esthétique.	B
14	Créer la frustration pour susciter le désir. Annoncer. Apprendre la patience et la durée.	Agir sur la motivation du visiteur.	D
15	Initier une structure d'intrigue. Motiver.	Agir sur la motivation.	D
16	Distinguer l'échantillon et la forme. Traiter séparément pour faire comprendre. Construire une stratégie.	Adopter une stratégie.	G
17	Fournir l'explication écrite comme une potentialité à usage facultatif. Être exhaustif et précis. Laisser libre.	Adopter une stratégie pédagogique. Agir sur la motivation.	G
18	Surprendre. Signifier par la rupture (ici la luminosité).	Produire des effets, influencer.	E
19	Classer, informer. Utiliser tout l'espace. Induire par le traitement du décor. Adopter une démarche esthétisante.	Mettre en valeur les objets.	B
20	Adopter une démarche éducative par imprégnation. Choisir une perspective didactique. Faire des postulats sur les attitudes du visiteur.	Expliquer, préciser. Adopter une démarche didactique.	A
21	Créer les conditions de mise en situation et de découverte. Ménager des dispositifs signifiants, expérimenter.	Créer des situations expérimentales. Choisir une approche éducative.	G

Figure 16. *Momentané*. Tableau d'indexation des commentaires n°12 - 21.

Commentaires n°	Contenus d'ordre intentionnel	Objectifs	Caractéristiques de l'intention
22	Pratiquer, expérimenter, s'approprier. Adopter un point de vue pragmatique.	Soutenir la motivation.	D
23	Différencier les dispositifs de présentation de productions identiques. Pratiquer les redondances.	Rythmer un parcours.	F
24	Laisser le champ libre à des initiatives. Ouvrir les possibles par les dispositifs scéniques.	Laisser choisir.	H
25	Donner aux productions exposées un double statut (ici et maintenant et en général). Adopter une stratégie visant à faire comprendre.	Expliciter. Adopter un principe didactique.	G
26	Construire un rythme de visite. Permettre des temps de repos. Utiliser le matériel d'exposition de manière fonctionnelle.	Introduire un rythme.	F
27	Distinguer les espaces pour les rendre signifiants.	Faire des choix didactiques. Créer un rythme.	G
28	Faire de la lecture une possibilité. Donner la priorité aux objets et aux images.	Hiérarchiser les médias. Documenter.	A
29	Laisser une liberté d'aménagement au public. Ouvrir, ne pas contraindre. Accepter des modifications susceptibles de perturber des choix scénographiques.	Permettre des initiatives pour le public. Laisser choisir.	H
30	Rechercher une certaine confusion. Proposer un défilement simultané d'images. Faire comprendre que voir c'est choisir.	Ouvrir des pistes explicatives. Hiérarchiser les médias.	A
31	Répéter. Être redondant pour tenter de signifier l'essentiel.	Faire des choix didactiques.	G
32	Adopter des stratégies de présentation qui imposent ou conditionnent fortement le regard. Influencer par la création de situation. Jouer sur les ruptures.	Orienter le regard. Créer un rythme.	F

Figure 17. Momentané. Tableau d'indexation des commentaires n°22 - 32.

Commentaires n°	Contenus d'ordre intentionnel	Objectifs	Caractéristiques de l'intention
33	Construire du sacré. Instaurer une ambiance par un cadre construit.	Créer une ambiance.	E
34	Ménager des rythmes dans les temps de parcours.	Ménager des rythmes.	F
35	Structurer l'espace. Signifier ce que les choix du dispositif permettent.	Structurer l'espace. Orienter le parcours.	F
36	Adopter un point de vue non directif. Laisser libre les interprétations.	Laisser une liberté de choix.	H
37	Faire des choix de présentation. Adopter un point de vue didactique. L'unité et la figure.	Expliquer, adopter un point de vue didactique.	A
38	Traiter le texte de manière secondaire.	Expliquer.	A
39	Rythmer le parcours. Offrir des possibilités au visiteur d'investir le dispositif. Faire du visiteur un élément agissant du dispositif d'exposition.	Impliquer, distraire.	I
40	Produire des changements d'attitude. Créer du lien.	Impliquer. Créer du lien.	D
41	Laisser place à l'imprévu. Découvrir.	Non classé : visite Bouroullec.	-
42	Rythmer les parcours. Proposer une potentialité d'appropriation.	Rythmer le parcours.	F
43	Construire des régularités, des symétries. Informar par le dispositif. Rythmer les parcours.	Rythmer le parcours.	F
44	Produire des répétitions, des redondances et des décalages.	Rythmer. Mettre en valeur les productions.	B
45	Construire des univers par les dispositifs. Susciter des analogies, des identifications par ressemblances.	Faire comparer. Faire des choix didactiques.	G
46	Tenir compte des contraintes du lieu.	Faire avec le contexte.	E
47	Rythmer le parcours en jouant sur la luminosité.	Rythmer le parcours.	F

Figure 18. Momentané. Tableau d'indexation des commentaires n°33 - 47.

Commentaires n°	Contenus d'ordre intentionnel	Objectifs	Caractéristiques de l'intention
48	Créer des ambiances à partir des œuvres. Signifier le cadre général.	Mettre en valeur les objets. Créer des ambiances.	B
49	Expliquer par l'image. Donner à celle-ci la tâche de faire comprendre la fabrication.	Faire des choix didactiques. Mettre en valeur les médias.	G
49 bis	Mettre en scène professionnellement les designers.	Mettre en valeur le travail des designers.	C
50	Donner la priorité à l'image sur le texte.	Hiérarchiser les médias.	G
51	Adopter une présentation de type catalogue. Éviter l'évocation d'intérieur de maison. Créer un désordre de surface pour induire la recherche d'un ordre sous-jacent. Lequel ? (Principes et choix de création)	Bousculer les attentes. Produire des effets d'ambiance.	B
52	Adopter une démarche didactique par décomposition des assemblages de l'assise (point de vue du plan). Leçon de choses.	Didactique démonstrative. Faire des choix didactiques.	G
53	Laisser des explications dans l'ombre. Faire le choix de ne pas tout expliquer.	Indétermination. Documenter, expliquer.	A
54	Basculer les représentations en faisant le choix des contradictions dans le dispositif (cadre, installation des mobiliers).	Produire des effets d'ambiance	E
55	Suggérer des interprétations (l'oiseau).	Introduire une dimension ludique.	I
56	Rompre le cadre traditionnel des dispositifs d'exposition des objets et des mobiliers.	Mettre en valeur les productions, surprendre.	B
57	Construire des arrangements systématiques dans une perspective didactique.	Répéter. Créer un rythme. Construire une stratégie didactique.	G

Figure 19. Momentané. Tableau d'indexation des commentaires n°48 - 57.

Commentaires n°	Contenus d'ordre intentionnel	Objectifs	Caractéristiques de l'intention
58	Souligner le double statut des étagères. Intention didactique.	Mettre en valeur les objets. Laisser libre choix.	B
59	Adopter une écriture poétique. Suspendre, amuser.	Introduire une dimension ludique, distraire.	I
60	Relier. Donner à voir et à comprendre.	Juxtaposer les présentations.	G
61	Médiatiser l'œuvre, très secondairement les designers.	Mettre en valeur les objets et les designers.	B
62	Construire des ruptures entre le cadre et la disposition.	Mettre en valeur les objets.	B
63	Adopter des formes redondantes pour amplifier un message.	Construire une stratégie pédagogique.	G
64	Présenter le caractère ludique de la création.	Introduire une dimension ludique.	I
65	Démarche didactique par assemblage des pièces d'une chaise.	Opérer des choix didactiques. Mettre en valeur les objets.	G
66	Conforter la présentation en fournissant des précisions.	Hiérarchiser les médias. Préciser.	A

Figure 20. *Momentané*. Tableau d'indexation des commentaires n° 58 - 66.

1.4.2. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires

Code du critère	Énoncé du critère	Liste des n° de commentaires	Nombre de commentaires classés de manière prioritaire	Nombre de commentaires classés de manière secondaire	Nombre total de commentaires
A	Documenter, expliquer, préciser	2 - 3 - 4 - (19) - 20 - 28 - 30 - 37 - 38 - (43) - 53 - 66	10	(2)	12
B	Mettre en valeur les objets	12 - 13 - 19 - 22 - 23 - (43) - 44 - 48 - 51 - (52) - 54 - 56 - (58) - 61 - 62 - (65)	12	(4)	16
C	Mettre en valeur les designers	49 bis - (61)	1	(1)	2
D	Impliquer, captiver, soutenir la motivation	(2) - (5) - 9 - 14 - 15 - 22 - (32) - 33 - (39) - 40 - (45)	6	(5)	11
E	Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance	1 - 6 - 7 - 8 - 18 - 33 - (39) - (45) - 46 - (47) - (48) - (51) - 54	8	(5)	13
F	Rythmer, baliser un parcours	(5) - (7) - (9) - (18) - 23 - 26 - (27) - (29) - (32) - 34 - 35 - (39) - 42 - 43 - (45) - 47 - (57)	8	(10)	18
G	Opérer des choix didactiques	(3) - 10 - 11 - (13) - 16 - 17 - (20) - 21 - 25 - 27 - 31 - (37) - 45 - 49 - 50 - 52 - 57 - (58) - 60 - 63 - (64) - 65	16	(6)	22
H	Ménager des libertés	5 - (17) - 24 - 29 - 36 - (51) - (54) - (55) - 58 - (62)	5	(5)	10
I	Introduire une dimension distractive	(9) - (26) - (29) - (33) - (34) - 39 - (51) - 55 - 59 - 64	4	(6)	10

41 non placé (visite Bouroullec)

Figure 21. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition *Momentané*.

1.5. Représentations schématiques

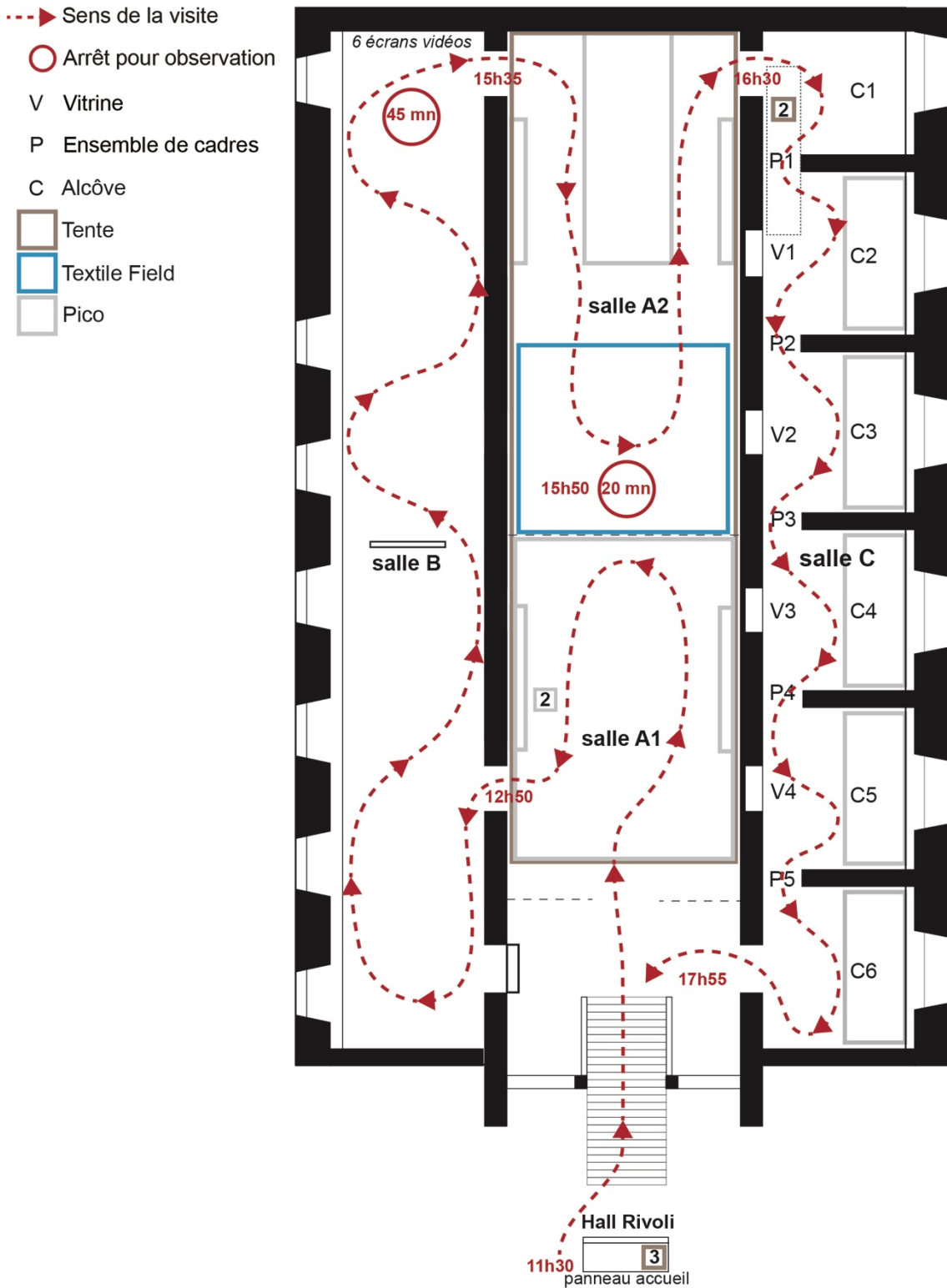


Figure 22. *Momentané*. Parcours de la chercheur visiteur. Éch. 1 : 180.



Figure 23. *Momentané*. Repérage des occurrences d'éléments modulaires. Éch. 1 : 180.

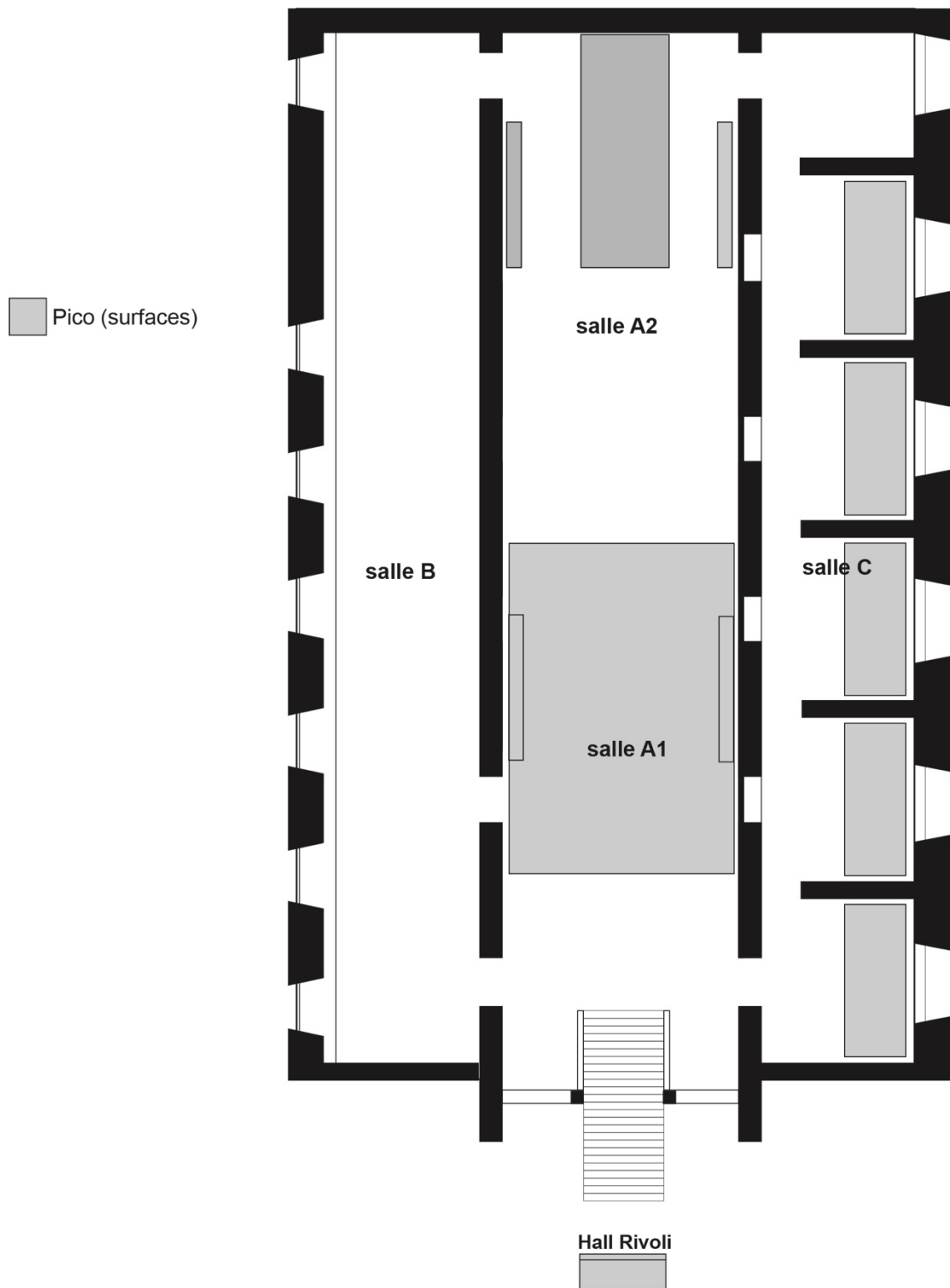


Figure 24. *Momentané*. Repérage des surfaces constituées du module Pico. Éch. 1 : 180.



Figure 25. *Momentané*. Repérage des occurrences d'objets. Éch. 1 : 180.

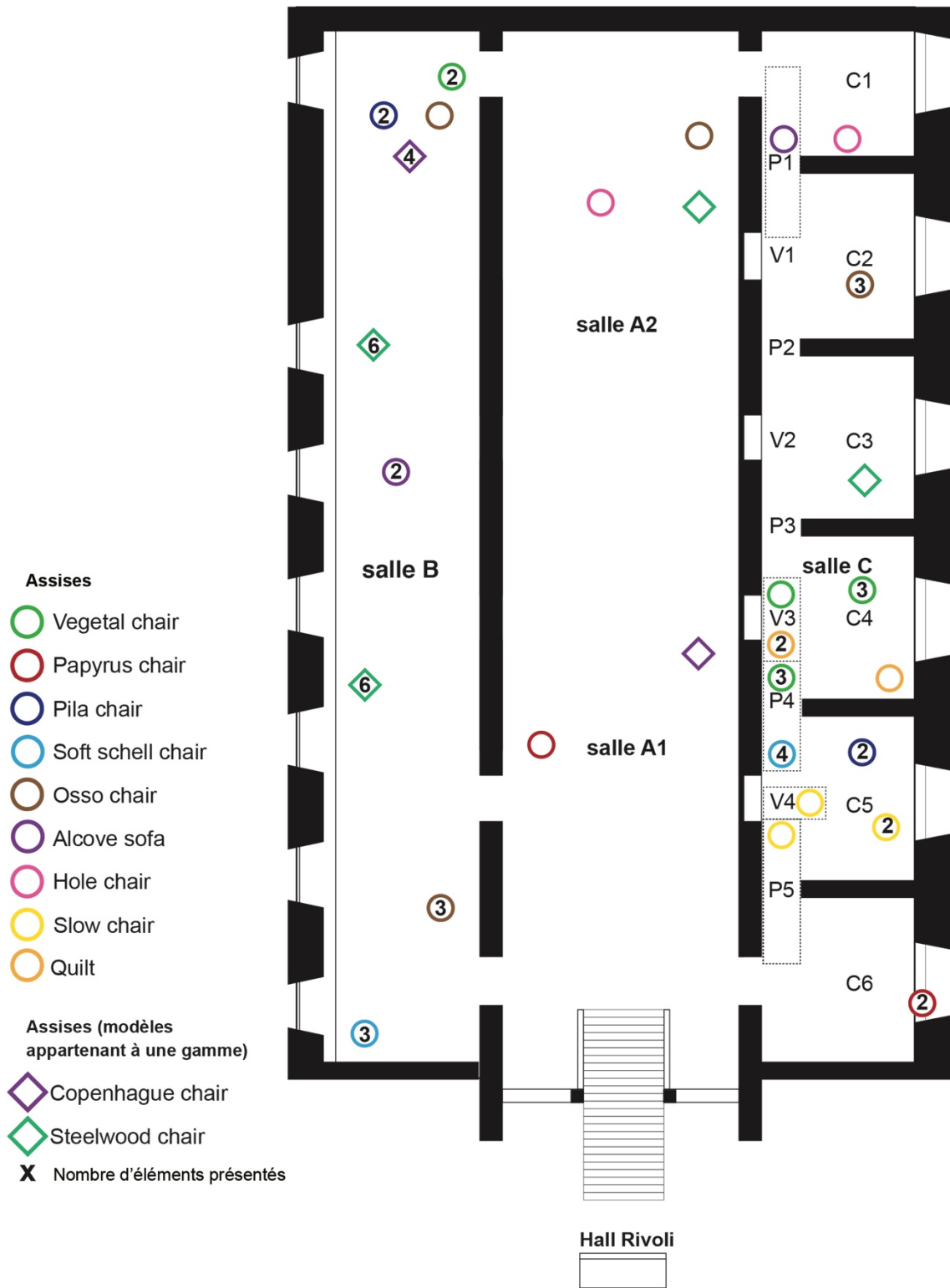


Figure 26. *Momentané*. Repérage des occurrences d'assises. Éch. 1 : 180.

1.6. Entretiens

1.6.1. Dominique Forest, commissaire

Conservatrice en chef au musée des *Arts Décoratifs* de Paris (département moderne et contemporain).

*Entretien réalisé au musée des Arts Décoratifs, Paris.
Le mardi 22 Octobre 2013 à 17h00 : 40 minutes.*

Résumé :

Dominique Forest explique qu'une forme de collaboration s'est mise en place entre les frères Bouroullec et l'équipe du musée. Les designers ont eu carte blanche pour l'installation et la scénographie et pu choisir les pièces montrées. Elle souligne la pertinence de l'utilisation par les deux designers du potentiel de l'espace du musée : ce qui confère selon elle ce caractère spectaculaire à l'exposition. Elle rappelle que son intention en tant que commissaire était de montrer, d'expliquer le processus créatif par différents moyens avec la perspective pédagogique qui est celle de l'institution. Cette volonté didactique différencie cette exposition des autres rétrospectives organisées à propos du travail des Bouroullec. Pour qualifier l'ambiance particulière de cette exposition, elle évoque une sorte d'aspect magique, de côté mystérieux. Elle nous fait remarquer que l'agencement thématique proposé permet aux visiteurs de prendre le temps de contempler, de circuler assez librement, sans contrainte de sens de visite paraît la plus adéquate.

Extraits du *verbatim* de l'entretien :

- « Donc, là on pouvait être sous forme de monographie, ce qui n'est pas forcément le cas quand on fait des expos dans les cent-cinquante m² de notre galerie d'actualité. Donc, là l'optique générale, c'était [...] monographique et quinze ans de création puisque ça correspondait à leur période d'activité. ».
- « Parce qu'on est un musée d'arts décoratifs, on est un musée de design, on a un rôle par rapport à l'enseignement, on a un rôle par rapport aux écoles qui est pas forcément le même dans un musée des Beaux Arts, où dans le cas de Metz qui est un musée d'art contemporain. [...]. Si on voulait en savoir plus, on regardait tous les cartels, il y avait beaucoup de choses à lire quand même. ».
- « Ce qui était curieux, c'est qu'il y avait à la fois des zones de détente, puisque le tapis ... on pouvait se coucher dessus, on pouvait discuter et en même temps quand on était là, il y avait une ambiance où les gens au contraire, étaient assez recueillis. [...]. Oui, une espèce de magie de tout ça qui a très bien marché. ».
- « On voulait absolument que, ce qui n'était pas du tout évoqué dans les deux autres expos, qui était tout le travail antérieur, donc tout le côté maquette, tout le côté dessins originaux, on le voit. [...] ».

- « [...] ce n'était pas les originaux non plus alors que dans l'autre partie, on voulait montrer les dessins originaux. [...]. Alors à la fois, le dessin mais aussi le support, c'était intéressant de voir que, [...] ils pouvaient être faits sur un sac, par exemple, dans les avions, voyez, ce que l'on récupère dans les avions, sur un petit bout de papier. Donc le dessin est partout. Alors que dans le mur de reproduction des dessins, ils étaient tous au même format, sur le même papier. Là, vous aviez une interprétation du dessin presque. Parce que le dessin lui-même à l'origine, il peut être sur des carnets impeccables mais il peut être, ce que l'on montrait de l'autre côté dans un petit croquis fait à la sauvette sur un carnet ou une chose de récupération. ».
- « [...] on ne voulait pas que ça soit montré comme dans une boutique. Donc, pas que l'objet fini, parfait et voilà, on s'en sert et tout est bien. [...] surtout de se différencier d'une boutique, on n'est pas là pour aller au BHV quand on vient chez nous. ».
- « Je pense, d'abord que ce qui fait le côté très spectaculaire de ça, c'est que nous on est un lieu très atypique et très ingrat avec notre nef qui fait vingt mètres sous plafond et là on était à douze mètres avec leur tente, [...] c'est curieux, parce qu'un défaut s'est transformé en qualité par rapport à leur travail. [...]. Donc, il y a eu une espèce de conjonction entre ce lieu qui est particulièrement atypique et ingrat, mais qui, avec une oeuvre comme la leur et en particulier, l'idée des grandes cloisons, tout d'un coup, c'était presque un lieu idéal [...]. ».
- « Je pense que c'était pas du tout indigeste. Si on voulait en savoir plus, on regardait les cartels, il y avait beaucoup de choses à lire quand même. [...]. On pouvait à la fois comprendre et pas non plus être assommé de texte. ».
- « C'est à dire qu'eux-mêmes nous avaient fourni une matière ensuite, nous on a écrit nos textes et après ils les ont relu. [...] c'est très important de le faire comme ça, par ce que je crois que si on le fait nous, [...], on se trompe vraiment sur l'intention, sur des choses techniques aussi, on peut se tromper. ».
- « [...] c'est vrai que dans le design, il y a aussi le phénomène en dehors de son utilité, de sa fonctionnalité, enfin du côté usage, il y a aussi le côté édition, [...] le designer, il est aussi dans un processus, il est au début d'une chaîne qui ensuite passe par un éditeur, qui passe par un diffuseur, [...]. Ce qui n'est pas le cas de l'art plastique. ».
- « [...] le directeur de Vitra leur en a beaucoup parlé, qu'ils sont à un moment important, qu'ils sont très reconnus. Peut-être justement parce qu'ils sont très reconnus et qu'ils ont déjà une très bonne réputation derrière eux, c'est un peu stressant, parce qu'est-ce qu'on en fait de ça. Qu'est-ce que ça devient, comment on le transforme. ».
- « La transmission de ça, passait par les films, donc à la fois avec ces petits films où on les voit dans leur atelier, avec le film, aussi commandité par Vitra où on voit certains projets comme la Vegetal Chair, les bureaux Joyn qui sont développés de A à Z [...] on voit comment le projet évolue, mais sans non plus s'appesantir. ».

1.6.2. Ronan Bouroullec, scénographe

Designer.

Entretien réalisé par téléphone.

Le 4 Décembre 2013 à 10h00 : 40 minutes.

Résumé :

Pour Ronan Bouroullec, l'exposition fait partie intégrante de la démarche de projet en design. Déçu la plupart du temps par la manière dont les musées et les éditeurs montrent son travail, il apprécie l'opportunité qui lui est offerte de concevoir la scénographie de l'exposition *Momentané*. Au delà d'un simple outil de propagande éphémère, c'est une occasion qui lui offre la possibilité d'expérimenter de nouveaux matériaux et de nouvelles échelles en conception dans une perspective plus pérenne. Il veut montrer au public les multiples facettes de son travail ainsi que les différents aspects du processus de création. Attentif aux détails et soucieux du confort du visiteur, il s'adresse à ses sens pour faire comprendre : lors de la visite on peut voir, toucher, éprouver l'effet des productions présentées.

Extraits du *verbatim* de l'entretien :

- « L'exposition, au même titre que la photographie et dans certains cas les films mais également les présentations qui sont pas véritablement des expositions, parce que les présentations plus commerciales, par exemple, tout ça m'intéresse [...]. Enfin, tout ça pour moi fait partie du projet. Oui, oui, j'ai la sensation d'un projet complet quand j'ai l'impression que l'ensemble de ces données ont été abordées de la meilleure manière. [...]. J'aime ça, enfin, je pense que c'est utile et d'autre part, j'ai aussi une passion pour ça. ».

- « Je n'aime pas la scénographie pour la scénographie, [...] je pense que c'est beaucoup de temps accordé à mettre au point des principes éphémères, [...] je n'aime pas trop les solutions éphémères. Ces expositions sont l'occasion pour nous de mettre au point des procédés qui trouveront d'autres applications autres que le simple sujet même d'un endroit particulier ou d'une exposition particulière. Donc c'est en ça que par exemple, nos premiers projets en polystyrène ont vu le jour, à l'origine, c'était pour des raisons de mise en scène d'objets ou de scénographie. Donc, souvent, la scénographie, est appliquée à des recherches de parois, à des recherches d'organisation de l'espace. [...]. Donc, on s'est dit que cette tente serait probablement, trouverait probablement une bonne expression dans la nef des Arts Décoratifs de part son gigantisme, de montrer qu'on peut construire avec quasiment rien une chapelle textile. Ca nous semblait être quelque chose d'intéressant, donc les choses ont commencé comme ça, et après de manière très pragmatique, le projet s'est développé entre les contingences techniques, financières, structurelles, des choses assez classiques. ».

- « C'est pour ça que l'exposition pour moi est un outil et ça permet de camper des atmosphères, ça permet de, et c'est une manière pour moi d'essayer d'expliquer le monde auquel je crois ou des sensations qu'il est plus facile pour moi de réussir à provoquer ou

à produire en rassemblant beaucoup d'objets et en les mettant en scène d'une telle manière. ».

- « En fait, moi je déteste les expositions didactiques dans un sens où prend par la main quelqu'un en essayant très précisément de lui expliquer ce que l'on veut lui expliquer. J'aime le fait d'être didactique, mais je n'aime pas les expositions didactiques, [...]. Je crois beaucoup au fait d'être didactique mais de manière atmosphérique, c'est à dire d'une manière plus sensuelle, plus, plus physique disons. ».

- « Il est aussi de notre rôle d'expliquer pourquoi, on fait ces projets, pourquoi ils prennent cette forme, d'où tout ça vient. [...] encore une fois en étant léger, en étant subtil, en étant délicat. Mais je pense que c'est nécessaire de s'expliquer sur les choix, qu'on fait. Donc, dans un sens, c'est d'être un peu baigné au long de cette exposition dans nos recherches, donc ça permet de faire sentir ça. ».

- « On pouvait s'installer et comprendre, toucher, vérifier, parce que là c'est très théorique tant qu'on ne s'est pas assis et qu'on a compris le rôle d'une paroi, qu'est-ce que ça provoquait, quelles sensations ça génère. ».

- « [...] nos expositions sont des... enfin, c'est presque un cirque, ça se déplace, ça change de forme, les tours peuvent changer mais ... Le lieu a une influence bien sûr sur la manière dont les choses sont disposées, sur une forme d'imaginaire que le lieu provoque chez nous mais nos expositions sont pensées un peu comme nos objets c'est-à-dire qu'il faut que ça marche. ».

- « Là aussi dans un but assez didactique d'expliquer qu'à la fin tout ça ne sort pas d'un chapeau. C'est une maturation lente, voilà. ».

- « [...] pour moi les expositions, oui, c'est presque un outil de propagande, [...]. ».

- « On décide de la manière dont on veut être montrés, de la manière dont tous les objets sont photographiés. J'aime cette maîtrise complète. Pour moi, c'est une question de, c'est ce que je disais auparavant, le projet, c'est ça, c'est cette globalité de la bonne solution à la bonne photographie, à la bonne exposition, à la bonne distribution. ».

- « C'est à dire que moi, je suis perpétuellement maladivement insatisfait. J'ai aussi besoin, d'essayer de comprendre pourquoi je suis content mais je suis pas satisfait. C'est lié à des choses objectives de millimètres, de détails, ou d'ordre plus général où à la fin ... Je pense que l'exposition « Momentané » était bien, donc la prochaine devra être beaucoup mieux. Et donc, chaque projet est l'occasion, enfin, ça doit être analysé, un peu déconstruit. Marcher un peu dans l'exposition, comprendre physiquement ce qui se passe, voir les gens déambuler, tout ça, ça me sert de manière très pragmatique [...]. [...] je jouais un rôle de gendarme vis à vis du musée en disant qu'il devait jouer leur rôle. ».

- « C'est une exposition qui a nécessité beaucoup d'attention, de travail, qui est assez couteuse pour les visiteurs, je crois que c'était 8 ou 9 euros. Enfin, pour moi, c'est juste une question presque de politesse que de jouer son rôle et de la montrer sous son meilleur angle. ».

- « C'est à dire que l'objectif de cette mise en scène, c'était de réussir à traduire ce qui réunit nos sujets qui sont multiples, c'est à dire, oui la mise en scène, oui le confort, oui le grandiose, oui le minuscule, oui le dessin, oui l'artisanat, oui l'industrie, enfin tout ça. Effectivement, c'est un peu comme une recette de cuisine à la fin, c'est à dire, c'est un grand plat dans lequel où il était important pour nous que tous les ingrédients qui le composent soient lisibles mais d'une manière assez organique et pas du tout, mécanique. »

Annexe 2. Design sur un plateau

2.1. Présentation de l'exposition

Les rubriques présentées sont extraites de la base de données numérique qui a permis la recension et la collecte d'informations sur les expositions de design tout au long de la recherche.

Dates	06.10.2011 - 14.01.2012
Institution responsable de la production	Centre National Interprofessionnel de l'Économie Laitière
Lieu	Milk Factory
Adresse	Paris, France
Type de lieu	Galerie d'entreprise
Type principal	C
Mots clés	Commande, usages, culinaire
Présentation synthétique	L'exposition présente les créations de designers interrogés sur le renouvellement de l'usage du plateau de fromage auprès des jeunes consommateurs. Les plateaux présentés témoignent de la diversité et de la richesse des usages autour de la consommation de fromage vus par ces designers.
Commissaire(s)	Cécile Cau, journaliste culinaire
Scénographe(s)	Stéphane Bureaux
Graphisme	Ich & Kar
Surface	80 m ²
Designer(s) exposé(s)	5.5 designers, François-Xavier Balléry, Stéphane Bureaux, Germain Bourré, Claudio Collucci, Julie Rothhahn,
Ressources et documents consultés	Ich & Kar. Catalogue de l'exposition design sur un plateau (En ligne, consulté le 15.03.2012) : https://www.ichetkar.fr/design-sur-un-plateau/ Site de la Milk Factory (En ligne, consulté le 12.11.2011) : http://www.lamilkfactory.com

2.2. Sélection de vues de l'exposition



Figure 27. *Design sur plateau.* Table 1 : propositions de François-Xavier Ballery.



Figure 28. *Design sur un plateau.* Table 1 : cartel d'une des propositions de François-Xavier Ballery.



Figure 29. *Design sur un plateau. Table 2 : propositions de Stéphane Bureaux.*



Figure 30. *Design sur un plateau. Table 3 : propositions de Claudio Collucci (à droite) et des 5.5 designers (à gauche).*

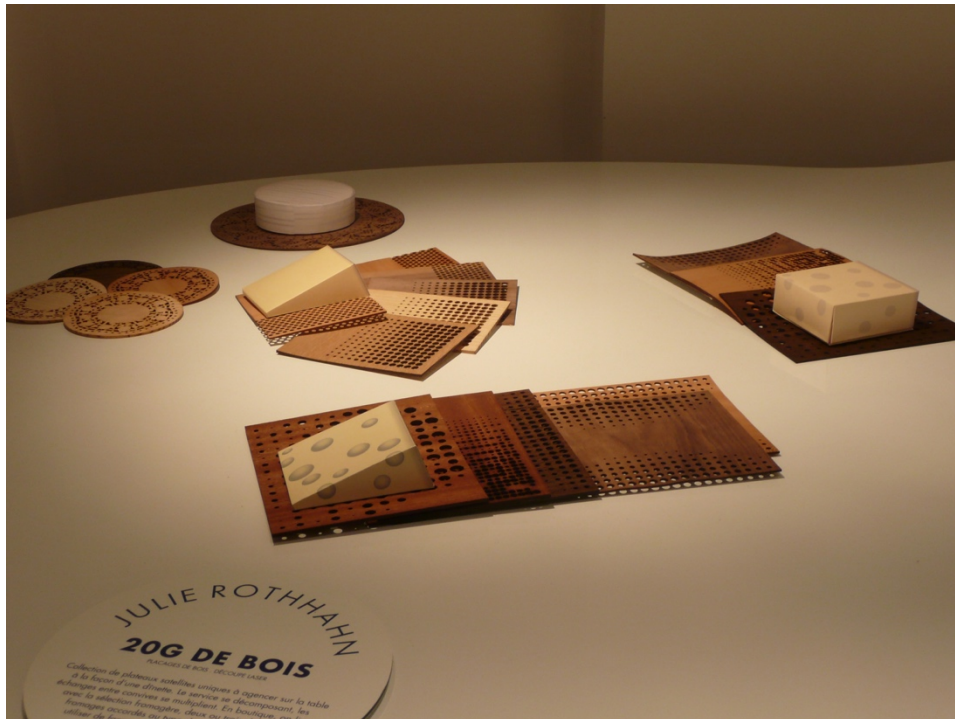


Figure 31. *Design sur un plateau*. Table 4 : propositions de Julie Rothhahn.



Figure 32. *Design sur un plateau*. Table 4 : proposition de Germain Bourré.

2.3. Description de la visite et commentaires

Visite effectuée le 20 décembre 2011 :
16h30 -19h

Le parcours de la chercheur-visiteur dans l'exposition est représenté p. 93.

On peut apercevoir depuis le trottoir, à travers la grande façade vitrée, l'intérieur de l'espace d'exposition. C'est un espace d'environ soixante-dix m² en rez-de chaussée avec une grande surface vitrée en façade de cinq mètres de large et qui ouvre sur la rue par une porte.

Au dessus de la vitrine, sur un simple bandeau blanc, un logo bleu signale le lieu comme étant la Milk Factory. Un logo « Design sur un plateau » s'inscrit à la manière d'un tampon, en lettres blanches sur la vitrine ainsi qu'un texte présentant le titre de l'exposition, les créateurs, les dates de l'exposition et les acteurs qui ont œuvré à sa réalisation¹²⁸. Ce texte est écrit sans ponctuation, en lettres capitales.

Sur la porte, sont rappelés le logo de la galerie, les jours et horaires d'ouverture, les modalités de visite (entrée libre)¹²⁹ et l'adresse du site internet. La typographie de ces textes accueillant le visiteur est très simple, minimaliste à l'image du lieu.

On pénètre dans l'exposition directement depuis la rue, un peu comme on rentre dans une boutique.

Commentaire 1.

La configuration de l'entrée est inhabituelle pour un lieu d'exposition. L'espace occupé est bien celui d'une ancienne boutique dont nous ignorons la destination initiale.

¹²⁸ Six designers remettent le fromage à sa place. FX Ballery, Germain Bourré, Stéphane Bureaux, 5.5 Designers, Claudio Colucci, Julie Rothhahan. Exposition du 6 octobre 2011 au 14 janvier 2012. Commissariat : Cécile Cau. Scénographie : Stéphane Bureaux. Direction artistique : Ich & Kar. Photographie : Erwan Fichou.

¹²⁹ Milk Factory. Du mardi au samedi. De 13h à 19h. Entrée libre. www.lamilkfactory.com.

On remarque tout de suite qu'il n'y a aucun siège dans cette pièce d'entrée comme dans l'exposition proprement dite.

Commentaire 2.

L'absence totale de sièges dans la zone d'accueil, comme dans l'exposition proprement dite est inattendue. Manifestement il n'est pas prévu que le visiteur fasse une station prolongée. Une ou deux chaises permettraient une consultation plus confortable des documents.

Le lieu est constitué de deux espaces communiquant par une large ouverture.

Les murs sont peints en blanc. Au plafond, cinq grands rails blancs supportent des rangées de spots orientés vers les objets et panneaux exposés. Le sol est constitué d'un parquet de bois clair.

Commentaire 3.

La décoration minimaliste du lieu rappelle les références classiques de la galerie d'art ou du musée d'art contemporain. Le modèle est celui du *white cube*. La façade vitrée qui laisse apercevoir l'intérieur, ainsi que la taille réduite du lieu nous font penser aux petites galeries d'art qui se rencontrent dans le 6^{ème} arrondissement de Paris.

On peut donc distinguer deux volumes dans cet espace : un premier espace qui occupe la largeur de la façade s'étend sur une profondeur d'environ trois mètres. Un deuxième espace en arrière du premier communiquant avec celui-ci par un large passage dégagé dans le mur parallèle à la façade. Le deuxième espace est un rectangle dont la longueur est perpendiculaire à la rue.

En entrant dans ce premier espace, on trouve au centre, une table haute ronde en bois sur laquelle sont présentées diverses publications du CNIEL¹³⁰ sur les produits laitiers, le catalogue de l'exposition¹³¹, des documents promotionnels des créateurs présentés par la Milk Factory dans cette exposition.

Deux panneaux blancs de cinquante centimètres de large et deux mètres de haut sont appuyés contre le mur à gauche. Le premier panneau (P1) présente par un logo et un texte court imprimé en bleu foncé, les objectifs de la galerie de la Milk Factory, galerie de la collectivité des produits laitiers¹³².

¹³⁰ Centre National Interprofessionnel de l'Économie Laitière. L'Interprofession laitière - CNIEL a été créée en 1973 par les producteurs et les transformateurs.

¹³¹ Catalogue de l'exposition Design sur un plateau. En ligne, consulté le 23 décembre 2011 : http://www.lamilkfactory.com/publications/catalogues/publication_page/3/

¹³² Galerie de la collective des produits laitiers. Mêlant art culinaire et expressions plastiques contemporaines, la Milk Factory est imaginée comme un laboratoire d'idées permettant la confrontation de disciplines et de regards. La Milk Factory positionne art et design comme vecteur de modernité, de développement et d'innovation. Elle invite artistes, designers, chefs, chercheurs de tous horizons à travailler ensemble autour de projets liés aux produits laitiers, à l'alimentation d'aujourd'hui et de demain. www.lamilkfactory.com

Le second (P2) présente douze photos de fromages signées « Tania et Vincent » et un texte court expliquant sur le ton de l'humour l'investissement des designers dans le travail demandé pour l'exposition¹³³.

Appuyés sur le mur juste en face, on trouve également deux panneaux qui présente pour l'un : les photographies et les noms des six designers sollicités¹³⁴ (P3) et pour l'autre (P4), un texte de Cécile Cau, commissaire de l'exposition qui explique le travail qu'elle a mené pour réaliser l'exposition¹³⁵. Une courte photographie de l'auteure accompagne ce texte.

Commentaire 4.

Les panneaux 2 et 3 sont écrits sur un ton humoristique construisant des connivences avec le visiteur.

Commentaire 5.

Une place significative est donc réservée dans l'entrée à la fois pour rappeler la mission principale du CNIEL, l'organisme qui est à l'origine de l'exposition (valorisation des produits laitiers) et ce qui est plus inattendu les acteurs principaux de cette opération (commissaires et artistes designers).

¹³³ Le fromage comment le présenter ? Six designers qui ne se satisfont ni de banales assiettes, ni des courants plateaux, planchent sur la question. Soucieux de transmettre l'histoire, de refléter la richesse, de montrer la diversité et de coller aux pratiques de table actuelles, ils répondent en huit plateaux. Les matières utilisées et les usages envisagés mettent tous en exergue le partage et la convivialité qu'occasionne le fromage. Photos : Tania et Vincent.

¹³⁴ FX Ballery. Germain Bourré. Stéphane Bureaux. Claudio Colucci. 5.5 Designers. Julie Rothhahn.

¹³⁵ Quand la Milk Factory m'a demandé de lier le plateau de fromages au design, j'ai d'abord imaginé un rond joliment fripé couleur crème à l'odeur de prairie bien coulant en son centre. Déformation de journaliste culinaire, normande et gourmande ... L'image du fromage développe chez moi un intime réflexe pavlovien. Des souvenirs aussi, comme à chacun d'entre nous, de micro-productions locales qui laissent au palais des mémoires humaines et gustatives. En ville, face aux rayons remplis d'infinies variétés, on se crée de nouvelles références. Comme à tous, se pose alors à moi la question du maudit plateau. Cette planche à découper facilement dévoyée, l'assiette toujours trop ronde pour pouvoir y poser des carrés, l'objet souvent trop rudimentaire pour exposer la diversité. Car le fromage, c'est aussi des amis, des pique-niques, des furtifs larcins dans le frigo, des sandwiches pour aller vite et loin, des enfants qui jouent à la pâte à modeler. C'est ainsi que le design s'impose ; quand on cherche à rassembler l'origine, le plaisir, le geste et le partage au centre de la table. Design sur un plateau répond à la problématique de présentation du frometon et du joli fromgy entre amis. Six designers en apportent une nouvelle vision. Ces huit plateaux racontent l'arrivée en plein repas d'une histoire exogène, la nécessaire sélection de formes et d'appellations, l'assemblage miniature d'une carte gastronomique, la convivialité provoquée autour de cet objet central. Ou quand le fromage est bien fait ... : tranche de culture, pavé convivial et plaisir en une bouchée.

Cécile Cau. Cécile Cau est la journaliste spécialiste du design culinaire. Co auteur du livre « Design Culinaire » (Éditions Eyrolles), elle crée des liens entre nourriture et création. Son rôle d'intermédiaire entre chefs et designers fait d'elle une indispensable médiateur. Dans ses publications, son blog sofoodsogood ou pour le Lieu du Design, elle aborde la cuisine comme une culture. Cécile Cau a l'appétit intelligent. www.sofoodsogood.com.

En continuant vers le fond de la pièce, on découvre d'un seul regard quatre tables sur lesquelles sont posés des objets. Une des tables est située complètement au fond de la pièce dont elle occupe presque toute la largeur. Une autre est contre le mur de gauche, les deux dernières sont sur la droite, dans le prolongement l'une de l'autre. Posées très près des murs, ces tables ménagent un espace de circulation central pour le visiteur. Elles sont semblables dans leur taille, matériaux et formes. Chacune d'elle est constituée d'un plateau et deux piètements. Le plateau est en plastique très mince, blanc, brillant, découpé avec des arrondis en forme de flaque. Il fait environ deux mètres de long sur un un mètre cinquante de large. Chaque piètement est constitué de quatre pieds, une traverse les reliant deux à deux, à la manière de tréteaux. Il est en bois brut et clair. Lourd et massif, il contraste avec le plateau fin et léger qu'il supporte. Sur chacune des surfaces sont présentées deux propositions de plateau de fromages.

Chaque proposition est identifiée par un cartel circulaire en carton d'environ quinze centimètres de diamètre qui est posé sur la table. Ce cartel blanc de forme ronde présente le nom du designer, le nom de l'objet, le ou les matériaux qui le constituent, un texte court argumentaire du projet.

Compte tenu de l'exiguïté relative des lieux, nous accomplissons la visite depuis l'entrée vers le fond de la pièce en prenant connaissance du contenu sur les tables à droite, au fond et ensuite à gauche.

Commentaire 6.

Le matériel principal d'exposition (les tables de présentation) présente une singularité qui attire l'attention du visiteur qui remarque la forme irrégulière des plateaux et leur étrange minceur comparée à la relative lourdeur des piètements. Cette présentation contribue à mettre en valeur les productions qu'ils supportent et leur confère un attrait particulier. On s'attendrait à ce que tel un écrin chaque table valorise une réalisation individuelle de designer ce qui n'est pas toujours le cas. Parfois deux productions d'origines différentes se côtoient sur le même plateau contribuant à diviser l'unité symbolique de présentation que fournit la table. Néanmoins l'uniformité des supports tables contribue à induire un effet de comparaison entre les plateaux.

Commentaire 7.

Les cartels se présentent sous un aspect original repris systématiquement facilitant ainsi leur repérage. Les quelques lignes rédigées par le designer fournissent un argumentaire du projet et contribuent à la compréhension de la situation d'usage imaginée par le créateur. Elles permettent une meilleure intelligibilité de l'intention de création.

Commentaire 8.

Aucun parcours n'est suggéré, ni les tables, ni les cartels ne sont numérotés. L'ordre que nous adoptons est celui d'un examen circulaire commençant par la table la plus proche de l'entrée et se faisant donc dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Il eut été ainsi possible de progresser vers le fond de la pièce en regardant alternativement à droite et à gauche puisque les tables sont très proches. Notre choix a peut-être été guidé par la présence de visiteurs qui occupaient le devant de la table n°4.

Table 1 (T1)

La première table (T1), donc la plus proche de l'entrée, permet de découvrir les propositions du designer François-Xavier Ballery. Elles sont au nombre de deux. La première à droite est dénommée dans le cartel circulaire : « Fromaj 2.0 »¹³⁶ (Pl 1). Cinq boîtes parallélépipédiques de tailles, couleurs et formes différentes sont présentées proches les unes des autres. Les boîtes sont déposées de façon à ce que les deux axes de symétrie soient parallèles à un repère orthonormé invisible. Trois d'entre elles sont ouvertes, le couvercle constitué par la totalité de la boîte sans son socle est posé à côté des boîtes fermées. Sur chacun des trois socles des boîtes ouvertes repose un fromage entier ou découpé (Cette présentation est identique pour les propositions des autres designers). Le fromage prend la forme d'une maquette réalisée en papier coloré.

Les teintes des boîtes sont douces de type pastel et de couleur uniforme (beige clair et foncé, vieux rose, bleu pétrole). Le socle est en bois brut clair. Le cartel nous dit qu'il s'agit de bois d'orme et de laque pour la peinture. La partie supérieure des boîtes comporte un QR code incrusté en légère défoncé. La dimension de la boîte est ajustée à celle du fromage, longue et fine pour la bûche de chèvre, carrée pour le bleu demi-circulaire. Le dispositif ne comporte aucune autre mention textuelle que le cartel mais le *QR Code* renvoie par l'intermédiaire d'un smartphone à des renseignements complémentaires.

Sur cette même table se trouve à droite une autre proposition du même designer. Dénommée « Cheeeese », elle est annoncée par le même type de cartel circulaire¹³⁷ (Pl 2). C'est

Commentaire 9.

On est tout d'abord surpris par cette maquette qui offre une représentation volumique du fromage assez éloignée de la réalité de l'objet. On imagine les difficultés qu'occasionneraient la présentation d'un vrai fromage. Néanmoins, le produit laitier est ici assez négligé alors qu'il devrait être l'objet d'une promotion. Nous serons conduits à revenir sur cette contradiction.

Commentaire 10.

Nous notons que sans y prendre garde notre description s'attache aux détails de la présentation, c'est-à-dire à la description des objets eux-mêmes. Ainsi nous remarquons que le titre du projet « Fromaj 2.0 » fait référence par son énoncé au Web 2.0 : le designer a fait le choix d'adopter les QR codes lisibles à l'aide d'un smartphone pour fournir des éléments d'informations complémentaires.

Ce glissement dans la description de l'exposition ne vient-il pas du fait que chaque chose exposée est elle-même une présentation d'une autre chose : le fromage. Autrement dit, cette exposition serait une exposition d'exposition, une sorte de meta dispositif d'exposition.

¹³⁶ FX Ballery. Fromaj 2.0. Charme – bois laqué. La boîte pour chaque typologie de pâtes. Sur chaque couvercle, un QR code lisible par un smart phone envoie vers la page « fromages » de produits-laitiers.com. Provenances, suggestions d'accords, commentaires virtuels comme au restaurant, le plateau nouvelles technologies ouvre grandes les perspectives d'information. Ludique et enrichie, la dégustation iCheese s'affine.

¹³⁷ FX Ballery. Cheeeese. Corian – Chêne - Finition tableau noir. Quand on ouvre cet objet formel –contemporain, géométrique et graphique, on découvre en fait le manège plus complexe d'un plateau de fromages à étages. Comme un jeu, on

un ensemble de trois pièces parallélépipédiques aux angles arrondis disposés les uns à côté des autres : un socle blanc en résine moulée présentant une surface lisse et une autre plus importante avec des aspérités géométriques. Sur cette table sont disposés :

- trois fromages aux formes anguleuses
- un couvercle en bois clair sur lequel sont placés trois autres fromages d'allure circulaire. Le logo « Cheeeese » se détache en lettres blanches sur un des côtés du couvercle.
- un troisième volume parallélépipédique noir, plus haut que large, tient debout et sert de tableau sur lequel apparaît inscrit à la craie le nom des fromages.

Table 2 (T2)

En progressant dans la pièce on découvre la seconde table consacrée aux propositions du designer Stéphane Bureaux.

Cette table est très proche de la table 1. Pourtant cette particularité nous surprend et nous obligera à une station de durée plus importante que pour l'examen de la table 1. C'est que derrière la table, sont installés appuyés contre le mur six panneaux consacrés respectivement aux six designers, dans l'ordre suivant : FXallery, Julie Rothhahn, Stéphane Bureaux, 5.5 designers, Germain Bourré, Claudio Colucci¹³⁸ (P FXB, JR, SB, 5.5, GB, CC).

Nous nous intéressons d'abord aux panneaux verticaux. Ils sont de la même dimension que les panneaux de l'entrée. Le regard est attiré par le nom du designer (ou de l'agence de design) écrit en caractères majuscules bien visible selon un format en arc de cercle.

Dans la partie supérieure des panneaux on trouve une photo sur fond gris dégradé, de la proposition de plateau faite par le designer. En

assemble, emboîte, assortit, désempile. Chacun fait son graffiti sur le tableau noir et au moment de servir, on n'oublie pas le concours du plus joli « cheeeese ». Sourire, légèreté et convivialité assurés avant le dessert.

¹³⁸ Les textes de ces panneaux se trouvent à la fin de cette description.

Commentaire 11.

Nous remarquons que les éléments présentés font l'objet d'un agencement qui relève d'abord d'un souci esthétique. Ainsi les couvercles ne sont pas toujours à côté de leurs socles comme on s'y attendrait si on adoptait un point de vue fonctionnel. Ils s'en éloignent pour remplir un rôle de plateau dans une recherche d'alignement générale de la présentation. Par ailleurs, nous notons que cette fois les fromages sont identifiés par leur nom. Ils sortent ainsi d'un anonymat peu propice à leur mise en valeur.

Commentaire 12.

Nous nous étonnons que les panneaux ne soient pas posés en arrière des tables en cherchant à faire correspondre les designers et leurs productions. Les six panneaux sont derrière deux tables et leur ordre ne correspond pas à celui du parcours, qu'il s'agisse du parcours circulaire que nous avons adopté ou d'un parcours zigzaguant que nous avons délaissé. Il s'ensuit une certaine confusion d'identification. Il faut revenir aux cartels pour ne pas faire d'erreur.

dessous du nom, on peut lire une présentation du designer, puis un second texte intitulé « souvenir de fromage » et un troisième texte intitulé « le plateau de fromages, fantasmes et réalités ».

L'adresse du site internet du designer figure enfin sur le bas du panneau. Les différents textes sont écrits en bleu sur fond blanc.

Ils se différencient les uns des autres par l'emploi d'une graisse différente selon un dégradé du haut vers le bas.

Commentaire 13.

Ces panneaux ont une dimension importante. Ils mettent bien en valeur les designers en les faisant s'exprimer de manière impliquée par rapport au projet. Il s'ensuit qu'ils demandent une lecture attentive et prolongée qui rentre en concurrence avec le contenu des tables derrière lesquelles ils sont posés. Leur présentation homogène et leur proximité invitent à une attitude comparative qui mobilise l'attention et éventuellement à l'analyse de la démarche de projet de design et de la personnalité des créateurs.

Considérons la table 2 consacrée aux propositions de Stéphane Bureaux.

La première proposition est constituée par un ensemble de trois socles en bois sombre et de trois coupes en verre avec un pied (PI 3). Deux des coupes sont renversées sur leur socle, l'une d'elle dont le verre est métallisé et opaque cache ce qu'elle recouvre. La troisième est posée sur son pied à côté du socle sur lequel on peut voir un demi-fromage circulaire. Les trois coupes sont différentes de volume et d'aspect. Le cartel indique que ce dispositif de présentation des fromages s'intitule « Broc »¹³⁹.

Juste à droite, sur la même table, se trouve une autre proposition de Stéphane Bureaux (PI 4). Il s'agit d'un ensemble constitué de deux pièces :

- un plateau en bois rectangulaire sur lequel est enchâssé une plaque en marbre noir. Sur la plaque, trois morceaux de fromages sont disposés en triangle
- un couvercle réalisé en bois massif à partir d'une bûche creusée est porté de champ de manière à ce que la partie évidée soit visible. Le plateau est baptisé « From »¹⁴⁰.

¹³⁹ Stéphane Bureaux. Broc. Disposer à sa guise la petite collection de précieuses cloches sur la table. Une fois retournés, les verres se transforment en coupes (à raisin, petites pains, salades). A découvert, les fromages prennent l'air. Plateaux, fromages, bois, même famille mais tous différents ... Comme un comté s'affine avec le temps, le bois se patine familièrement sous le luxe ostentatoire du verre taillé.

¹⁴⁰ Stéphane Bureaux. From. Marbre poli – Chêne monoxyle. La peau fripée du fromage cache en fait un raffinement intérieur. Cette bûche brut de sciage à l'extérieur, est soigneusement creusée à l'intérieur. On y glisse une plaque de marbre sur laquelle se fait la découpe. Ce socle en pierre étant

Table 3 (T3)

Poursuivant notre parcours nous atteignons le mur du fond de la salle devant lequel est installé la troisième table.

Rajoutons que le mur du fond supporte un texte beige brillant collé sur le mur qui est un extrait du *Ventre de Paris*¹⁴¹ d'Émile Zola, décrivant avec gourmandise un étalage de fromages.

La troisième table est consacrée au travail de deux autres designers. À droite on découvre la proposition de Claudio Colucci (Pl 5), on remarque la bouteille de vin enfermée au trois-quarts de sa hauteur dans deux plateaux circulaires en bois, superposés selon un axe central. Un troisième plateau présentant le même évidemment central se trouve à gauche. Il supporte quatre morceaux de fromages.

Le plateau porte comme nom « Discheese »¹⁴².

Commentaire 14.

Seul texte long collé sur le mur derrière la table 3 du fond, la citation d'Émile Zola est mise en concurrence avec l'examen du dessus de cette table. Sa présentation en fond de salle nous fait penser qu'elle constitue en quelque sorte le point final de l'exposition, ce qui n'est pas le cas pour le parcours circulaire que nous avons pris : il nous reste encore à voir la table 4. Pourrait-on dans ce cas y voir ce qu'en musique on appelle un point d'orgue qui prolonge le tempo ?

amovible, on peut doubler les usages : le bois pour le pain, le marbre pour le fromage. Collé aux dimensions du frigo, le plateau se range tel quel au frais.

¹⁴¹ « Mais c'était là surtout sur la table que les fromages s'empilaient. Là, à côté des pains de beurre à la livre, dans des feuilles de poirée, s'élargissait un cantal géant, comme fendu à coup de hache ; puis venaient un chester, couleur d'or, un gruyère, pareil à une roue tombée de quelque char barbare, des hollandes, ronds comme des têtes coupées, barbouillées de sang séché, avec cette dureté de crâne vide qui les fait nommer têtes-de-mort. Un parmesan, au milieu de cette lourdeur de pâte cuite, ajoutait sa pointe d'odeur aromatique. Trois bries, sur des planches rondes, avaient des mélancolies de lunes éteintes ; deux très secs étaient dans leur plein ; le troisième, dans son deuxième quartier, coulait, des vidait d'une crème blanche, étalée en lac, ravageant les minces planchettes, à l'aide desquelles on avait vraiment essayé de le contenir. Des Port-Salut, semblables à des disques antiques, montraient en exergue le nom imprimé des fabricants. Un romantour, vêtu de son papier d'argent, donnait le rêve d'une barre de nougat, d'un fromage sucré, égaré parmi ces fermentations âcres. Les roqueforts, eux aussi, sous des cloches de cristal, prenaient des mines princières, des faces marbrées et grasses, veinées de bleu et de jaune, comme attaqués d'une maladie honteuse de gens riches qui ont trop mangé de truffes ; tandis que, dans un plat, à côté, des fromages de chèvre, gros comme un poing d'enfant, durs et grisâtres, rappelaient les cailloux que les boucs, menant leur troupe, font rouler aux coudes des sentiers pierreux... ».
Zola, *Le Ventre de Paris*, 1873.

¹⁴² Claudio Colucci. Discheese. Sycomore et chêne – Lamellé-collé. Dns cette réunion de la vache et du raisin, trois plateaux en format modulable s'articulent autour d'une seule colonne vertébrale : la bouteille. Conçues en vertical autour du rouge et du blanc, ces coupes de troncs reviennent à l'horizontale pour jouer avec l'espace. En présentation sur table, le service est alors facilité, la gourmandise de chacun plus vite satisfaite. Les

Il est réalisé dans des bois lamellé-collés formant des veines contrastées.

Sur cette même table à gauche se trouve la proposition des 5.5 designers intitulée « Land »¹⁴³ (Pl 6). Elle est constituée de trois boîtes métalliques recouvertes de peintures laquées de couleur différente (vert prairie, vert olive, noir). Elles sont de formes irrégulières et de tailles différentes mais se juxtaposent pour former un seul ensemble, pouvant servir de support pour présenter les fromages. Chaque boîte est fermée par un couvercle finement grillagé.

Trois morceaux de fromages sont présentés sur ces couvercles alors que l'on distingue un autre morceau à travers le grillage du couvercle de la boîte noire.

Commentaire 15.

Ici aussi la description détaillée de l'objet exposé, révèle bien la nature du dispositif d'exposition. C'est aussi que la description souligne des aspects de présentation des fromages eux-mêmes. Nous retrouvons un méta niveau très présent dans cette exposition.

Table 4 (T4)

En revenant vers l'entrée, nous croisons sur notre droite la dernière table qui fait face dans la pièce aux tables 1 et 2. Le mur derrière la table 4 ne comporte aucun panneau, ni aucune inscription.

Commentaire 16.

On constate qu'il y avait la place pour des panneaux de présentation des designers en liaison avec les créations présentées sur cette quatrième table.

Cette table présente les œuvres de deux nouveaux designers. À droite, on découvre la proposition de Germain Bourré intitulée « Boîte à » (Pl 7). C'est une boîte-étagère noire de forme carrée à deux étages. On peut la porter grâce à une poignée en cuir vert située sur le dessus. Des plateaux coulissants en bois clair de tailles différentes sont présentés à moitié sortis. Ils supportent des fromages. On peut accéder à des plateaux sur toutes les faces de la structure. On les tire grâce à des petites pattes en cuir vert. À côté, présenté sur le champ, on aperçoit un cadre carré en bois clair. On devine qu'il doit

plateaux de bois passent et repassent, on sert le vin, on en reprendrait bien un peu on est bien !

¹⁴³ 5.5 Designers. Land. Métal – Peinture alimentaire. Reflet d'une riche cartographie de spécialités régionales, ce principe de déstructuration rend hommage au patrimoine et au processus de fabrication du fromage. D'un nuancier herbe à vache, ces trois plateaux parcelles facilitent une présentation par origine, variété, forme affinage, etc. Ranger, conserver, nettoyer, ce petit garde-manger grillagé a réponse à tout.

s'adapter à la boîte, interdisant lorsqu'il est placé, l'accès au tiroir.

Cette table comporte enfin à droite la solution imaginée par Julie Rothhahn (Pl 8). Elle l'a intitulée « 200g de bois ». Les fromages sont présentés sur des séries de napperons en dentelle de bois très mince de formes carrées ou circulaires. Ils présentent différents types d'ajourages. Un fromage rond est installé sur un napperon rond de plus grande taille. À côté, une série de quatre napperons est déclinée avec un même motif mais dans des essences de bois différentes. Trois autres morceaux de fromage sont présentés chacun sur un éventail de napperons de forme carrée présentant des essences et des motifs variés.

À partir de ce point, nous nous dirigeons vers la sortie en repassant par la petite pièce qui sert d'entrée.

Commentaire 17.

L'espace réduit d'exposition oblige à un retour en arrière qui est l'occasion de revoir les panneaux présentés dans l'entrée. On regarde à nouveau la présentation de la commissaire d'exposition Cécile Cau. Cela nous confirme dans l'idée que ce qui est central dans l'exposition, c'est bien le design des objets et le design de l'exposition, un peu au détriment de la mission de l'institution organisatrice.

Textes des panneaux de présentation des designers

P FXB

FX Gallery. François Xavier est tombé dedans à 19 ans. Trouvant dans le design le moyen de raconter des histoires. Le pique-nique, le champagne, le pot au lait, le verre à Bourgogne, le coulant au chocolat sont tous repassés dans ses souvenirs gourmands ces dix dernières années. Lui qui tend vers un design pratique, évident et élégant, en a fabriqué de nouvelles images pour les

dix prochaines.

Souvenirs de fromage. « Dès le matin, ça ne me fait pas peur car il m'est arrivé de petit-déjeuner au fromage ... Jurassien, je suis habitué depuis tout petit aux fabrications de la région, toujours accompagnées de vin jaune. Du coup, au restaurant, je m'offre de nouvelles découvertes. Assez peu fan de ce moment guindé, j'adore par contre le cérémonial d'écoute avec toutes les histoires qu'on nous raconte. A ce moment là du repas, tout le monde a un petit coup dans le nez et ça devrait être me moment le plus détendu. »

Le plateau à fromages, fantasmes et réalités. « Je suis toujours assez désolé de voir déambuler au restaurant les chariots qui offrent une scénographie souvent pauvre à cette richesse de formes et de goûts. Or, sur le fond, le plateau de fromages s'avère à la fois cabinet de curiosités et véritable invitation au voyage. »

P JR

Julie Rothhahn. Julie a 3 H. En oublier un, ce serait omettre une partie de sa personnalité joyeuse, de son regard ludique et de son esprit malin. Pour faire du design, Julie Rothhahn commence par manger. Gourmande et curieuse, elle goûte à tout pour en décortiquer ensuite le sens, ouvrir des pistes de réflexion et apporter à la nourriture, un complément design qui aide à digérer, s'amuser et s'évader.

Souvenirs de fromage. « Pour moi le fromage, c'est une attaque par des bouchées fortes. Des choses qui ont du corps. D'emblée, j'aurais tendance à d'abord partir sur du roquefort par exemple ? Mais le Sancerre ayant bercé mon enfance, je aussi très crottin sec ! Sinon, c'est à grignoter toute la journée, en ouvrant le frigo et hop, de fines lamelles à mixer avec de la pâte de coing ou de petits confits. Et je serais limite à rajouter du beurre mais ça c'est vraiment quand c'est la teuf. »

Le plateau à fromages, fantasmes et réalités. « Le plateau à fromages, c'est un souvenir de grandes assiettes avec un manche métallique au milieu pour la ville, et à la campagne, des fines cagettes en bois avec un treillage. C'est en tout cas quelque chose de simple, pas trop chichiteux, du registre de la dinette. »

P SB

Stéphane Bureaux. Comme il vit, Stéphane Bureaux mange design. À table, il se nourrit d'esprit. Il est du genre à avaler à Nancy des gâteaux Prouvé (2004), à saucer avec un pain Bis pétri dans ses méninges (2006) et à goûter là d'une brioche plantée de clous en chocolat (2009). Qualifiant parfois son design de culinaire, Stéphane Bureaux réfute toute spécialisation et préfère se nourrir à la confrontation des disciplines.

Souvenirs de fromage. « Pour les 8 ans, j'ai commandé un gros morceau d'Emmental afin d'y planter des bougies. J'adorais ce fromage, ni fort, ni douceâtre, avec ses sphères en creux, comme des billes de vide. Sinon, je garde le souvenir du munster que gamins, on nous envoyait chercher à la ferme dans les Vosges, avec cette odeur tellement forte, dans un univers sombre, on était hyper impressionné ... et un fromage qui arrache ! Un autre souvenir en Corse, où chez le producteur on entendait un vacarme impressionnant : c'était le bruit des mouches ! »

Le plateau à fromages, fantasmes et réalités. « Le plateau, ce n'est pas un objet glamour. On est vite dans l'utilitaire et l'objet pauvre alors que paradoxalement, les produits qu'il porte ont énormément d'histoire, de complexité, de sensations, de vivant, bref ils sont tout sauf banals. »

P 5.5

5.5 Designers. 4 et 4 qui font 5.5. La Roche-sur-Yon, Nîmes, Caen et Poissy regroupés à Paris pour un design qui veut réinventer notre façon de consommer. Le groupe est gourmand, engagé, optimiste. Une bûche à Noël (2010), oui à condition qu'elle symbolise l'éphémère des banquises. Un glaçon éternel (2009) pour économiser l'eau et quitte à faire la popote, Cuissons nos objets nous-mêmes (2009). A table les 5.5 disent « encore ».

Souvenirs de fromage. « Dans le collectif, il y a un ambassadeur des produits laitiers : Antony ! Le trio Livarot, Pont l'évêque et Camembert (au lait cru !!) a fait toute son éducation normande. Défié par son père, Jean-Sébastien a quand à lui, appris à tout manger y compris la croûte. Comme il dit, la croûte c'est un peu le gras du pata negra, le meilleur ... Pour Claire, le fromage, c'est à la limite sans pain mais jamais sans salade ! reste Vincent ... Alors lui, c'est ni en gratin, ni en fondue, et alors l'odeur ... Mais il serait quand même pas du genre à faire bande à part pour une tartiflette collective, mais d'être dans un refuge d'altitude.

Le plateau à fromages, fantasmes et réalités. « On est fascinés par ces restaurants qui déroulent en fin de repas des montagnes de variétés accompagnés de commentaires avertis sur les origines et les modes de confection. Des moments privilégiés pour la découverte de nouvelles saveurs. C'est alors paradoxalement, que nous proposons un plateau pour conserver le fromage car en réalité, c'est rare qu'il en reste ! ». cinqinqdesigners.com.

P GB

Germain Bourré. Germain n'aime pas les sablés. Il n'aime que les « archisablés » (2007). C'est comme ça, tout ou rien en ce qui concerne la question nourrissante. Dédicé gourmet, ce designer cuisine le design pour les rencontres et les échanges de créativité qu'il génère. De cet outil de réflexion, il veut donner un éclairage nouveau sur un univers parfois freiné par la force de ses coutumes. Objectif : plaisir du palais.

Souvenirs de fromage. « Mon marché hebdomadaire chez le fromager, c'est un engagement vis-à-vis des producteurs. Au milieu des grands incontournables, je glisse une ou deux découvertes de petites productions et parfois une marque complètement régressive... 80% de mes repas sont avec fromage. C'est aussi un moyen de projection sur des savoir-faire régionaux et des méthodes d'élaboration. Le fromage, c'est ma passion du temps. Une matière qui me nourrit au-delà de l'estomac. Une nourriture intellectuelle. »

Le plateau à fromages, fantasmes et réalités. « Trouver un objet qui réponde à ma passion de fromage et renforce mon côté collectionneur car j'adore avoir un vrai choix de fromages bien sélectionnés. Un objet qui permette de partager sa passion, notamment quand on reçoit. ». germainbourre.com.

P CC

Claudio Colucci. Si l'on clique sur le J dans colucci-design.com, l'histoire, la philosophie, les projets de ce demi-italien s'écrivent en japonais. Auteur de la transition, Claudio prend la vie à demi-bouchées, en naviguant d'un monde à l'autre le sourire aux lèvres. Nippon ni français, il jubile à décorer restaurants, hôtels et cafés. Colucci fait fondre Mövenpick, craquer Alain Passard et séduit Christofle. Claudio, partenaire de l'entre-deux, navigue entre fantaisie, malice et sensualité.

Souvenirs de fromage. « Mi italien, mi-suisse, vivant à moitié en France et à moitié au Japon, je partage mes origines et ma vie entre pays de fromages. Étonnamment, même les Japonais sont dingues de Camembert, de Comté et d'Époisses. Tous sont des pays où l'on boit du vin. Pour moi, parler du fromage, c'est également forcément évoquer le vin. Je suis aussi amateur de fromage que ... de vin. Il m'est impensable de les dissocier l'un de l'autre. Un bon vin se révèle grâce au fromage et *vice-versa*. ». colucci-design.com

2.4. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires

Code du critère	Énoncé du critère	Liste des n° de commentaires	Nombre de commentaires classés de manière prioritaire	Nombre de commentaires classés de manière secondaire	Nombre total de commentaires
A	Documenter, expliquer, préciser	(5) - (7) - (10) - 12 - (13) - (15)	1	(5)	6
B	Mettre en valeur les objets	6 - (7) - (9) - 10 - 11	3	(2)	5
C	Mettre en valeur les designers	(3) - 5 - (7) - 13 (15) - 16 - 17	3	(4)	7
D	Impliquer, captiver, soutenir la motivation	(3) - (9) - (7)	0	(3)	3
E	Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance	12 - 3 - (8) - 11 - (12) - 15 <i>meta</i>	5	(2)	7
F	Rythmer, baliser un parcours	(2) - (8) - (12) - 14 - 16 - 17	3	(3)	6
G	Opérer des choix didactiques	(6) - 7 - (12) - (13) - 16	2	(3)	5
H	Ménager des libertés	8	1		1
I	Introduire une dimension distractive	4 - 6 - (13)	2	(1)	3
J	Mettre en valeur l'institution organisatrice	(5) - 9 - (11 restrictif) - 17	2	(2)	4

Figure 33. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition *Design sur un plateau*.

2.5. Représentation schématique

---▶ Sens de la visite

○ Arrêt pour observation

P Panneau

T Table

- PI 1 Fromaj 2.0. François Xavier Ballery
- PI 2 Cheeeese. François Xavier Ballery
- PI 3 Broc. Stéphane Bureaux
- PI 4 From. Stéphane Bureaux
- PI 5 Discheese. Claudio Colucci
- PI 6 Land. 5.5 designers
- PI 7 Boite à. Germain Bourré
- PI 8 200 g de bois. Julie Rothhahn

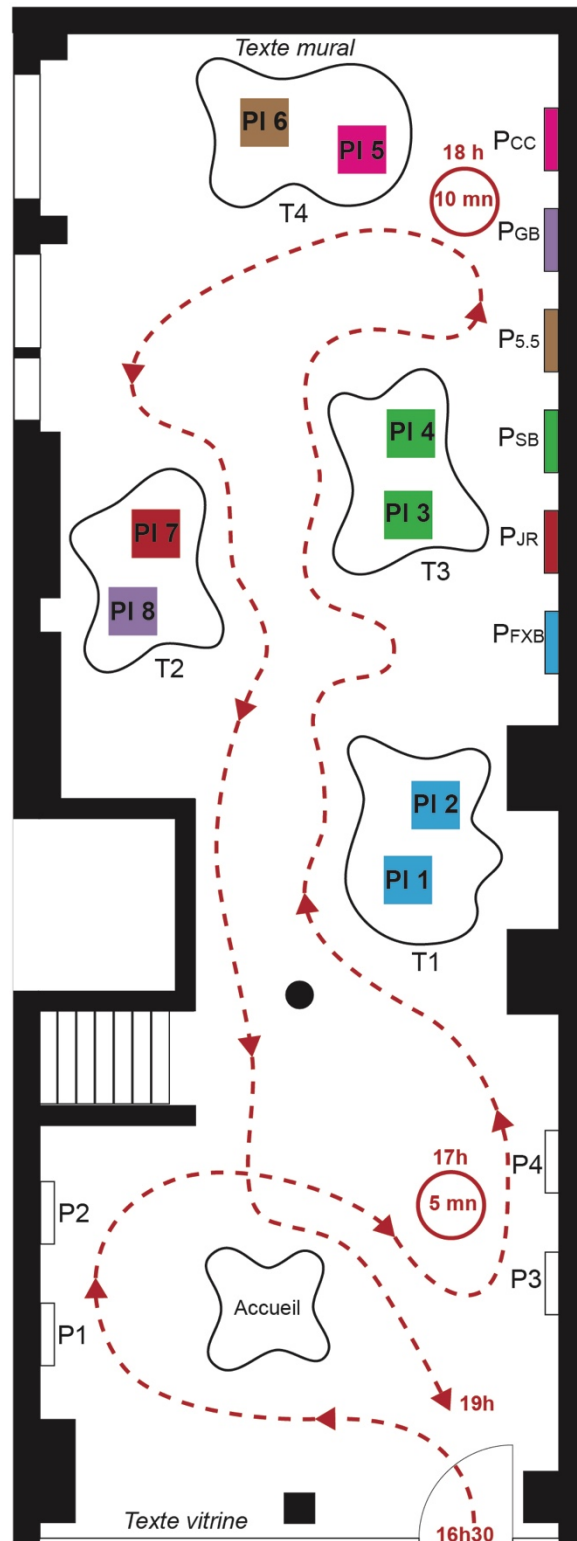


Figure 34. *Design sur un plateau*. Parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 70.

2.6. Entretiens

2.6.1. Cécile Cau, commissaire

Journaliste free-lance spécialisée en gastronomie.

Entretien réalisé par téléphone.

Le vendredi 1^{er} Juin 2012 à 10h : 50 minutes.

Résumé :

Cécile Cau explique la variété des tâches qu'elle a dû aborder en tant que commissaire : le choix des designers, du scénographe et le suivi du projet d'exposition jusqu'à l'inauguration. Elle précise que c'est la Milk Factory (par l'intermédiaire de Christophe Spotti, le chef de projet) qui avait la volonté de faire travailler des designers sur le sujet et qui était décisionnaire dans les choix effectués au cours du projet. Elle insiste sur son rôle dans la rédaction de l'ensemble des textes liés au projet de l'exposition : les cartels, les panneaux, le catalogue de l'exposition, les relations avec la presse, elle a eu l'entière responsabilité de la production écrite. Selon elle, l'exposition présente des créations originales et prospectives qui répondent à la volonté de la Milk Factory de se positionner sur de nouveaux modes de consommation du fromage.

Elle nous a communiqué le *brief* qu'elle a donné au designers dont nous présentons ici le texte introductif :

« Caprices sur un plateau.

Chez les Mursi en Éthiopie, les femmes plateaux appartiennent à une caste supérieure dans la tribu. Redoutables guerriers, les Mursi envisagent la taille de la dot à la largeur de ce disque de pierre, de bois ou d'argile.

Ici, il y a plateau et plateau. On distinguera le plateau télé, rendu fameux au Crillon par Jean François Piège, du plateau ondulé ! Avec le « tabulaire, et l'érodé », l'ondulé constitue une des trois formes principales de relief topographique. Loin de l'*altiplano*, le mot désigne de même en vocabulaire cinématographique l'espace de tournage, et en langage cyclopédique, des pignons en aluminium, titane, acier, ou fibres de carbone...

De tournage justement, il est question dans le fromage. Qui veut embêter son voisin « tourne comme une mouche autour d'un fromage ». Mais surtout tourner, retourner un fromage pour son affinage, deux à trois fois par semaine, avant brossage et lavage à l'eau salée. « Fais tourner le plateau », diront aussi les affamés entre la poire et le fromage. Les anglais, eux, finissent leur repas non sur du sucré mais avec du fromage, comme nous faisons nous même au XVII^e, juste après la poire (qui, avec la pomme, était le fruit le plus courant) ! Mais sachons-le, les Japonais eux aussi adorent le fromage (270 t de Boursin et 4000 t de camembert en 2009) On n'a plus qu'à leur apporter nos crus sur un plateau.

D'aucuns préfèrent au plateau (à fromages), la planche. Non pas ce type féminin plat comme une limande mais plutôt un outil ludique, pratique qui rentrerait dans nos appartements étroits et rentreraient dans l'usage de nos repas de plus en plus morcelés. Brunch, apéro dînatoire, dîner sur le pouce : au from citoyens ! Sur cette planche, l'on ne met pas de voile ; et si on la met au pluriel, ça n'est pas pour fuir sur celles de Deauville. Restons donc sur le plancher des vaches. Non, pas de snow, ni de bois ! La planche on la veut à fromages ! Du fromage de chez Morel. ».

Extraits du verbatim de l'entretien :

- « [...] à partir de cette étude ils voulaient travailler autour de la question du fromage, de ces nouveaux modes de consommation et du coup est venue l'idée du plateau de fromages qui est l'élément, qui permet évidemment d'apporter le fromage à table et faire intervenir des designers qui devaient répondre à ces nouvelles problématiques de consommation jeune, plus mobile, moins formelle, éventuellement intégrant des nouvelles technologies comme certains designers ont répondu. Bon, voilà, l'objectif de la Milk, c'était de parler d'une part du fromage et de ces nouveaux modes de consommation. ».
- « [...] ceux qui ont répondu l'ont fait vraiment avec un enthousiasme qui m'a moi-même surprise [...] la question à la fois du fromage et du plateau leur plaisait vachement. [...] il fallait qu'ils aient un intérêt pour les questions alimentaires. Je dirai qu'ils sont tous finalement assez gourmands. ».
- « [...] je ne m'attendais vraiment pas à ce genre de réponse. [...], d'ailleurs j'avais assez peu d'*a priori* moi même sur ce qu'ils allaient sortir comme plateau de fromage, donc c'était que des surprises et des bonnes surprises [...] ».
- « [...] peut-être qu'ils se sont sentis assez libres en fait, dans ce cadre là d'exposition, ils ont du coup un peu une démarche d'artiste, dans ces cas là, il n'y a pas une contrainte industrielle etc. qui change complètement la donne. Là, c'était, il y a eu carte blanche [...]. « [...] ils avaient carte blanche sur le cadre et l'expression, un peu moins sur les contraintes financières mais c'était un peu les seules contraintes. ».
- « [...] enfin mon travail sur le design culinaire, c'est beaucoup un travail de transmission parce que c'est un métier avec une spécificité qui est assez mal connue, du coup, oui, il y a quand même toujours cette volonté de ... pas de didactique mais de quand même pas mal expliquer les choses, et à travers les textes d'expliquer au moins les objectifs de la Milk sans que ça soit noir sur blanc mais d'essayer de faire passer le message que voulait faire passer la Milk sur les nouveaux modes de consommation notamment. ».
- « Mon profil, c'est journaliste donc du coup, j'ai forcément le sens de la transmission pas forcément la pédagogie mais en tout cas de la transmission et de l'énoncé des sujets de façon assez claire de sorte que ça soit à peu près compréhensible par tout le monde. [...] C'est un outil grand public qui ne cherche pas du tout à faire la culture mais qui cherche à plutôt à transmettre et faire de la pédagogie intelligente [...] ».
- « [...] c'était à la fois de la communication, de l'écriture, du design, de la mise en relation, de l'interface avec des gens, de l'interview, un peu d'artistique, du concret, de, de l'alimentaire sur lequel, je travaille maintenant quasiment à 100%. Enfin, y avait tout. ».
- « Tout est design aujourd'hui, regardez un catalogue d'Ikea, c'est design, un catalogue de mode, c'est design, vous allez au resto, c'est design, enfin tout est design, c'est totalement ridicule et mot design, s'est hyper galvaudé si bien que personne sait ce que c'est et là je trouvais que ça donnait une bonne idée du travail et du rendu et pas de choses différentes, donc tout ce qui fait le travail d'un designer. ».

2.6.2. Stéphane Bureaux, scénographe

Designer.

*Entretien réalisé au studio Stéphane Bureaux, Paris.
Le mardi 5 Juin 2012 à 9h30 : 40 minutes.*

Résumé

Stéphane Bureaux apprécie son double rôle dans l'exposition en tant que designer exposé mais aussi de scénographe. Lors de la conception de la scénographie, il explique prêter une attention particulière aux visiteurs et se projette dans leur parcours pour tenter de délivrer un message le plus clair possible. Il insiste également sur le soin qu'il porte à chaque détail pour les supports de l'exposition pour créer une ambiance qui mette en valeur les productions présentées. Pour lui, les activités de designer et de scénographe sont complémentaires même si les échelles de travail sont différentes. Il revendique clairement sa motivation pour l'exposition en tant que designer exposé, une occasion selon lui de prendre la parole, d'être reconnu.

Extraits du *verbatim* de l'entretien

- « Cécile Cau m'a proposé ce double rôle, puisqu'on se connaît quand même pas mal puisqu'on a signé un livre ensemble. Elle m'a demandé d'assurer la scénographie et puis de participer parce que le sujet m'intéressait, de participer comme individuel. C'est vrai que c'était un peu comme le réalisateur qui est à la fois l'acteur et le réalisateur mais moi j'arrive assez bien à dissocier les choses donc ça ne me gênait pas trop. »
- « Enfin moi j'aime bien qu'il y ait deux axes comme ça quand j'interviens sur une scénographie ou sur un projet d'ailleurs. Premièrement d'être pédagogique, enfin d'avoir une portée didactique et puis d'essayer d'être léger. Là, ça va c'est que du design, on n'a pas inventé la pénicilline, faut se calmer un peu ! [...] j'aime bien les sens cachés, les choses qu'on voit pas forcément tout de suite, qu'il y ait plusieurs lectures, dans une perspective encore une fois d'être relativement léger. »
- [...] Moi, ce qui m'a guidé c'est cette espèce de métaphore de flaque. [...] les tréteaux pèsent deux tonnes, c'est des tréteaux de métiers que j'ai dessinés exprès, mais là c'est encore pour pas toujours avoir une lecture unique, faut pas non plus qu'il y ait le même procédé partout, c'est bien à un moment donné d'amener un contraste. Le contraste, ici par exemple, c'était ces pieds massifs en bois qui renvoient aux outils de métiers et un plateau dessus qui n'avaient quasiment pas d'épaisseur, que ce soit le plus proche possible d'une feuille brillante, une laque, une flaque de lait. »
- « [...] je me mets à la place des gens... Ils rentrent et qu'est-ce qu'ils voient en premier, [...] Enfin, quel chemin ils peuvent prendre, est-ce qu'il n'y en a qu'un possible ? [...] Ce n'était pas directif, les gens pouvaient passer de table en table, voilà y avait plusieurs chemins possibles [...]. Enfin, l'idée c'est d'aider les gens [...] Les gens n'ont pas que ça à faire, c'est déjà très gentil d'être venu, il faut les accompagner pour que ça soit le plus facile possible et que le message passe de la manière la plus, la plus évidente possible. »

- « Finalement on s'aperçoit que pour la même question posée, à des gens qui sont quasiment de la même génération, [...] on a des réponses qui sont somme toute assez variées, bon y a des matériaux transverses, y a beaucoup de bois mais quand même y a des matériaux, des propositions assez variées et qui sont pertinentes. [...] le bon design c'est pas, ça existe, mais c'est pas au singulier [...]. C'est à dire qu'il peut y avoir plusieurs bons designs pour un même objet, un même propos, c'est à dire que si les gens ont pu retenir que finalement sur une question très précise on pouvait avoir plusieurs réponses pertinentes. [...] Je pense qu'on a fait avancer un petit peu les choses. ».
- « Enfin y a une commande qu'il ne faut pas oublier et qui fait que même si c'est sous-jacent, on essaie de montrer, y compris dans la scénographie, y compris dans le dessin [...] à chaque fois, j'essaie d'induire comme ça, des questionnements sur la discipline. ».
- « Enfin ce qui a fait pousser vers un des projets plutôt que l'autre, c'est que en regardant comment ça allait être réalisé enfin toutes les implications dans la réalisation, manifestement y avait un projet qui était plus évident, encore une fois plus léger. ».
- « Voilà en tant que créateur on a en gros carte blanche, on a pas un budget illimité mais enfin personne ne vient nous dire c'est trop vert, trop bleu, trop carré, [...] donc ce qu'on montre c'est nous, [...] on pas dire, ah, mais c'est le client qui m'a forcé, etc. [...] ça nous dévoile beaucoup plus. [...] sur mon site je montre plus ces projets là qui sont des projets que j'assume complètement. On les aime ou on ne les aime pas, mais là c'est moi et personne m'a obligé à les faire. ».
- « Mon propos n'est jamais d'essayer de faire joli, [...], c'est d'amener un peu d'intelligence, de subtilité qui fait que les gens sortent en se disant, tiens, le monde y pourrait être comme ça, ça pourrait être comme ça et pourquoi c'est pas comme ça, c'est tout et finalement, encore une fois, en toute humilité, le design m'intéresse aussi dans cette perspective, [...]. C'est-à-dire, c'est une vision assez positive, c'est quand même que les choses peuvent changer. ».
- « On ne vient pas voir la scénographie, on vient voir des objets, on vient voir des propositions. [...] c'est une erreur du créateur qui a mal dosé ses curseurs et qui a mis trop d'intention, de présence à la scénographie au détriment des objets. [...] autant je trouve qu'il y a des créateurs qui savent très bien gérer ça, autant de temps en temps, on sent que vraiment la scénographie, elle étouffe ! Donc moi, j'ai essayé de respecter ça, d'où le blanc, le peu de choses et un niveau, c'est à dire au-dessus ce qu'on voyait c'était des projets, parce que les flaques finalement, c'est présent sans être trop présent. ».

2.6.3. Entretien avec Christophe Spotti, chef de projet

Chef du Service « modernité » de la direction de la communication du CNIEL (Centre National Interprofessionnel de l'Économie Laitière).

*Entretien réalisé au CNIEL, Paris.
Le 13 Juin 2012 à 15 h : 60 minutes.*

Résumé :

Pour Christophe Spotti, le choix de faire appel au design pour cette demande autour du renouvellement des usages du plateau de fromage s'est révélé pertinent. Il insiste sur la capacité qu'ont les designers, *versus* les artistes, à produire des créations tout de suite appropriables par les visiteurs et donc les consommateurs. Selon lui, le design culinaire est un secteur en plein essor et il souhaite faire bénéficier la galerie Milk Factory de cette image créative et dynamique en faisant appel à des jeunes talents de ce domaine. Il souligne que cette exposition a eu des retombées médiatiques importantes pour le CNIEL et rappelle l'intérêt de ce type d'opérations de communication pour les grandes marques de l'industrie des produits laitiers.

Extraits du verbatim de l'entretien :

- « [...] ces designers avaient une approche autour des produits et des logiques de produits : la déambulation, les aides de consommation, les outils d'aide à la consommation, les outils d'aide à la préparation, les logiques de préparation, d'écriture, qui étaient tout de suite appropriables par le visiteur [...]. »
- « [...] la boîte des 5.5 designers aujourd'hui, je range, je réfrigère et en même temps, je présente et je raconte une histoire en termes de scénographie de table, donc on est quand même dans une autre dimension et une autre proposition et on s'est rendus compte aussi que là aussi en l'occurrence pour ce sujet là, c'était un terrain où y avait tout à faire, tout était à défricher. »

2.6.4. Julie Rothhahn, designer exposée

Designer

*Entretien réalisé au studio de Julie Rothhahn, Paris.
Le 12 juin 2012 à 12h : 25 minutes.*

Résumé

C'est la première fois que Julie Rothhahn crée quelque chose dans le but d'être exposée. Selon elle, c'est comme produire une œuvre et elle apprécie cette expérience qui agit comme une impulsion dans son processus créatif. Elle revendique l'aspect modeste et léger de ses propositions, comme un geste spontané mais qui permet au public de comprendre par le ressenti. C'est également le côté épuré de la scénographie qu'elle

apprécie en raison du choix des couleurs et des matériaux. Elle insiste sur la belle qualité plastique de la réalisation.

Extraits du *verbatim* de l'entretien

- « [...] produire un œuvre et c'est là, je pense que se différencie quelque chose d'alimentaire et l'exposition d'un objet qui peut accompagner la nourriture mais qui est un vrai objet de service [...]. ».
- « [...] je pense qu'on a tous dépassé l'idée que ça allait être juste une exposition. ».
- [...] je pense qu'on ne peut pas se permettre une scénographie basique, il faut qu'il y ait une belle qualité plastique dans le mobilier de scénographie et dans l'idée. Il faut qu'on reste cohérents. ».
- « Sur une expo de design, les objets parlent peut-être plus d'eux-même que dans une expo d'art contemporain. Il y a un rapport plus direct et plus affectif avec le public, je pense que les gens s'approprient plus facilement le design que l'art contemporain [...]. ».

2.6.5. François-Xavier Ballery, designer exposé

Designer

*Entretien réalisé par téléphone.
Le 19 juin 2012 à 9h : 25 minutes.*

Résumé :

François - Xavier Ballery rappelle le caractère prospectif de la demande autour du plateau de fromage et les enjeux communicationnels de cette exposition pour la Milk Factory mais également pour lui en termes de notoriété. Pour lui, le projet en design s'appuie sur des histoires et permet d'en raconter d'autres, c'est ainsi qu'il a conçu sa proposition. Il apprécie la cohérence et la pertinence de la scénographie proposée par Stéphane avec le lieu et les projets. Cette « simplicité » scénographique, c'est à dire cet aménagement bien dessiné et bien réalisé, donne une identité singulière au lieu et joue parfaitement son rôle de démonstration.

Extraits du *verbatim* de l'entretien :

- Cécile Cau nous a contactés suite à une rencontre avec Christophe Spotti pour nous demander de réfléchir du coup au plateau à fromage, questionnement assez surprenant dans un premier temps parce que c'est pas un objet auquel on pense et qui est pas présent dans notre quotidien bien que le fromage soit assez présent de manière culturelle mais surtout était en fait un vrai sujet pas forcément exploré par les designers et comme je pense qu'on a toujours quelque chose à dire ou un clin d'œil à faire, c'était un support assez excitant et pour ce côté encore une fois culturel typiquement français du fromage et pour cet aspect champ d'investigation sans trop de références finalement. ».
- Moi j'aime bien avoir parfois des histoires, des supports d'histoires et j'aime concevoir le design un peu comme ça en fait, le fait que ce soit un support à histoires, quelque part

donc d'avoir quelque chose qui fait sens et qui soit illustré à un moment donné. Parce qu'on ne peut pas se permettre avec des clients, on est obligés d'être dans le dur un peu plus pour des questions de commercialisation, de coût, enfin tout ce qui est classique dans le design et du coup ces expositions là peuvent être à un moment un petit interstice, un espace restant plus libre qui se prête à l'exercice, à l'exercice libre en tous cas. ».

- « Il y avait une belle cohérence entre le lieu, les projets et la scénographie, une espèce de simplicité ou de « simplexité » comme certains s'amuse à dire. C'est dire quelque chose de banal à prime abord mais qui était bien dessiné et qui était bien réalisé, qui faisait très bien son taf. ».

Annexe 3. Histoire des formes de demain

3.1. Présentation de l'exposition

Les rubriques présentées sont extraites de la base de données numérique qui a permis la recension et la collecte d'informations sur les expositions de design tout au long de la recherche.

Dates	11.07.2013 -16.04.2014
Institution responsable de la production	Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint Etienne Métropole
Lieu	Cité du design
Adresse	Saint-Étienne, France
Type de lieu	Établissement Public de Coopération Culturelle
Type principal	D
Mots clés	Histoire, collection, utopie
Présentation synthétique	L'exposition explore, sous l'angle de l'utopie, une des ambitions du design au cours de l'histoire, la collection de design du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. L'exposition est découpée en 14 thèmes : designers ou mouvements historiques, présentés dans des modules de tailles variables que le visiteur peut visiter dans l'ordre chronologique ou de manière aléatoire
Commissaire(s)	Jeanne Brun, conservatrice du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole
Scénographe(s)	Noémie Bonnet Saint-Georges, Eric Bourbon
Graphisme	Anaïs Héraud. Identité visuelle : Laure Oustrie
Surface	1200 m2
Designer(s) exposé(s)	Alvar Aalto, Eero Aarinen, Eero Aarnio, François Arnal, Atelier Van Lieshout, Hugo Blomberg, Marcel Breuer, Pier Giacomo Castiglioni, Terence Conran, Le Corbusier, Matali Crasset, Nathalie Dupasquier, Charles Eames, Ray Eames, Marc Held, René Herbst, Josef Hoffmann, Pierre Jeanneret, Kaare Klint, Roger Landault, Hugo La Pietra, Jules Leleu, Ralph Lysell, Vico Magistratti, Mathieu Matégot, Bruno Mathsson, Ludwig Mies van der Rohe, Michel Mortier, George Nelson, Verner Panton, Pierre Paulin, Charlotte Perriand, Gaetano Pesce, Hans Pieck, Ezio Pirelli, Warren Platner, Danièle Quarante, Nguyen Manh Khan'h dit Quasar, Eero Saarinen, Richard Sapper, Ettore Sottsass, George Sowden, Mart Stam, Studio Totem, Gerrit Rietveld, Gianni Ruffi, Roger Tallon, Gosta Thames, Michaël Thonet, Walter Zeishegg.
Partenaires	Ville de Saint-Étienne ; Saint-Étienne Métropole communauté agglomération ; région Rhône-Alpes ; ministère de la Culture et de la communication ; Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole ; Saint- Étienne atelier visionnaire ; UNESCO, Saint-Étienne ville de design, membre du réseau UNESCO des villes créatives depuis 2010 ; le petit bulletin.
Ressources et documents consultés	Beaufet, J. (dir.). (2008). <i>Design : collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole</i> . (2008). Saint-Étienne, France : Cité du design. Dossier pédagogique : Histoire des formes de demain. Cité du design (En ligne, consulté le 19.12.2013) : https://www.citedudesign.com/doc_root/2013/exposition/524008d0aef9d_DPEDAPDV20913.pdf Parcours d'exposition. Histoire des formes de demain (En ligne, consulté le 19.12.2013) : http://www.reseau-canope.fr/parcours-exposition/parcours/a-la-cite-du-design/histoire-des-formes-de-demain/

3.2. Sélection de vues de l'exposition



Figure 35. *Histoire des formes de demain*. Structure 01 : Thonet.



Figure 36. *Histoire des formes de demain*. Intérieur de la structure 06 : Alvar Aalto et le design scandinave.



Figure 37. *Histoire des formes de demain*. Espace de repos n°1 à côté de l'œuvre de Veit Stratmann « Plateforme pour Berlin » (à gauche).



Figure 38. *Histoire des formes de demain*. Structure 08 : Mathieu Matégot, le gai fonctionnalisme.



Figure 39. *Histoire des formes de demain.* Intérieur de la structure 10 : Prisunic, une utopie consumériste.

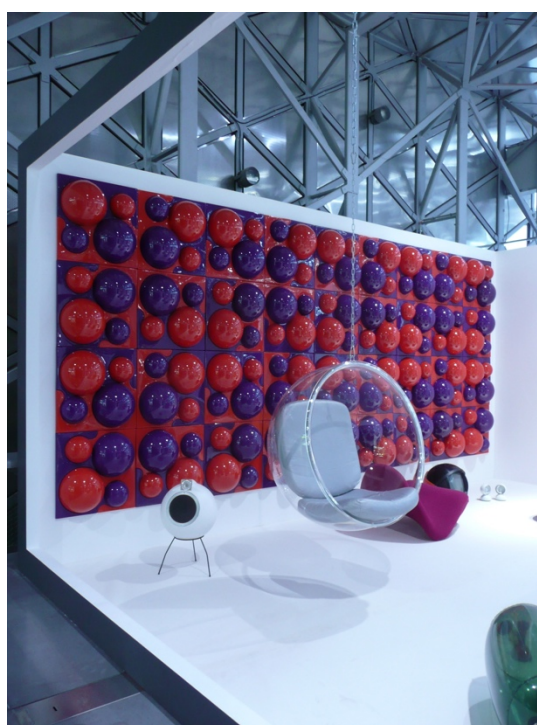


Figure 40. *Histoire des formes de demain.* Intérieur de la structure 11 : les utopies technologiques, à la conquête de l'espace.



Figure 41. *Histoire des formes de demain*. Structure 11 : les utopies technologiques, Roger Tallon.



Figure 42. *Histoire des formes de demain*. Intérieur de la structure 12 : Atelier A et en arrière plan, les structures 11 : les utopies technologiques, Roger Tallon et à la conquête de l'espace.



Figure 43. *Histoire des formes de demain*. Intérieur et cartels de la structure 13 : démarches radicales, groupe Totem.



Figure 44. *Histoire des formes de demain*. « Feeling refuge » de Nathalie Talec, une œuvre que l'on découvre en fin de parcours.

3.3. Description de la visite et commentaires

Visite effectuée le 5 mars 2014 : 11h - 18h

Le parcours de la chercheur-visiteur est représenté p. 159.

L'exposition se trouve dans une salle située à gauche du hall d'accueil de la Cité du design.

À gauche de l'entrée de l'exposition, un panneau de forme carrée occupe une grande partie de la surface de la baie vitrée qui délimite la largeur de la salle d'exposition côté hall.

Ce panneau présente en grandes lettres noires sur fond blanc, le titre de l'exposition *Histoire des formes de demain*. En sous-titre, en lettres beaucoup plus petites, on peut lire qu'il s'agit d'une exposition de la collection du Musée d'art moderne de Saint Étienne Métropole.

Dessous, d'une taille de lettres encore inférieure, est énoncée l'identité des auteurs du commissariat, de la scénographie, du graphisme et de l'identité visuelle de l'exposition¹⁴⁴.

Sur les trois-quarts de la surface restante sont disposés presque à égale distance les uns des autres, une multitude de petites photos en couleurs d'objets et de mobiliers. Elles sont reliées par une trame de lignes ondulées à peine visible suivant un parcours aléatoire. Les images sont détournées et se détachent nettement sur le fond blanc. En bas de cette grande affiche, on peut découvrir le nom des partenaires institutionnels de l'exposition¹⁴⁵.

On entre dans l'exposition par une large porte vitrée automatisée. Un léger retour de la cloison qui se trouve face à l'entrée invite à se diriger

Commentaire 1.

L'exposition est installée dans un bâtiment aux parois entièrement vitrées qui filtrent et diffractent plus ou moins la lumière extérieure et donnent l'impression de regarder un kaléidoscope. La salle d'exposition côté hall est partiellement occultée par des grands rideaux clairs. La structure métallique encadrant les panneaux vitrés est apparente. Ces éléments modulaires combinatoires et changeants au gré de l'intensité lumineuse extérieure concourent à donner à ce cadre architectural une atmosphère contemporaine, à la fois technologique et poétique.

Commentaire 2.

L'affiche met en valeur le titre de l'exposition en très gros caractères, dont l'accroche porte sur l'opposition entre le premier et le dernier mot « Histoire » et « demain ».

Commentaire 3.

Les mobiliers et objets sont petits et leur taille ne respecte pas une même échelle : un combiné téléphonique est présenté à la même dimension qu'une chaise. Ils semblent flotter le long de cette trame de lignes horizontales curvilignes, qui ressemble à une partition de musique déformée. Malgré le détournement des images sur fond blanc, aucune forme n'est facilement identifiable. L'observation de ce panneau est contrariée par le violent contraste lumineux provoqué par l'ombre de la structure métallique du toit vitré.

¹⁴⁴ Commissariat : Jeanne Brun, conservatrice Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole. Scénographie : Noémie Bonnet -Saint-Georges et Éric Bourbon. Graphisme : Anaïs Héraud. Identité visuelle : Laure Oustrie.

¹⁴⁵ Ville de Saint-Étienne ; Saint-Étienne Métropole communauté agglomération ; région Rhône-Alpes ; ministère de la Culture et de la communication ; Musée d'art moderne Saint-Étienne Métropole ; Saint-Étienne atelier visionnaire ; UNESCO, Saint-Étienne ville de design, membre du réseau UNESCO des villes créatives depuis 2010 ; le Petit Bulletin.

vers la gauche sans que le sens soit formellement indiqué.

Le gardien situé à la droite de l'entrée contrôle les billets et indique lui aussi, le sens de la visite.

Face à l'entrée, un texte d'une vingtaine de lignes rédigé en lettres blanches sur un panneau en plastique transparent lui-même vissé sur une grande surface de teinte gris anthracite mate. Il annonce le contenu et fil conducteur de l'exposition et souligne que les œuvres présentées appartiennent à collection du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole¹⁴⁶.

En entrant à gauche, on débouche sur la perspective d'une grande allée dont le revêtement de sol est gris clair assez brillant. La lumière du jour entre par la grande structure vitrée qui clôture la salle mais aussi à travers les murs périphériques extérieurs et le plafond composés de petites structures modulaires triangulaires dont certaines sont translucides, d'autres opaques. En cheminant vers la gauche

Commentaire 4.

Sans la confirmation du gardien, il ne semblerait pas évident de se diriger dans l'allée à gauche car celle-ci est relativement étroite. Enfin, depuis l'entrée, les ouvertures qui permettent de voir les objets ne se devinent que si l'on est très attentif.

Commentaire 5.

Comme nous l'avons ensuite vérifié lors du visionnage de notre reportage photographique, cette lumière impose parfois un contraste assez violent entre l'ombre de la structure et les surfaces blanches de l'exposition.

¹⁴⁶ Histoire des formes de demain. Exposition de la collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole. Les racines du design s'ancrent dans la révolution industrielle, et dans la nécessité, ressentie face à la diffusion d'une esthétique historiciste et passéiste, de trouver la juste forme des objets issus de la production mécanisée. Dès le début cette ambition est liée ou porte également celle d'une évolution de la société par le design lui-même : rêves d'une société plus égalitaire, plus saine, plus honnête, plus libre... C'est que le design, par sa nature – un dessin, un dessein, dit-on souvent – a pour tâche (et pour lourde responsabilité) de donner forme à ce qui vient ; il construit, à travers les objets qu'il modèle, « la cathédrale de l'avenir », dans un dialogue avec le progrès et l'idéal qui, pour évoluer avec le temps, n'en reste pas moins l'un des principaux moteurs dans l'histoire de la discipline. Pour le dire autrement, et plus prosaïquement, le design prépare les formes de demain et pose en conséquence la question de ce que les designers, et à travers eux une certaine époque, voient, et font, à-venir et *ad-venir*. L'histoire du design nous donne ainsi accès non seulement aux objets d'un passé vécu, et qui continue de s'y incarner, mais également aux aspirations utopiques qui en constituent la source.

C'est cette dimension que l'exposition Histoire des formes de demain veut explorer, à travers une sélection de près de 213 pièces de la collection de design du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole. Constituée à partir de 1987, date de l'ouverture du musée, et constamment enrichie depuis, celle-ci figure parmi les plus importantes collections publiques de design en France.

dans cette allée, on découvre sur notre droite une série d'ouvertures dans des structures peintes en gris foncé mat, dont on aperçoit l'intérieur, entièrement peint en blanc. Les trois premières sont de taille identique. C'est un parallépipède sur une base carrée d'environ trois mètres de côté. Elles sont numérotées et ont un côté adjacent. La fenêtre de chaque structure est décentrée vers la gauche de telle sorte qu'une partie de la cloison verticale extérieure peut être réservée à l'accrochage d'un panneau explicatif de même type que celui aperçu à l'entrée de l'exposition. Manifestement, la présentation s'annonce comme chronologique puisque les trois premières structures sont chacune consacrées à un designer célèbre : Michael Thonet, Josef Hoffmann et Gerrit Rietveld et portent successivement les dates 1880-1900, 1904-1906 et 1918-1922.

Commentaire 6.

Ces premiers pas dans l'exposition permettent de découvrir un principe essentiel de la scénographie. Elle repose sur un principe de structures modulaires que l'on retrouvera tout au long du parcours avec des déclinaisons de taille. En qui concerne les panneaux, le visiteur doit s'habituer à cette présentation. Le début du parcours permet cet apprentissage en particulier, le repérage du découpage chronologique.

Considérons la première structure : elle n'a pas de plafond. Outre l'ouverture de façade, elle possède également trois autres ouvertures de forme rectangulaire sur les cloisons périphériques. L'ouverture de la cloison adjacente sur la droite laisse entrevoir le contenu de la seconde structure, les deux autres, dans la cloison en face et celle de gauche laissent apercevoir la suite de l'exposition. On peut y deviner des structures de forme et couleur semblables mais de tailles différentes. Posés sur le sol, disposés dans les deux coins opposés formés par cette surface, on y trouve une chaise¹⁴⁷ et un portemanteau de même style en bois cintré¹⁴⁸.

Commentaire 7.

La possibilité d'apercevoir le contenu des structures adjacentes par le jeu des ouvertures ménagées dans les cloisons a un effet perturbateur sur le regard porté sur celle que l'on observe. En même temps, cela constitue un lien qui manifeste une volonté de créer une continuité, une ligne temporelle.

¹⁴⁷ Thonet Michaël. 1796, Boppard-sur-le-Rhin ; 1871, Vienne (Autriche). Chaise n°14. 1859-1860. Hêtre massif courbé et assise cannée rotin. Don de l'association des amis du Musée d'art moderne de Saint-Étienne-Métropole en 1994. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁴⁸ Thonet Frères. 1953, Vienne (Autriche). Portemanteau n°1. 1885. Hêtre massif courbé. Dépôt du Mobilier National et Manufacture des Gobelins de Beauvais et de la Savonnerie, Paris en 2001. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

À l'extérieur, sur la structure, un panneau présente le travail du designer en lien avec la période de création des objets présentés¹⁴⁹.

Un cartel en plastique transparent consacré à chacun des mobiliers se trouve sous le panneau consacré au designer et au contexte de création des mobiliers décrit juste avant.

Commentaire 8.

Nous découvrirons après la visite que les textes de ces panneaux peuvent de retrouver sur le site du musée d'art moderne de Saint-Étienne dans la rubrique Ressources, à l'exception des panneaux des structures n°12, 13 et 14.

(En ligne, consulté le 8 avril 2013) : <http://www.mam-st->

Le cartel mentionne en lettres blanches : le nom et prénom du designer, sa date et ville et pays de naissance et décès, la qualité et le nom de la pièce, la date de fabrication, les matériaux et la technique utilisée pour la fabrication, l'origine de la pièce (don, achat) et la mention de son appartenance à la collection du Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. On y trouve également une représentation réaliste de la pièce exposée en dessin à la ligne claire blanche. Le cartel

Commentaire 9.

Le principe et la forme de présentation des cartels se retrouvera dans toute l'exposition. Le cartel est dissocié de l'objet mais le dessin qui le représente permet de l'identifier sans difficulté. Débarrassé de toute mention textuelle, l'environnement intérieur de la structure fonctionne comme un écran valorisant.

¹⁴⁹ 01. THONET. L'art et l'industrie. Objets de 1880-1900. L'Exposition universelle de Londres en 1851, le grand projet d'Henry Cole de concilier les arts avec les sciences et l'industrie, marque un tournant dans l'histoire de l'ameublement, de ses formes et de sa conception. Cette alliance des arts et des techniques, Michael Thonet, maître ébéniste de son état, en a déjà saisi toute la portée lorsqu'il présente, sous la verrière du *Crystal Palace*, le fruit de vingt années de recherches sur le cintrage du bois : une technique qui devait lui permettre de répondre aux préceptes de modernisme pratique par la lisibilité structurelle et l'intelligence formelle de ses meubles. Cette rigueur de conception caractérise déjà ses premiers modèles, pour le palais Liechtenstein (1843-1846) notamment, inspirés des styles Biedermeier et deuxième Rococo. La renommée internationale qu'allait connaître la firme Thonet, sous la nouvelle raison sociale « Thonet Frères », ne tient pas tant au perfectionnement de la technique du bois courbé qu'à l'orientation que Thonet, au milieu d'une époque historicisante, sut donner à sa production. C'est en s'affranchissant des contraintes de l'artisanat traditionnel et de l'esthétique passéiste des meubles de style que l'homme trouve matière à nourrir son ambition : produire industriellement des meubles compétitifs pour tout un chacun et faire entrer l'objet de menuiserie dans les intérieurs les plus modestes. La chaise n°14, géniale par sa simplicité, incarne à maints égards les préoccupations à la fois structurelles et sociales de son concepteur. Composée de seulement de six éléments assemblés entre eux au moyen de simples vis, cette chaise se prête tout à fait à une production industrielle standardisée : modularité, permutabilité, diversification des modèles, normalisation des emballages, facilité de transport, division du travail, rentabilité des coûts de production ... Thonet pose ainsi les jalons d'une production de meubles à grande échelle. La chaise Thonet, dont la qualité formelle n'est plus jugée sur les critères du style, devient un produit de grande consommation adapté aux réalités d'une époque portée par le progrès.

comme le panneau est vissé par ses quatre coins sur la structure.

Notons que tous les cartels sont répétés sur toutes les surfaces extérieures d'une même structure, à des hauteurs différentes. Pour les lire, il est nécessaire parfois de se pencher ou de s'accroupir compte tenu de la hauteur à laquelle ils sont accrochés (environ un mètre du sol) et de la taille des caractères.

Les mobiliers sont éclairés par des projecteurs accrochés aux poutrelles métalliques de la structure du bâtiment mais aussi en partie par la lumière extérieure qui entre par les baies vitrées qui clôturent l'espace d'exposition.

Le fond blanc renforce également la sensation de contraste.

Commentaire 10.

La lecture n'est pas aisée même si elle reste possible.

Commentaire 11.

L'éclairage magnifie les objets qui se trouvent « sous les feux de la rampe ».

Le panneau de la seconde structure présente des productions de Josef Hoffmann dans le contexte de la Sécession viennoise¹⁵⁰.

¹⁵⁰ 02. JOSEF HOFFMANN. Modernisation et moralisation des formes dans la Sécession Viennoise. Objets de 1904-1906. Les origines du design s'ancrent dans la Révolution industrielle et l'explosion de la production de biens : ce triomphe de l'industrie porte alors l'espérance d'une démocratisation du confort, de l'amélioration des conditions de vie des plus défavorisés, et de l'émergence d'une société à la fois plus riche et plus égalitaire. Pourtant on constate rapidement qu'en l'absence d'une réflexion profonde sur les formes de cette production, celle-ci continue d'emprunter au passé et à la tradition, dans une sorte de pastiche généralisé, ses codes esthétiques, construisant un paysage éclectique d'objets chargés d'ornements, en totale contradiction avec leur fabrication ou leurs matériaux modernes qui les composent. Le mouvement Arts and Crafts, né en Angleterre et emmené par William Morris, se pose en réaction contre ce phénomène de "trahison" de l'industrie, rappelant que la production d'objets doit s'inscrire dans une vision plus vaste de la société, soucieuse du progrès social et de l'élévation de l'homme. Le design dans cette perspective est investi d'une fonction politique et porte une responsabilité non seulement esthétique, mais aussi et à travers elle, une responsabilité éthique. C'est l'alliance de l'art et des arts décoratifs (plus tard de l'art et de l'industrie) qui a pour vocation de tracer cette nouvelle voie, et matérialiser le bonheur social. Ces théories ont une influence considérable sur tous les courants de rénovation des arts décoratifs, et d'émergence du design. C'est le cas notamment de la Sécession Viennoise, ce courant illustré par les créations de Josef Hoffmann qui sont présentées ici. On retrouve dans l'épure géométrique des formes et dans la réduction des attributs ornementaux (la structure des objets elle-même faisant office d'animation esthétique) les principes fondamentaux d'Arts and Crafts : simplicité, lisibilité/vérité de la structure et du matériau, rejet de l'ornement. La collaboration du designer avec la société Köhn (des collaborations avec Thonet ont

À l'intérieur, trois types d'assises (un fauteuil¹⁵¹, une chaise¹⁵², une banquette¹⁵³) sont disposées perpendiculairement aux murs autour d'une petite table¹⁵⁴, ce qui contribue à donner à cet espace l'allure d'une petite pièce meublée, ce qui n'était pas le cas pour la structure précédente.

Le même type d'ouverture laisse de nouveau entrevoir la suite de l'exposition en arrière plan.

La troisième structure est consacrée à Gerrit

Commentaire 12.

On a ici une présentation de pièces de mobilier comme si elles étaient en situation d'usage dans un intérieur qui donne, même si le fond est neutre, un effet de *period room*.

Commentaire 13.

Idem commentaire 7.

également existé) marquent le passage des idées d'Arts and Crafts dans la sphère de la production industrielle. La Sitzmaschine est particulièrement exemplaire de la pensée du mouvement : les formes, très géométriques, ne se laissent aller à aucune exubérance ; la structure du fauteuil est entièrement visible, jusqu'à l'accentuation des points de calage pour les différentes inclinaisons du dossier – les aspects fonctionnels et décoratifs coïncident ; le rationalisme de l'approche est souligné dans le nom même de l'objet, devenu une simple « machine à s'asseoir », précédant ainsi la nouvelle conception du mobilier que développera Le Corbusier.

¹⁵¹ Hoffmann Josef. 1870, Pirmitz (Autriche) ; 1956, Vienne (Autriche). Fauteuil Sitzmaschine. Fauteuil à dossier inclinable. Hêtre teinté acajou. Achat réalisé avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1996. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁵² Hoffmann Josef. 1870, Pirmitz (Autriche) ; 1956, Vienne (Autriche). Chaise Fledermaus. 1906. Châssis en hêtre massif cintré teinté, assise en bois contreplaqué, éléments en hêtre tourné. Achat réalisé avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁵³ Hoffmann Josef. 1870, Pirmitz (Autriche) ; 1956, Vienne (Autriche). Banquette. Vers 1905. Châssis en hêtre massif cintré teinté, assise cannée, éléments en hêtre tourné. Achat réalisé avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁵⁴ Hoffmann Josef. 1870, Pirmitz (Autriche) ; 1956, Vienne (Autriche). Table. 1904. Hêtre teinté acajou et laiton martelé sur le plateau et le piétement. Achat réalisé avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1996. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Rietveld¹⁵⁵, on y découvre une table basse¹⁵⁶ et un fauteuil à accoudoirs¹⁵⁷ peints en noir associé à des couleurs primaires.

À la suite de cette structure, on découvre un passage relativement étroit qui permet d'en faire le tour et d'observer grâce aux ouvertures, les mobiliers sous un angle différent. On peut également constater que les cartels présents sous le panneau signalétique de cette structure sont également présents sur les autres cloisons périphériques extérieures mais situés à une hauteur à chaque fois différente. En continuant, on peut longer les autres structures déjà

Commentaire 14.

Les découpages ne fonctionnent pas comme des fenêtres qui orientent le regard car elles sont de tailles trop importantes, et occupent parfois presque toute la façade. Elles ont pour fonctionnalité principale de définir intérieur et extérieur et de préserver l'espace de présentation de toute intrusion.

¹⁵⁵ 03. GERRIT RIETVELD. Une utopie néoplastique. Objets de 1918-1922. Gerrit Rietveld, architecte et designer, est avec Piet Mondrian et Theo van Doesburg l'un des artistes les plus représentatifs du mouvement d'avant-garde hollandais De Stijl. Son mobilier répond aux préceptes néo-plastiques dans ses formes et ses couleurs – angles droits, couleurs primaires et noir et blanc exclusivement – comme dans ses aspirations à une "l'instauration d'une harmonie universelle par le biais de l'intégration de tous les arts au sein d'un nouvel environnement utopique". C'est en effet le spirituel, et la recherche de l'harmonie, qui dominent les préoccupations du mouvement, dans tous les domaines de son application. Sous certaines de ses chaises, Gerrit Rietveld avait d'ailleurs coutume de reporter ces vers de Christian Morgenstern :

« Quand je suis assis, peu importe si cela convient au gras de mes fesses / Ce qui compte c'est la manière dont mon esprit, s'il pouvait s'asseoir, se tresserait avec cette chaise ». Véritable composition de lignes et de plans, mais s'attaquant à l'espace, contre le "néoplasticisme statique", le fauteuil néoplastique, ou Red and blue Chair, conçu en 1918 et complété en 1923 par l'utilisation de peintures bleue, rouge et jaune, est l'un des exemples les plus marquants de la tentative de Rietveld de transposer dans l'environnement quotidien, de réaliser donc, en convoquant le corps aussi bien que l'esprit, sa vision utopique.

Les formes du fauteuil annoncent le - ou répondent au - modernisme dans le design qui est alors en élaboration au Bauhaus ou dans l'Esprit nouveau, par leurs qualités d'économie décorative et de transparence structurelle (les couleurs sont d'ailleurs utilisées de façon fonctionnelle, pour en souligner la construction), mais constituent surtout une forme de manifeste néo-plastique, érigé tôt en icône absolue du design, et à ce titre, réédité par Cassina à partir de 1973.

¹⁵⁶ Rietveld Gerrit T. (Rietveld Gerrit Thomas, dit). 1988, Utrecht (Pays-Bas) ; 1964, Utrecht (Pays-Bas). Petite table Schroeder I. Vers 1922. Bois laqué rouge, blanc, noir. Achat en 1997. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁵⁷ Rietveld Gerrit T. (Rietveld Gerrit Thomas, dit). 1988, Utrecht (Pays-Bas) ; 1964, Utrecht (Pays-Bas). Fauteuil Red and Blue chair. 1918. Bois peint. Don des établissements Renevier, Saint Étienne en 1978. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole

observées et y retrouver les mobiliers que l'on peut observer à contrejour compte tenu de la forte luminosité que laisse entrer la baie vitrée. On se retrouve alors au dos de la banquette¹⁵⁸ de la seconde structure (Josef Hoffmann) et on découvre de face le porte-manteau¹⁵⁹ de la première (Thonet). Au bout de ce passage, nous découvrons, un large pan de mur recouvert de dessins encadrés, il semblerait que ce soit la fin de l'exposition.

Nous optons alors pour une visite chronologique de l'exposition, c'est-à-dire celle qui suit la numérotation des panneaux.

Nous faisons donc demi-tour pour revenir vers le passage au bout de la troisième structure et continuer pour observer la quatrième et dernière structure située au bout de l'allée empruntée au départ.

Celle-ci est une unité isolée de même aspect, de même largeur (environ trois mètres) mais du double de la longueur (environ six mètres) des structures précédemment observées.

Des ouvertures laissent également apprécier les mobiliers de cette structure sous trois angles différents

Elle est consacrée au Mouvement Moderne 1925-190¹⁶⁰.

Commentaire 15.

Ce type de parcours n'est pas automatique, d'autres façons de visiter peuvent certainement exister.

Commentaire 16.

Les structures sont de tailles différentes mais construites sur une même base modulaire. Est-ce en raison de l'adaptation à la quantité d'objets à présenter ou à l'importance du designer ou du mouvement considéré ?

Commentaire 17.

Comme nous avons pu le remarquer dès le premier panneau, le texte fournit systématiquement une datation et un sous-titre qui situe le mouvement et/ou le designer concerné du point de vue de sa place dans l'histoire.

¹⁵⁸ Hoffmann Josef. 1870, Pirmitz (Autriche) ; 1956, Vienne (Autriche). Banquette. Vers 1905. Châssis en hêtre massif cintré teinté, assise cannée, éléments en hêtre tourné. Achat réalisé avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁵⁹ Thonet Frères. 1953, Vienne (Autriche). Portemanteau n°1. 1885. Hêtre massif courbé. Dépôt du Mobilier National et Manufacture des Gobelins de Beauvais et de la Savonnerie, Paris en 2001. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁶⁰ 04. MOUVEMENT MODERNE. De la pureté dans le design. Objets de 1925-1930. Le mouvement moderne qui émerge, en Europe, à travers les expériences du Bauhaus en Allemagne et celles de l'Esprit Nouveau en France, prolonge les principes de refus de l'ornementation, et de vérité de l'objet ; les idéaux éthiques et moraux présents dans les théories d'Arts and Crafts ne passent pas au second plan : au contraire, ils se trouvent formalisés et développés avec force par les plus importants protagonistes de la mouvance. Le Bauhaus, école de création – arts et arts appliqués – créée en 1919, illustre bien l'ambiguïté du design et son destin à la fois utopiste et réaliste. Appelé de ses vœux l'avènement d'une synthèse des arts, le manifeste de Walter Gropius affirme aussi le pouvoir de cette "nouvelle corporation d'artisans" à bâtir un monde nouveau :

On y trouve sept assises de trois types différents (tabourets¹⁶¹, chaises¹⁶², fauteuils¹⁶³) et deux

"Voulons, concevons et créons ensemble la nouvelle construction de l'avenir, qui embrassera tout en une seule forme : architecture, plastique et peinture, qui s'élèvera par les mains de millions d'ouvriers vers le ciel futur, comme le symbole cristallin d'une nouvelle foi." Cette quête spirituelle et artistique à l'origine du Bauhaus évoluera peu à peu en une utopie sociale et productive à laquelle élèves et professeurs travailleront ardemment, de László Moholy-Nagy à Hannes Meyer, de Marcel Breuer à Mies van der Rohe. Les réflexions sur la standardisation, nécessaire à une démocratisation de l'accès à un mobilier fonctionnel et de qualité, donnent lieu à des créations parmi les plus iconiques de l'histoire du design, parmi lesquelles figurent les pièces de Breuer et de Mies van der Rohe faisant l'usage pionnier de l'acier tubulaire (auparavant réservé à l'industrie – ou aux cycles) aux propriétés d'économie, de souplesse de mise en œuvre et de solidité incomparables.

En France, l'Esprit Nouveau, emmené par Le Corbusier, Pierre Jeanneret et Charlotte Perriand, puis l'Union des Artistes Modernes, souffle aussi le vent de la modernité. Les noms mêmes des objets sont repensés : le mobilier devient ainsi pour Le Corbusier *équipement de la maison*, perdant son caractère bourgeois pour une dénomination entièrement liée à ses aspects fonctionnels ; la maison devient *machine à habiter*. Le choix des matériaux se resserre sur le "quatuor" moderne : acier, verre, ciment, électricité, qui matérialisent symboliquement cette modernité tant attendue. Les designers construisent ainsi une société nouvelle qui, en même temps qu'elle s'améliore techniquement, doit aussi s'élever moralement : fonctionnalisme et minimalisme anti décoratif portent en eux les idéaux de probité morale, de transparence et de progressisme social.

¹⁶¹ Le Corbusier (Jeanneret Charles Edouard, dit). 1887, La Chaux-de-Fonds (Suisse) ; 1965, Roquebrune-Cap-Martin (France). Perriand Charlotte. 1903, Paris (France) ; 1998, Paris (France). Tabouret LC9. 1925-1928. Acier chromé brillant et assise en tissu éponge amovible. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1997. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Mies Van der Rohe Ludwig. 1886 Aix-la-Chapelle ; 1969 Chicago (États-Unis). Tabouret Weissenhof Model. 1927. Acier tubulaire laqué rouge et osier tressé. Achat réalisé avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1995. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole

¹⁶² Herbst René. 1891, Paris (France) ; 1982, Paris (France). Chaise Sandow. 1927. Structure acier tubulaire, sandows en élastomère naturel. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1995. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Mies Van der Rohe Ludwig. 1886 Aix-la-Chapelle ; 1969 Chicago (États-Unis). Chaise M.R. 20. Weissenhof Model. 1927. Acier tubulaire laqué rouge et osier tressé. Achat réalisé avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1995. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁶³ Breuer Marcel. 1902, Pécs (Hongrie). 1981 ; New York (Etats-Unis). Fauteuil. Vers 1932. Support aluminium, accoudoirs en bois, dossier et assise recouverts de toile de jute. Achat en 1990. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

tables¹⁶⁴ (dont un modèle gigogne¹⁶⁵ composé de quatre éléments), dont la caractéristique commune est l'utilisation du tube métallique cintré pour leur fabrication. Celui-ci est associé à des matériaux très différents comme du lamellé-collé, du verre, de la toile de jute, du tissu-éponge, de l'osier tressé. Une des chaises¹⁶⁶ est associée à un tabouret de la même gamme¹⁶⁷, un fauteuil¹⁶⁸ est glissé sous une table¹⁶⁹. Les autres assises sont disposées à distances des unes des autres, tantôt face aux ouvertures, tantôt de côté ou de dos, en occupant tout l'espace disponible.

On peut de toute façons les voir sous tous leurs profils en faisant le tour de la structure.

Breuer Marcel. 1902, Pécs (Hongrie) ; 1981, New York (États-Unis). Fauteuil B34. 1928. Tube métallique chromé et toile grise (d'origine). Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1997. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Stam Mart. 1899, Purmerend (Pays-Bas) ; 1986, Goldbach (Suisse). Fauteuil. Vers 1930. Tube chromé et lamellé-collé de hêtre. Achat en 199. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁶⁴ Breuer Marcel. 1902, Pécs (Hongrie) ; 1981, New York (États-Unis). Table B27. 1928. Verre, tube métallique chromé, tampons caoutchouc. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1997. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁶⁵ Breuer Marcel. 1902, Pécs (Hongrie) ; 1981, New York (États-Unis). Table B9-9C. 1925-1926. Tube métallique creux chromé et tablette de bois laqué corail. Achat en 1989. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁶⁶ Mies Van der Rohe Ludwig. 1886 Aix-la-Chapelle ; 1969 Chicago (États-Unis). Chaise M.R. 20. Weissenhof Model. 1927. Acier tubulaire laqué rouge et osier tressé. Achat réalisé avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1995. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁶⁷ Mies Van der Rohe Ludwig. 1886 Aix-la-Chapelle ; 1969 Chicago (États-Unis). Tabouret Weissenhof Model. 1927. Acier tubulaire laqué rouge et osier tressé. Achat réalisé avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1995. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁶⁸ Breuer Marcel. 1902, Pécs (Hongrie) ; 1981, New York (États-Unis). Fauteuil B34. 1928. Tube métallique chromé et toile grise (d'origine). Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1997. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁶⁹ Breuer Marcel. 1902, Pécs (Hongrie) ; 1981, New York (États-Unis). Table B27. 1928. Verre, tube métallique chromé, tampons caoutchouc. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1997. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Sur une des cloisons intérieures, on découvre un tableau signalé par un cartel comme étant l'œuvre de Tatiana Trouvé¹⁷⁰.

Un panneau de même taille que le panneau explicatif accompagnant chacune des structures présente le travail de l'artiste¹⁷¹.

Le parcours se poursuit par la visite de la structure n°5 qui se trouve le long d'une grande allée déjà empruntée tout à l'heure pour observer l'envers des trois premières structures.

Cette structure est la première d'une série de trois structures de même longueur dont on entrevoit déjà un peu le contenu depuis les ouvertures aménagées. Elles ne sont pas adjacentes et un passage (de même que celui que nous avons observé entre les structures n°3 et 4) semble possible entre chacune d'elle pour court-circuiter une partie du parcours.

Commentaire 18.

La liaison avec les éléments présentés n'est pas évidente. La démarche semble a priori plus décorative qu'explicative. Le lien avec le contenu ne se fait pas spontanément.

Commentaire 19.

Nous nous interrogeons sur la présence de ce tableau dans cet ensemble. Le texte du panneau ne l'explique pas et laisse le visiteur faire sa propre interprétation. Il s'adresse manifestement à un public averti avec qui il construit de la connivence « De Tatiana Trouvé, on connaît mieux les œuvres dans l'espace (...) ». Un visiteur qui ne connaît pas cette artiste se trouve exclu par ce type de formulation.

Commentaire 20.

Les découpages dans les structures dessinent des perspectives qui perturbent notre attention. Nous sommes attirée par ce que nous connaissons ou ce qui a un caractère inattendu voire spectaculaire.

¹⁷⁰ Trouvé Tatiana. 1968, Cosenza (Italie). Sans titre. Série Intranquility. 2007. Crayon et collage sur papier. Achat en 2011. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁷¹ TATIANA TROUVÉ. De Tatiana Trouvé, on connaît mieux les œuvres dans l'espace, manifestations du processus de création (Bureau des activités implicites) ou ensembles complexes (Polders). Ses dessins, organisés en séries bien identifiées (Collages, à partir de 2003 ; Remanence, à partir de 2008 ; Deployments, à partir de 2008 ; Envelopments, à partir de 2009 ; Intranquility, à partir de 2006) reprennent sa préoccupation de l'espace et la conception singulière qu'elle en a, entre rapport citationnel à l'architecture et à l'espace construit – on est ici dans ce qui ressemble à un grand intérieur moderniste – et projection mentale. Ils construisent, à côté des installations, des univers autonomes qui sont, comme celles-ci, l'équivalent formel d'espaces psychiques : lieux d'attente ou de souvenirs. Les objets qui y apparaissent, plutôt qu'abstraites, « sont « virtuels », c'est à dire chargés de potentiel. Maintenus en réserve, en latence, ils ne sont pas gelés ni en sommeil : ils sont en veille, comme on le dit d'appareils domestiques sous tension ». Le titre de la série, Intranquility, évoque les Carnets de l'intranquilité de Fernando Pessoa. « Projection d'un espace dans un autre, continuités de l'extérieur et de l'intérieur, raccords de réalités disjointes, d'éléments anachroniques, hétérogènes, fausses perspectives structurent ainsi des espaces flottants par la combinaison de deux techniques : le dessin et le collage. De sorte que la définition physique d'un lieu est subsumée dans la relation psychique qui en détermine les nouvelles coordonnées ; dans le glissement et les altérations de l'espace et du temps, est mis en réserve un champ de possibilités nouvelles, dont chaque dessin porte la puissance potentielle. Si cette potentialité affirme à son tour le dessin comme activité de pensée, elle se combine chez Tatiana Trouvé à une remémoration, puisque l'artiste considère avant tout, dans le dessin, la possibilité de « revenir sur les lieux de la pensée ».

La couleur (gris anthracite à l'extérieur, blanc à l'intérieur) et la configuration (pas de plafond, ouvertures dans les murs, cartels à des hauteurs différentes sur toutes les façades accessibles ...) étant strictement identiques que pour celle étudiées précédemment, on ne les décrira pas de nouveau pour insister seulement sur les particularités.

Cette cinquième structure présente un ensemble de mobilier de même style : une chaise¹⁷², une chaise longue¹⁷³, un fauteuil¹⁷⁴, un guéridon¹⁷⁵, un pupitre¹⁷⁶, un bureau suspendu¹⁷⁷ et un lit à chevet intégré¹⁷⁸. Les parties métalliques des meubles sont peintes dans un même rouge sombre, une même essence de bois est utilisée

Commentaire 21.

L'homogénéité de la présentation tend à construire un point de vue comparatif ou tout au moins à faire en sorte que ce paramètre n'interfère pas avec l'angle historique de la présentation.

¹⁷² Leleu Jules-Émile. 1883, Boulogne-sur-Mer (France) ; 1961, Neuilly-sur-Seine (France). Chaise. 1934. Tôle pliée, soudée et laquée, textile. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁷³ Leleu Jules-Émile. 1883, Boulogne-sur-Mer (France) ; 1961, Neuilly-sur-Seine (France). Chaise de repos. 1934. Tube d'acier cintré laqué, câble tressé, toile, bois et accoudoir en hêtre massif. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁷⁴ Leleu Jules-Émile. 1883, Boulogne-sur-Mer (France) ; 1961, Neuilly-sur-Seine (France). Fauteuil visiteur. 1934. Tôle pliée, soudée et laquée brique et lames métalliques. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁷⁵ Leleu Jules-Émile. 1883, Boulogne-sur-Mer (France) ; 1961, Neuilly-sur-Seine (France). Guéridon à double-plateaux. 1934. Piètement tripode en tube d'acier cintré laqué, double plateau en chêne massif et embouts de pieds en bois tourné. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁷⁶ Leleu Jules-Émile. 1883, Boulogne-sur-Mer (France) ; 1961, Neuilly-sur-Seine (France). Pupitre liseuse. 1934. Piètement tripode en tube d'acier cintré laqué, deux plateaux plaqués chêne. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁷⁷ Leleu Jules-Émile. 1883, Boulogne-sur-Mer (France) ; 1961, Neuilly-sur-Seine (France). Bureau suspendu. 1934. Tôle pliée, laquée, composé d'éléments démontables boulonnés, plateau chêne massif, inox poli. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁷⁸ Leleu Jules-Émile. 1883, Boulogne-sur-Mer (France) ; 1961, Neuilly-sur-Seine (France). Lit à chevet intégré. 1934. Modèle crée pour les sanatoriums alpins de Guébriant et Martel de Janville au plateau d'Assy. Tôle pliée, soudée et laquée. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

pour les autres parties des meubles. L'ensemble reconstitue une chambre. Un coup d'oeil sur le panneau explicatif permet de confirmer qu'il s'agit bien la production d'un même designer : Jules Émile Leleu et que cet ensemble est la reconstitution d'une chambre conçue pour un sanatorium dans les années 1934-36¹⁷⁹.

Commentaire 22.

Nous remarquons ici de nouveau dans cette structure, comme dans les n°1,2 et 3 que c'est un designer qui est mis en valeur par le titre du panneau et non un mouvement tel que dans le panneau n°4.

Nous continuons vers la structure n°6 signalée par un panneau : « Alvar Aalto et le design scandinave. Un modernisme humaniste »¹⁸⁰.

¹⁷⁹ 05. JULES LELEU. Sanatorium du Plateau d'Assy . L'hygiénisme moderne. Objets de 1934. Le modernisme dans l'histoire du design n'est pas seulement porteur d'un espoir ou d'une volonté de voir advenir une nouvelle hygiène morale et sociale ; la motivation et l'implication physique des recherches qui lui sont liées sont également prégnantes, dans un début de XXe siècle qui lutte encore contre l'insalubrité des logements populaires, mais également contre l'inadéquation de l'aménagement des lieux de soin eux-mêmes, pour la limitation ou l'éradication de grands maux modernes comme la tuberculose. Le design se fait alors l'écho et le porteur d'une croyance en un progrès technologique et médical salutaires pour l'homme.

Il n'est donc pas étonnant que l'histoire du design moderne soit marquée par plusieurs réalisations pour des sanatoriums, l'ensemble le plus fameux demeurant celui conçu par Alvar Aalto pour le sanatorium de Paimio en Finlande, entre 1928 et 1933.

L'ensemble de mobilier conçu par Jules Leleu pour le sanatorium Martel de Janville, au Plateau d'Assy en Haute-Savoie, de 1934 à 1936, est un autre exemple de ce lien singulier. Il est remarquable que Jules Leleu, habituellement associé au style Art Déco, particulièrement vivace en France dans les années 1920 et 1930, et à ses réalisations raffinées (Leleu revendique ainsi l'héritage de la grande ébénisterie française), réponde dans un style si différent à la commande qui lui est faite par l'armée de l'air, du mobilier de ce sanatorium. Les matériaux choisis et mis en œuvre dans les ateliers de Jean Prouvé – tube d'acier cintré laqué pour les assises et les tables, tôle pliée, soudée et laquée pour le lit et le bureau – et l'esthétique minimale et fonctionnaliste qui domine l'ensemble, sont certes de nature à répondre aux besoins d'un tel lieu ; mais s'impose aussi l'idée d'une véritable *correspondance* entre ce besoin d'hygiène et les propositions du design moderne, comme si celui-là *appelait* véritablement celles-ci.

¹⁸⁰ 06. ALVAR AALTO ET LE DESIGN SCANDINAVE. Un modernisme humaniste . Objets de 1935-1957. Les impératifs modernes de fonctionnalisme et de rationalisme s'imposent également dans les pays scandinaves avant la seconde guerre mondiale. Pourtant, ainsi qu'il apparaît très nettement dans le choix des matériaux et des formes, ce modernisme va affirmer une vision singulière de l'objet et de sa place dans l'environnement humain. C'est le designer Alvar Aalto qui tracera véritablement cette nouvelle voie dans le modernisme. Loin de la fascination de ses pairs pour l'esthétique de la machine, et trouvant l'usage du fer et du verre trop froid pour la réalisation de mobilier, il se concentre sur des recherches techniques sur la mise en œuvre du bois lamellé-collé, dont il

Cette structure si elle est de même longueur que la précédente se révèle en profondeur deux fois plus large et forme une grande surface carrée.

On y trouve des mobiliers disposés comme dans un intérieur : une table à manger et ses quatre chaises cantilever¹⁸¹, au dessus desquels sont suspendus, accrochés à différentes hauteurs, trois plafonniers de même modèle¹⁸² réalisé dans un matériau plissé de couleur écrue mais de tailles différentes.

Deux fauteuils de modèles différents¹⁸³, une chaise longue recouverte d'un tissu imprimé¹⁸⁴ et une chauffeuse à l'assise constituée de sangles beiges¹⁸⁵ occupent le reste de la surface.

Commentaire 23.

On atteint ici les proportions classiques de la pièce d'un appartement. Les luminaires suspendus au centre viennent renforcer cette impression de contempler un intérieur. Les assises sont tournées dans différentes directions pour faciliter leur observation.

parvient à tirer les mêmes qualités de solidité, de souplesse et de plasticité qu'offre le métal. La résistance des lames de bois qui portent, en suspension, l'assise et le dossier du fauteuil 401, en 1936, illustrent bien les possibilités nouvelles du matériau. Outre l'usage du bois, les formes se distinguent de la doxa moderniste : un certain retour à la courbe s'opère, découlant à la fois de la technique et d'un véritable parti pris. Il s'agit de revenir à des formes à la fois plus organiques et plus anthropomorphes, contre l'idée d'un modernisme qui sacrifierait à sa doctrine le plus élémentaire confort. Le modernisme scandinave, tout en s'ouvrant à la modernité technique et en se mettant au service d'une évolution fonctionnaliste et démocratique du design replace donc les objets dans un double lien, à la nature et à l'homme, qu'il veut plus proche et plus harmonieux.

¹⁸¹ Aalto Alvar. 1898, Kuortane (Finlande) ; 1976 Helsinki (Finlande). Mobilier pour salle à manger [4 chaises, 1 table]. Vers 1935. Bouleau lamellé-collé et contreplaqué moulé. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 2000. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁸² Klint Kaare. 1888, Frederiksberg (Danemark) ; 1954, Copenhague (Danemark). Plafonnier Le Klint 101 [3 ex.]. 1943. Polycarbonate. Don de Le Klint en 1995. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁸³ Aalto Alvar. 1898, Kuortane (Finlande) ; 1976 Helsinki (Finlande). Fauteuil 401/7395. 1936. Hêtre lamellé-collé et tissu zèbre. Achat en 1989. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Pieck Hans. 1923, Pays-Bas. Fauteuil. 1946-1947. Lamellé-collé de hêtre et stabilisateurs en laiton. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 2000. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁸⁴ Aalto Alvar. 1898, Kuortane (Finlande) ; 1976 Helsinki (Finlande). Fauteuil 401/7395. 1936. Hêtre lamellé-collé et tissu zèbre. Achat en 1989. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁸⁵ Mathsson Bruno. 1907, Värnamo (Suède) ; 1988, Värnamo (Suède). Chauffeuse. 1934. Structure en contreplaqué cintré et bouleau massif, sangles (comportait à l'origine un revêtement en peau de mouton, très détérioré). Achat vers 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Mathsson Bruno. 1907, Värnamo (Suède) ; 1988, Värnamo (Suède). Chaise longue. Hêtre lamellé-collé et tissu zèbre.

Un des modèles de fauteuil est présenté en trois exemplaires dont deux sont empilés l'un sur l'autre¹⁸⁶. L'utilisation du lamellé-collé de

couleur naturelle domine dans cet ensemble. Sur un des murs se trouve un petit tableau encadré de noir qui présente une figure noire tracée au pinceau sur un papier beige foncé. Une inscription écrite à la main annonce en haut de la figure « à bas le design suédois » et en bas « fauteuil rustique ».

Le cartel signale que c'est une œuvre d'Arnaud Labelle-Rojoux¹⁸⁷.

Au bout de l'allée à gauche, la structure n°7 est consacrée au travail de Le Corbusier et de Charlotte Perriand¹⁸⁸.

Commentaire 24.

Ici on signale leur fonctionnalité alors qu'il semblerait plutôt que ce soit le caractère esthétique qui soit privilégié dans ce même espace.

Commentaire 25.

Caractère illustratif. C'est la seconde fois que nous rencontrons dans l'exposition une œuvre d'art contemporain qui vient en contrepoint des pièces de design exposées.

Achat en 1990. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁸⁶ Pieck Hans. 1923, Pays-Bas. Fauteuil. 1946-1947. Lamellé-collé de hêtre et stabilisateurs en laiton. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 2000. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁸⁷ Labelle-Rojoux Arnaud. 1950, Paris (France). À bas le design suédois. 2009. Acrylique sur papier. Achat en 2009. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁸⁸ 07. LE CORBUSIER ET CHARLOTTE PERRIAND. La Maison du Brésil. Rationalisation des espaces habitables. Objets de 1950-1959. La question de l'« habitat minimum » est une préoccupation majeure des architectes et designers à partir de l'entre-deux guerres, et de façon plus exigeante encore après 1945, quand s'ouvre la période de la reconstruction. Il s'agit, dans des espaces restreints, de fournir aux individus les conditions de vie les plus dignes et confortables possibles. Le Corbusier et Perriand développent depuis les années 1920 des théories et des études sur l'habitat social collectif, appelant l'avènement, porté par l'architecture et le design d'une nouvelle rationalisation et économie des espaces habitables. Ici appliquées dans un contexte particulier - celui du logement étudiant à la Cité Universitaire de Paris - les solutions développées conjointement par Le Corbusier et Charlotte Perriand figurent parmi les plus remarquables du modernisme. C'est Lucio Costa, architecte brésilien initialement en charge du projet, qui s'adresse à Le Corbusier pour l'aider à concevoir La Maison du Brésil. C'est également lui qui incite ce dernier à proposer à Charlotte Perriand une collaboration pour l'équipement des chambres, collaboration qui sera leur dernière. La proposition est une forme de synthèse : entre des préoccupations d'architecture et d'aménagement intérieur, entre une pensée théorique, des projections (les besoins d'un étudiant), et des considérations pratiques et budgétaires extrêmement contraignantes. Le rôle du design est alors premier : il assure la répartition de l'espace (meuble de rangement placé en épi pour séparer la partie chambre de la partie sanitaire), est fonctionnel et polyvalent (le lit sert de banquette pendant la journée). Le tableau et la bibliothèque rappellent la spécificité du lieu.

À l'intérieur, on y trouve principalement du mobilier conçu pour la maison du Brésil de la Cité Universitaire de Paris : un tableau¹⁸⁹, une étagère murale¹⁹⁰, une armoire penderie¹⁹¹, une table¹⁹² et un lit¹⁹³.

Un fauteuil recouvert de peau de vache¹⁹⁴ et un tabouret en bois¹⁹⁵ conçus par les créateurs à

¹⁸⁹ Le Corbusier (Jeanneret Charles Edouard, dit). 1887, La Chaux-de-Fonds (Suisse) ; 1965, Roquebrune-Cap-Martin (France). Tableau pour la Maison du Brésil, Cité Universitaire, Paris. 1957-1959. Achat avec l'aide de l'État et de la Région Rhône-Alpes, Fonds Régional d'Acquisition pour les Musées (F.R.A.M), et l'aide du Conseil Général de la Loire en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁹⁰ Le Corbusier (Jeanneret Charles Edouard, dit). 1887, La Chaux-de-Fonds (Suisse) ; 1965, Roquebrune-Cap-Martin (France). Etagère pour la Maison du Brésil, Cité Universitaire, Paris. 1957-1959. Panneau plaqué chêne. Achat avec l'aide de l'État et de la Région Rhône-Alpes, Fonds Régional d'Acquisition pour les Musées (F.R.A.M), et l'aide du Conseil Général de la Loire en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁹¹ Le Corbusier. (Jeanneret Charles Edouard, dit). 1887, La Chaux-de-Fonds (Suisse) ; 1965, Roquebrune-Cap-Martin (France). Perriand Charlotte. 1903, Paris (France) ; 1998, Paris (France). Armoire-penderie pour la Maison du Brésil, Cité Universitaire, Paris. Bacs en plastiques récents et anciens, portes en polyéthylène. 1957-1959. Achat avec l'aide de l'État et de la Région Rhône-Alpes, Fonds Régional d'Acquisition pour les Musées (F.R.A.M), et l'aide du Conseil Général de la Loire en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁹² Perriand Charlotte. 1903, Paris (France) ; 1998, Paris (France). Table pour la Maison du Brésil, Cité Universitaire, Paris. Bacs polyéthylène et formaldéhyde de mélamine. Achat avec l'aide de l'État et de la Région Rhône-Alpes, Fonds Régional d'Acquisition pour les Musées (F.R.A.M), et l'aide du Conseil Général de la Loire en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁹³ Perriand Charlotte. 1903, Paris (France) ; 1998, Paris (France). Lit pour la Maison du Brésil, Cité Universitaire, Paris. 1957-1959. Structure en chêne massif. Achat avec l'aide de l'État et de la Région Rhône-Alpes, Fonds Régional d'Acquisition pour les Musées (F.R.A.M), et l'aide du Conseil Général de la Loire en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁹⁴ Le Corbusier (Jeanneret Charles Edouard, dit). 1887, La Chaux-de-Fonds (Suisse) ; 1965, Roquebrune-Cap-Martin (France). Perriand Charlotte. 1903, Paris (France) ; 1998, Paris (France). Jeanneret Pierre. 1896, Genève (Suisse) ; 1967, Genève (Suisse). Fauteuil B301. Structure acier chromé, siège et dossier peau et poils, accoudoirs cuir noir. Achat en 1997. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁹⁵ Perriand Charlotte. 1903, Paris (France) ; 1998, Paris (France). Tabouret Trépieds. 1950. Frêne massif teinté noir. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1995.

l'honneur dans cette structure complètent cet ensemble même s'ils sont d'un style un peu différent.

Au bout de cette allée, à droite de la structure n°7, on découvre un grand espace occupé sur la droite par trois tabourets en tôle pliée laquées en blanc, alignées mais assez espacés les uns des autres.

Commentaire 26.

C'est un espace de repos situé au tiers du parcours. Le confort n'est pas au rendez-vous, on comprend que la station assise doit être brève.

Puis en se retournant de nouveau, et en continuant tout droit à gauche de la dernière structure, on arrive face à la structure signalée comme étant la n°8 et plus à gauche on découvre un grand espace laissé vide par la discontinuité de largeur des structures n°6 et 7. On y trouve un banc à quatre pieds de couleur blanche. A côté, une table haute à environ 90 cm de sol, blanche également, présente des fiches plastifiées au format A3. Ces documents sont numérotés et présentent chacun un petit texte écrit en noir sur fond blanc, bilingue français-anglais présente un créateur et un objet conçu par lui présents dans l'exposition. Un dessin réaliste à la ligne claire semblable à celui des cartels illustre le texte. Une lecture attentive nous permet de reconnaître qu'il s'agit de la reprise intégrale d'extraits du catalogue de la collection de design du musée d'art moderne de Saint Etienne édité en 2008.

Commentaire 27.

Les textes sont identiques à ceux des textes du catalogue de la collection édité en 2008 et certains sont également disponibles sur le site du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. (En ligne, consulté le 8 avril 2013) : <http://www.mam-st-etienne.fr/index.php?rubrique=343>.

Par contre, certaines informations sont simplifiées pour la notice descriptive de l'objet : le n° d'inventaire n'apparaît pas sur la fiche à disposition dans l'exposition. Mais l'information sur les fiches est plus complète que sur les cartels : le nom de l'éditeur et les dimensions y figurent. On peut noter également certaines différences dans la forme typographique.

Il y a plus d'une trentaine de fiches numérotées de 2 à 14. La plupart sont au moins en deux exemplaires, certaines comme la n°11 sont en dix exemplaires, certains n° sont manquants (1, 3, 12). Tous les mobiliers et objets présentés ici ne sont donc pas représentés.

Commentaire 28.

Toutes les fiches n'étaient pas disponibles le jour de la visite.

Dans la continuité de cette sorte de place débute une nouvelle allée qui comme dans l'allée précédemment parcourue permet de contempler sous un autre angle les structures déjà observées. En face, c'est à dire cette fois à notre droite dans le sens de la visite, on découvre successivement les structures n°8, 9, 10 toujours semblables à celles déjà décrites dans leur conception.

Commentaire 29.

L'exposition se présente sous forme de rues convergeant sur une place marginale. La similarité des structures par leur régularité tend à faire oublier cette référence au tissu urbain.

Revenons à la structure n°8. Celle-ci présente le travail de Mathieu Matégot¹⁹⁶ : deux fauteuils¹⁹⁷, trois chaises¹⁹⁸, une table roulante¹⁹⁹, une table basse composée de deux modules²⁰⁰, une sorte de panier à roulettes²⁰¹,

Commentaire 30.

Le texte du panneau est informatif mais dans un style qui peut être assez déroutant pour le néophyte, ainsi en est-il de l'expression : « reconnaissable entre toutes » ou encore « des pièces moins fameuses ».

¹⁹⁶ 08. MATHIEU MATÉGOT. Le gai fonctionnalisme. Objets de 1953-1955. Mathieu Matégot, né en Hongrie en 1910 et installé à Paris au début des années 1930, auteur de tapisseries et de peintures, est surtout connu pour son importance dans l'histoire du design français à partir de la fin de la seconde guerre mondiale. Il crée dès 1945 son atelier de création de mobilier, et les petites séries qui en sortent traduisent une vision singulière du design, entre fonctionnalisme soucieux de l'économie des moyens et des effets, et recherche esthétique et décorative. Reconnaisables entre toutes, ses pièces se distinguent par l'usage précoce et ingénieux du "rigitulle", tôle pliée et ajourée (matériau que Matégot découvre pendant la guerre), d'abord avec des motifs en trèfle, puis en carré ou en rond, qui offre une souplesse d'utilisation exceptionnelle, et lui permet de réaliser tous types de petits meubles et d'objets du quotidien.

Sa production se distingue également par sa variété : de nombreuses petites séries voient le jour, dont les formes, les couleurs et les dimensions s'adaptent aux exigences de l'habitat d'après-guerre, exigü et économe, mais à la recherche également de fraîcheur et de nouveauté. Les objets présentés ici, parmi lesquels figurent le fauteuil Copacabana et la chaise Nagasaki, mais aussi des pièces moins fameuses, comme le fauteuil Santiago ou l'ensemble Panama, illustrent bien un univers où coexistent sans dogmatisme et tout en souplesse, une certaine idée du fonctionnalisme et de la simplicité, et un plaisir évident à expérimenter différentes couleurs, formes, combinaisons, et même effets décoratifs (de la tôle perforée).

¹⁹⁷ Matégot Mathieu. 1910, Tapio-Sully (Hongrie) ; 2001, Angers (France). Fauteuil Copacabana. 1955. Métal perforé. Achat en 2012. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Matégot Mathieu. 1910, Tapio-Sully (Hongrie) ; 2001, Angers (France). Fauteuil Santiago. 1954. Métal perforé. Achat en 2012. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁹⁸ Matégot Mathieu. 1910, Tapio-Sully (Hongrie). 2001, Angers (France). Chaise Kyoto. 1954. Métal perforé. Achat en 2012. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

¹⁹⁹ Matégot Mathieu. 1910, Tapio-Sully (Hongrie) ; 2001, Angers (France). Table roulante. 1954. Métal perforé, laiton. Dépôt du Centre national des arts plastiques, FNAC 95254 en 1995. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁰⁰ Matégot Mathieu. 1910, Tapio-Sully (Hongrie) ; 2001, Angers (France). Table Domino. 1953. Tôle perforée. Achat en 2012. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁰¹ Matégot Mathieu. 1910, Tapio-Sully (Hongrie) ; 2001, Angers (France). Pousse-pousse. Vers 1953. Métal perforé. Achat en 2012. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

un porte-revue²⁰², une étagère murale constituée de cinq éléments identiques dont seul un module diffère des autres par sa couleur²⁰³. Une lampe²⁰⁴ de couleur beige est posée sur une des étagères. Tous ces mobiliers sont présentés de face par rapport à l'ouverture la plus large de la structure et disposés les uns à côté des autres, alignés sur des profondeurs différentes. Tous ces éléments (sauf la lampe) sont réalisés à partir d'éléments métalliques. Nous continuons vers la structure n°9, constituée par une combinaison de deux structures collées l'une à l'autre. La première est de même surface que la structure n°6 et la seconde est sur le modèle de la n°8 mais orientée cette fois verticalement par rapport à l'allée centrale. Sur le pan de mur droit de la première façade, le panneau s'intitule « À l'école de l'Amérique »²⁰⁵. Au premier plan,

²⁰² Matégot Mathieu. 1910, Tapio-Sully (Hongrie) ; 2001, Angers (France). Porte revues. 1954. Métal perforé. Achat en 2012. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁰³ Matégot Mathieu. 1910, Tapio-Sully (Hongrie) ; 2001, Angers (France). Étagères Dedal. 1955. Métal perforé. Achat en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole

²⁰⁴ Matégot Mathieu. 1910, Tapio-Sully (Hongrie). 2001, Angers (France). Lampe à poser. 1954. Verre, ampoule. Dépôt du Centre national des arts plastiques, FNAC 94194 en 1995. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁰⁵ 09. À L'ÉCOLE DE L'AMÉRIQUE. Objets de 1945-1966. *À l'école de l'Amérique, l'art de vivre au quotidien* : ainsi s'intitule une exposition présentée à Tokyo en 1948 ; d'autres sillonnent également l'Europe occidentale d'après-guerre, contribuant à diffuser l'image d'un *American way of life* idéal. Car c'est bien aussi à travers le design que se donne à voir et que s'exporte cet idéal singulier, et que se joue la rivalité entre les deux grands modèles rivaux : capitalisme et communisme. Le design promu à travers ces expositions est un modernisme aux formes douces, tempéré par l'exemple scandinave, et marqué par deux tendances majeures que révèlent dans les années 1940 deux concours du MoMA : l'assouplissement organique (*Organic Design in Home Furnishings*, 1940) où se distinguent déjà les propositions de Charles Eames et Eero Saarinen et le souci d'économie (*International Competition for Low Cost Furniture*, 1948). Les formes accueillantes des coques des fauteuils d'Eames, Saarinen (Tulipe) ou Nelson (MAA) sont rendues possibles par la maîtrise de techniques de moulage de résine renforcée de fibre de verre, ou dans le cas des Eames également par des expérimentations sur le contreplaqué moulé, menées dès la guerre, y compris à des fins militaires (conception d'atèles pour les blessés de guerre). Elles furent assimilées souvent aux formes de la femme (la version personnelle que donne Saul Steinberg d'un fauteuil des Eames

sont présentées face au visiteur une rangée de trois fauteuils²⁰⁶ et au second plan une autre rangée de trois fauteuils en quinconce par rapport aux premiers²⁰⁷. L'assise de ces fauteuils est de forme identique (c'est une coque monobloc), mais les piètements sont tous différents. Dans un troisième plan, au fond de cette surface plutôt sur la gauche, une table à

Commentaire 31.

Le type de présentation est mixte. Au premier plan on trouve un alignement d'assises, afin de faciliter la comparaison entre les piètements. Au fond, on peut voir la reconstitution d'une salle à manger. Les deux formes d'installation juxtaposées produisent un effet de contraste : on peut voir comment une même forme peut s'associer à d'autres formes (une assise et des piètements) et comment une forme peut être déclinée en plusieurs typologies de mobilier (salle à manger).

est à cet égard éclairante) ou de la mère (le premier fauteuil de cette forme réalisé par Saarinen était intitulé *Womb*, soit le ventre de la mère, considéré par lui comme l'endroit le plus sécurisant au monde). Elles véhiculent ainsi l'idée d'un équilibre entre technologie et efficacité d'une part, et confort et bien-être de l'autre, ce modernisme harmonieux correspondant lui-même à la modernité rêvée de la société américaine.

²⁰⁶ Eames Charles. 1907, Saint-Louis (États-Unis) ; 1978, Saint-Louis (États-Unis). Eames Ray. 1912, Sacramento (États-Unis) ; 1988, Los Angeles (États-Unis). Fauteuil PAR. (Plastic Armchair with Rod Base). 1950. Acier et résine polyester instaurée renforcée de fibre de verre. Achat en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Eames Charles. 1907, Saint-Louis (États-Unis). 1978, Saint-Louis (États-Unis). Eames Ray. 1912, Sacramento (États-Unis). 1988, Los Angeles (États-Unis). Fauteuil RAR. (Rocking Armchair Rod). 1950.. Coque en polyester et fibre de verre, piètement en bois et fils d'acier laqués noir et amortisseurs en caoutchouc. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1996. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole

Eames Charles. 1907, Saint-Louis (États-Unis). 1978, Saint-Louis (États-Unis). Eames Ray. 1912, Sacramento (États-Unis). 1988, Los Angeles (États-Unis). Fauteuil DAW. (Dining Height Armchair Wooden Base). 1950-1953. Coque en polyester et fibre de verre, piètement en bois et fils d'acier laqués noir et amortisseurs en caoutchouc. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1996. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁰⁷ Eames Charles. 1907, Saint-Louis (États-Unis) ; 1978, Saint-Louis (États-Unis). Eames Ray. 1912, Sacramento (États-Unis), 1988, Los Angeles (États-Unis). Fauteuil DAX. (Dining Height Armchair with X - Base). 1951. Coque en fibre de verre et polyester renforcé, métal chromé, galette textile rouge. Don des Etablissements Renevier, Saint Étienne en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Eames Charles. 1907, Saint-Louis (États-Unis). 1978, Saint-Louis (États-Unis). Eames Ray. 1912, Sacramento (États-Unis). 1988, Los Angeles (États-Unis). Fauteuil DAR. (Dining Armchair Rod Base). 1950-1953. Coque en polyester et fibre de verre, piètement « tour Eiffel » en fils d'acier laqués noir et amortisseurs en caoutchouc. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1996. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Eames Charles. 1907, Saint-Louis (États-Unis) ; 1978, Saint-Louis (États-Unis). Eames Ray. 1912, Sacramento (États-Unis) ; 1988, Los Angeles (États-Unis). Steinberg Saül. 1914, Râmnicu Vâlcea (Royaume de Roumanie) ; 1999, New York (États-Unis). Fauteuil. Vers 1950. Fauteuil avec en

manger ronde²⁰⁸ entourée de trois chaises²⁰⁹ et d'un fauteuil²¹⁰ coordonnées dans un même style et de même couleur. Sur ce même plan et plus vers la droite, deux autres modèles de fauteuils²¹¹ que l'on voit de dos et que nous pouvons voir de face en contournant la structure par son côté droit. Toutes ces chaises et fauteuils bien qu'étant de modèles différents ont en commun d'avoir une assise en plastique de forme organique.

Nous nous trouvons donc maintenant sur le côté de la structure face à une ouverture, à droite, posée contre la paroi, une étagère²¹² avec une structure métallique qui supporte plusieurs

superposition un dessin de Saül Steinberg (nu féminin). Assise en résine polyester insaturée renforcée de fibre de verre, piètement en métal chromé et peinture. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 2001. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁰⁸ Saarinen Eero. 1910, Kirkkonummi (Finlande) ; 1961, Ann Arbor (États-Unis). Table. 1956-57. Piètement en fonte d'aluminium laqué et résine polyester insaturée renforcée de fibres de verre, plateau marbre italien gris. Inscription à l'inventaire en 1999. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁰⁹ Saarinen Eero. 1910, Kirkkonummi (Finlande) ; 1961, Ann Arbor (États-Unis). Chaise Tulip n°151. 1956-1957. Piètement en fonte d'aluminium moulée, coque en résine polyester insaturée renforcée de fibres de verre et coussin en mousse de latex revêtement en textile bleu outremer. Achat en 1990. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²¹⁰ Saarinen Eero. 1910, Kirkkonummi (Finlande) ; 1961, Ann Arbor (États-Unis). Fauteuil Tulip n°150. 1956. Piètement en fonte d'aluminium moulée, coque en résine polyester insaturée renforcée de fibres de verre et coussin en mousse de latex revêtement en textile bleu outremer. Inscription à l'inventaire en 1999. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²¹¹ Nelson Georges. 1908, Hartford (États-Unis) ; 1986 (New York, États-Unis). Fauteuil MAA. 1958. Acier inoxydable, résine polyester renforcé de fibre de verre et élastomère. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 2000. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Eames Charles. 1907, Saint-Louis (États-Unis) ; 1978, Saint-Louis (États-Unis). Eames Ray. 1912, Sacramento (États-Unis) ; 1988, Los Angeles (États-Unis). La Chaise. 1948. Coquille de siège en résine polyester insaturée renforcée de fibres de verre, piètement en acier et en bois. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²¹² Nelson Georges. 1908, Hartford (États-Unis) ; 1986 (New York, États-Unis). Rangement composition CSS. 1950. Frêne teinté noir, métal. Dépôt du centre National des Arts Plastiques, FNAC en 2014 en 1995. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

blocs de tiroirs en bois. Sur le pan de mur gauche du fond, est accroché un tableau qui représente une figure blanche assez abstraite sur un fond noir. On peut lire en bas en lettres blanches écrites à la main « Who's afraid of design »²¹³.

Sur la portion de façade qui suit la large ouverture de la première, un panneau présente Arnaud Labelle-Rojoux²¹⁴, auteur du tableau

²¹³ Labelle-Rojoux Arnaud. 1950, Paris (France). Who's afraid of design. 2007. Acrylique sur toile. Achat en 2009. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²¹⁴ ARNAUD LABELLE – ROJOUX. Des oeuvres de l'installation Who's afraid of design ? sont également présentes dans les sections 6 et 10. Who's afraid of design ? Tant qu'on ne le brandit pas sottement comme une arme contre la "laideur" qui flétrirait notre espace vital et qui se vendrait « mal », selon une formule péremptoire restée célèbre), le design, qu'il soit italien, scandinave ou nippon, à le contempler du moins au fil des pages déco des magazines, ou dans les rayons des magasins spécialisés, semble une entreprise parfaitement honorable, quoiqu'essentiellement commerciale, visant au confort bourgeois de qualité. Cette aspiration au bien-être domestique plutôt haut de gamme, je l'associe sur le mode burlesque, pour ce qui est de sa dimension utilitaire et consumériste à Jacques Tati, et, pour ce qui est de l'apparence, à l'emploi généralisé dans les années 1970 des matériaux plastiques de couleurs vives, appliqués à des formes épurées impeccables. Rien de très original donc dans mon approche de la question, rien de très contemporain dans mes références. J'ajoute que, quels que soient les domaines de son application, les trouvailles fonctionnelles et l'éventuelle « beauté » formelle des meubles et des objets, le design m'apparaît comme l'expression d'un goût du jour dominant, finalement pas si loin du kitsch, caressant dans le sens du poil le consommateur moyen supérieur, une sorte de tranquillisant esthétique en somme, et, pour cette raison, un excellent révélateur des habitudes culturelles bourgeoises (pour une analyse plus sérieuse de la chose, lire Bourdieu et sa postérité). Bien sûr, dira-t-on, il y a depuis trente ou quarante ans un design démocratisé : Ikéa. C'est, en kit, plus diversifié et moins mastoc, la version contemporaine des galeries Barbès ; un marchand de meubles et de bibelots popu. Comme Conforama. Pas exactement du design, donc. Enfin rien de très chic. Ou alors du pseudo-chic surkitschisé. Cela étant, si ni moi, ni personne, aujourd'hui n'échappe au design, il ne « m'embarque » personnellement jamais vraiment, et s'il m'inspire, c'est par opposition. À l'instar de présence Panchounette déclarant :

« Que l'on nous comprenne bien, il ne s'agit pas de substituer à la loi obligatoire du goût Design contre la loi dérisoire du petit puits en pneu, mais il faut parfois prendre un point de vue absurde pour remettre les choses à l'endroit. », c'est dans le contraire de ce que véhicule le design que j'y fais référence ... Au fait, c'est quoi ce titre Who's Afraid of

Design ? Qu'est-ce qu'il raconte ? Une scène de ménage, serais-je tenté de dire, comme celle, cruelle et pitoyable entre Richard Burton et Liz Taylor, du film Who's Afraid of Virginia Wolf ? Tiré de la pièce éponyme d'Edward Albee.

que nous venons de décrire. Le texte mentionne que des œuvres de l'installation sont également présentes dans d'autres sections.

La lecture de ce panneau permet de comprendre qu'il s'agit d'une citation de l'auteur qui explique l'origine de ce nom et donne son opinion sur le design.

On retrouve aussi au dessous du panneau, trois cartels correspondant aux deux œuvres²¹⁵ déjà vues et à un tableau²¹⁶ que nous découvrirons certainement plus tard en section 10 comme indiqué sur le panneau.

À l'intérieur de la structure directement adjacente, on découvre des mobiliers et objets en bois : au premier plan, deux assises basses

Commentaire 32.

Nous avons effectivement déjà vu le tableau « À bas le design suédois ». Rien n'indique dans le texte en quoi consiste l'installation, nous avons trouvé l'information après la visite sur le site du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. Il s'agit d'une installation conçue pour le musée en 2018, qui comprend 18 pièces en tout. Cette installation est une réflexion critique sur la confrontation des deux parties de la collection I : les beaux-arts et le design. (En ligne, consulté le 8 mars 2013) : <http://www.mam-st-etienne.fr/index.php?rubrique=260&rsrc=518&rec=labelle-rojoux|0|0|1>

Commentaire 33.

La citation est longue (plus de 600 mots), le texte est en partie illisible *in situ* à cause des reflets lumineux sur le support transparent. Nous doutons que ce texte puisse être lu complètement dans ces conditions. Nous commençons à ressentir une fatigue et une tendance à la dispersion de l'attention certainement liés à l'importance du temps de lecture ; sachant que nous nous obligeons à une performance de lecteur qui ne néglige rien de ce qui est écrit.

Commentaire 34.

Les tableaux présentés tiennent un discours critique par rapport aux objets présentés dans les structures.

Il s'agit, dans le cas qui nous occupe, d'un tableau très « Ecole de Paris » partiellement peint au couteau (fond vert sombre marécageux) représentant un zigouigoui noir abstraitisant maladroitement sinusoïdal, genre forme en fer forgé, avec quatre points de couleurs badins (tonalité pâte d'amande, cette fois). Virginia Wolf n'a évidemment rien à voir dans cette affaire, pas plus que le grand méchant loup de la comptine.

Au contraire, le design cité y est expressément présent puisque ce dessin s'inspire, de mémoire, d'un croquis, par un designer sans doute italien, en tout cas des années 1950 (contemporain donc de l'Ecole de Paris), d'un fauteuil avec, dans mon souvenir imprécis, quelques points définissant probablement la localisation de la tête, du coude, des fesses, etc. Libre naturellement à chacun d'interpréter cette peinture, mais ce pourrait bien être une parabole : celle de la croyance en une modernité esthétiquement correcte salopée par les artistes mêmes. Affreux, sales et méchants, forcément ! Arnaud Labelle-Rojoux.

²¹⁵ Labelle-Rojoux Arnaud. 1950, Paris (France). Who's afraid of design. 2007. Acrylique sur toile. Achat en 2009. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Labelle-Rojoux Arnaud. 1950, Paris (France). À bas le design suédois. 2009. Acrylique sur papier. Achat en 2009. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²¹⁶ Labelle-Rojoux Arnaud. 1950, Paris (France). Tant de choses sont superflues. 2001. Technique mixte. Achat en 2009. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

identiques²¹⁷, plus loin un fauteuil à l'assise recouverte de cuir et son ottoman²¹⁸, légèrement sur la droite au fond, un paravent fait de petites lattes de bois lui permettant d'être articulé²¹⁹ et une attelle posée contre le mur²²⁰. Ces objets et mobiliers ont en commun la caractéristique d'avoir été conçus par Charles and Ray Eames, un couple de designers.

Nous poursuivons notre parcours dans l'allée et nous trouvons de nouveau un banc et un socle sur lequel sont mis à disposition quelques fiches plastifiées (9) avec les notices d'objets présentés dans l'exposition.

À notre droite, la dernière structure de cette allée, la n°10 « Prisunic, une utopie consumériste »²²¹ présente pour la première fois dans l'exposition, à côté de mobiliers ou de lampes, des objets.

C'est une grande surface carrée similaire à celle de la structure n°6. Il y a aussi pour la première fois un revêtement de sol, une moquette de couleur marron.

Commentaire 35.

Le parcours est ponctué d'espaces de repos qui correspondent à des étapes dans le temps.

Commentaire 36.

Il y a 28 pièces présentées dans cette structure, dont 18 modèles différents. C'est une des structures de l'exposition où il y a le plus d'objets et de mobilier exposés. La profusion d'objets conduit à des juxtapositions colorées et formelles dans un cadre suggérant un aménagement d'intérieur dans lequel les objets sont présentés comme privés de leurs fonctions. L'ensemble ressemble à un bazar, une accumulation d'objets hétéroclites.

²¹⁷ Eames Charles. 1907, Saint-Louis (Etats-Unis) ; 1978, Saint-Louis (Etats-Unis). Eames Ray. 1912, Sacramento (Etats-Unis) ; 1988, Los Angeles (Etats-Unis). Chaise LCW

[2 ex.]. Assise et dossier en panneau de bois contreplaqué, finition noyer américain moulé, piètement en bois lamellé cintré assemblés par vissage et amortisseurs en caoutchouc. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1996. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²¹⁸ Eames Charles. 1907, Saint-Louis (Etats-Unis) ; 1978, Saint-Louis (Etats-Unis). Eames Ray. 1912, Sacramento (Etats-Unis) ; 1988, Los Angeles (Etats-Unis). Fauteuil Lounge Chair and ottoman. 1956. Piètement en aluminium moulé, surfaces polies, côtés émail laqué noir, coque en contreplaqué moulé de palissandre de Rio, coussins et accoudoirs en cuir. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1996. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²¹⁹ Eames Charles. 1907, Saint-Louis (Etats-Unis) ; 1978, Saint-Louis (Etats-Unis). Eames Ray. 1912, Sacramento (Etats-Unis) ; 1988, Los Angeles (Etats-Unis). Paravent FSW. 1946. Contreplaqué Noyer américain moulé, bandes de toile. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 2000. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²²⁰ Eames Charles. 1907, Saint-Louis (Etats-Unis) ; 1978, Saint-Louis (Etats-Unis). Eames Ray. 1912, Sacramento (Etats-Unis) ; 1988, Los Angeles (Etats-Unis). Leg splint (Atelle pour jambe). 1942. Contreplaqué moulé. Don de la galerie Downtown en 1999. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²²¹ 10. PRISUNIC. Une utopie consumériste. Objets de 1964-1975. La fin des années 1950 et les années 1960 voient advenir

Au fond, sont accrochés au mur, les uns à côté des autres, quatre grands panneaux décoratifs représentant des fruits stylisés coupés en deux : citron, pomme, orange et prune, dessinés à la ligne claire blanche se détachant sur des fonds de couleur acidulées : vert, orange, rouge et magenta²²².

Commentaire 37.

Comme pour la structure n°6, nous sommes devant un espace de grande dimension ouvert sur 3 côtés, cette structure est particulièrement mise en valeur. Elle occupe une place centrale dans l'exposition.

À la même hauteur, sur le mur de gauche, on découvre le tableau annoncé à la structure n°9 « Tant de choses sont superflues »²²³. On trouve

des changements sociaux d'envergure : la période de restriction d'après-guerre laisse place à un développement rapide des économies occidentales, et à une hausse sans précédent de la consommation. Au-delà de ce constat concret, c'est le système entier qui bascule d'une économie du besoin à une économie du désir, ainsi que l'exprime Terence Conran : " *There was a strange moment in the mid-60's when people stopped needing, and need changed to want. Designers became more important in producing 'want' products rather than 'need' products.*" En réponse à ces évolutions se constituent des stratégies consuméristes : par la publicité, le marketing et tous autres plans de séduction, par l'organisation également de l'obsolescence rapide des objets, programmée par les effets de mode ou l'innovation technologique. Le design prend alors part dans ces nouvelles logiques marchandes : ciblant une population jeune et nombreuse, il reprend avec efficacité les codes de la culture populaire, qui s'impose d'ailleurs également dans les arts (les catalogues Prisunic sont pleins de références au pop art), et évolue vers plus de couleurs et d'expressivité. Dans le domaine du mobilier, le durable est laissé de côté au profit d'une meilleure adaptation aux nouveaux modes de vie et nouvelles envies : plus décontracté, modulable, empilable, le mobilier répond mieux aux attentes de la nouvelle génération. En France, Prisunic participe de cette aventure du design populaire, tout en la couplant au défi de la création et de l'innovation, qui doivent selon elle relever le niveau du design appliqué aux produits de grande consommation. La société fait ainsi appel, pour sa ligne de mobilier, à de jeunes designers prometteurs qui marqueront l'histoire du design : Gae Aulenti, Marc Berthier, Marc Held, Danielle Quarante, Olivier Mourgue en font partie, comme Terence Conran, qui de l'autre côté de la Manche vient de lancer Habitat. Le catalogue Prisunic de mobilier contemporain est diffusé à partir de 1964, et reste le témoin de cette utopie consumériste, alliant pensée commerciale et exigence de création. " *Il y eut un moment étrange au milieu des années 1960, où les gens ont cessé d'avoir besoin, et où le besoin est devenu désir. L'importance des designers s'accrut, dans la production de produits de désir, et non plus de produits de besoin.*"

²²² Mortier Jacques. 1925, Paris (France). Panneaux décoratifs. Motifs pomme, citron, prune et pêche. Mélaminé sur aggloméré. Don de l'artiste en 1997. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole

²²³ Labelle-Rojoux Arnaud. 1950, Paris (France). Tant de choses sont superflues. 2001. Technique mixte. Achat en 2009.

sur la gauche en premier plan, un fauteuil orange brillant aux formes arrondies²²⁴, un peu plus à droite, trois fauteuils d'un même modèle un de couleur blanche et deux jaunes²²⁵, disposés autour d'une petite table basse en plastique blanc²²⁶ sur laquelle il y a, recouverts par une demi-sphère transparente, un cendrier²²⁷, des serviettes de table²²⁸ et un seau à glaçon rouge en forme de pomme²²⁹. Un peu plus à gauche de la table, entre deux fauteuils, posé à même le sol et recouvert également d'une petite demi-sphère transparente, un autre exemplaire du même cendrier.

Également posés à même le sol et recouverts par une demi-sphère transparente, six seaux à glaçons en plastique en forme de pomme de couleurs différentes²³⁰. Un peu plus loin, sous une demi-sphère plus petite, deux radios d'un même modèle en forme de combiné

Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²²⁴ Quarante Danièle. 1938, Sarcelles (France). Fauteuil Albatros. 1969. Résine polyester insaturée renforcée de fibre de verre. Achat en 2007. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole

²²⁵ Quarante Danièle. 1938, Sarcelles (France). Fauteuil empilable Balthasar [3 ex.]. 1970. Création à l'occasion du concours de Prisunic-Shell en 1970. Résine polyester insaturée renforcée de fibre de verre. Don de l'artiste en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²²⁶ Anonyme. Table basse. Vers 1970. Fibre de verre laqué. Don de Jacques Beauflet en 2009. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole

²²⁷ Zeischegg Walter. 1917, Vienne (Autriche). 1983, Ulm (République fédérale d'Allemagne). Cendrier empilable. 1966-1967. Formaldéhyde de mélamine. Don de Jacques Beauflet en 1995. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²²⁸ Anonyme. Serviettes de table. Vers 1970. Coton blanc, couleur orangé, rose et brun. Don de Danièle Giraudy en 1998 ou 95. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²²⁹ Anonyme. Sept seaux à glaçons Pomme. Vers 1970. Matières plastiques. Don de Jacques Beauflet en 2009. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²³⁰ Anonyme. Sept seaux à glaçons Pomme. Vers 1970. Matières plastiques. Don de Jacques Beauflet en 2009. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

téléphonique²³¹, le modèle jaune est présenté fermé et le bleu, ouvert.

Derrière, une machine à écrire portable rouge²³² dont le capot est posé contre un fauteuil²³³.

Au fond de cet espace un grand lit deux places avec des chevets intégrés²³⁴ à gauche duquel on trouve à gauche, une lampe en forme de boule²³⁵ par terre et à droite un lampadaire²³⁶, une radio²³⁷ et un poste de télévision²³⁸.

On continue en passant par le passage laissé entre les structures n°9 et 10 pour arriver dans une nouvelle allée.

Cette nouvelle allée est presque aveugle sur la partie droite (une ouverture à mi-parcours débouchant sur une partie du mobilier des Eames). Nous découvrons sur la droite et sur la gauche deux structures portant le n°11.

Commentaire 38.

Nous retrouvons, coexistant dans le même espace, des installations qui tantôt ébauchent la présentation d'un intérieur domestique, tantôt offrent un regard sur une accumulation d'objets posés à même la moquette.

Commentaire 39.

C'est la première fois que nous rencontrons une même numérotation pour deux panneaux aux titres semblables mais aux sous-titres différents. La numérotation traduit-elle une complexification dans l'histoire du design ou a-t-elle une autre raison ?

L'existence de structures portant le même

²³¹ Anonyme. Radio type R72S. 1969. Acrylonitrile butadiène styrène. Don de Stéphane Coniard en 1996 et de l'association des amis du musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole en 2000. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole

²³² Sottsass Ettore. 1917, Innsbruck (Autriche) ; 2007, Milan (Italie). King Perry, 1938, Londres (Royaume-Uni). Machine à écrire Valentine. 1969. Acrylonitrile butadiène styrène et polystyrène résistant aux chocs. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1996. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²³³ Quarante Danièle. 1938, Sarcelles (France). Fauteuil empilable Balthasar. 1970. Création à l'occasion du concours de Prisunic-Shell en 1970. Résine polyester insaturée renforcée de fibre de verre. Don de l'artiste en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²³⁴ Held Marc. 1932, Paris (France). Lit. 1970. Lit double en deux pièces avec tables de chevet intégrées. Résine polyester insaturée renforcée de fibre de verre et composants électriques. Dépôt du Centre National des Arts plastiques, FNAC 94609 (1-2) en 1999. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole

²³⁵ Conran Terence. 1931, Londres (Royaume-Uni). Lampe à poser Boule. 1975. Polycarbonate. Don en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²³⁶ Anonyme. Lampadaire. 1971. Acier chromé et composants électroniques. Don de Danièle Quarante en 1999. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²³⁷ Sapper Richard. 1932, Munich (Allemagne). Zanuso Marco 1916, Milan (Italie). Radio portable TS 502. 1964. Acrylonitrile butadiène styrène et composants électriques. Don de Danièle Giraudy en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²³⁸ Sapper Richard. 1932, Munich (Allemagne). Zanuso Marco. 1916, Milan (Italie). Téléviseur portable Algol 11. 1964. Métal et acrylonitrile butadiène styrène. Achat en 2007. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

La grande structure à gauche présente un panneau « Utopies technologiques. À la conquête de l'espace Objets de 1967-1980 »²³⁹ et celle de droite, qui est plus petite « Les utopies technologiques. Roger Tallon. Objets de 1965-1966 »²⁴⁰.

²³⁹ 11. LES UTOPIES TECHNOLOGIQUES. À la conquête de l'espace. Objets de 1967-1980. La période est marquée par un progrès technologique inédit et constant, dont l'irrésistible avancée semble, dans ces années de prospérité, ne devoir se heurter à aucunes limites, pas même celles des frontières de la planète. En 1957, Spoutnik 2 et la chienne Laïka sont en orbite ; Youri Gagarine est en 1961 le premier homme dans l'espace ; Neil Armstrong en 1969 est le premier à marcher sur la Lune. A terre, les développements technologiques génèrent des évolutions structurelles et esthétiques dans la production d'objets. La miniaturisation des composants électroniques ainsi que les expérimentations sur les potentialités et les modes d'utilisation des matières plastiques et synthétiques (fortement encouragées par l'industrie pétrochimique à la recherche de débouchés) apportent de nouvelles possibilités formelles : on voit ainsi l'audace des courbes en résine de polyester moulé du fauteuil Albatros de Danielle Quarante, ou, dans un autre genre, la production de mobilier en plastique gonflable dont l'usage se répand rapidement. Mais c'est également l'imaginaire de la conquête spatiale et, plus largement, un certain futurisme retrouvé, qui influencent aussi plus ou moins directement les designers. La radio Prinz Sound ou le téléviseur Discoverer sont ainsi de notables clins d'œil au satellite *Spoutnik* ou au casque de cosmonaute.

Les designers fantasment alors les formes d'un monde nouveau, se détachant de ses racines vers de nouveaux horizons. La nature (matières naturelles et traditionnelles telles que le bois) y est délaissée dans une confiance enthousiaste dans les potentialités de la technologie, et dans sa capacité à combler également besoins et désirs des hommes. Certains créateurs dépassent même la problématique de l'objet isolé pour aborder celle des unités à vivre, propres à répondre fonctionnellement à toutes les activités vitales, comme les cabines spatiales autonomes : le panneau mural Visiona 2, créé par Verner Panton comme part d'un environnement global présenté à Cologne en 1970, fait partie de ces projets.

²⁴⁰ 11 . LES UTOPIES TECHNOLOGIQUES. Roger Tallon. Objets de 1965/1966. Roger Tallon est sans doute l'un des plus fameux designers industriels français. Pour lui ces deux derniers qualificatifs résonnent singulièrement : designer, car il fut l'un des premiers à défendre le terme et la nécessité de la discipline en France, par sa pratique et par l'enseignement ; industriel, car la plus grande part de son travail se fait dans une pensée globale de la production industrielle intégrant pleinement le design, de son activité dans le bureau Technès à ses collaborations avec des sociétés comme la SNCF, pour le design du TGV notamment, qui reste l'un de ses morceaux de bravoure. L'ensemble de mobilier Module 400 (escalier, table, chaises, fauteuil ici présentés, mais l'ensemble comportait également des fauteuils hauts, lampes, tabourets, portemanteaux), créé pour une discothèque, fait donc figure d'exception dans sa production, mais est pourtant resté une icône de l'histoire du design. Une esthétique high-tech domine dans les matières (fonte d'aluminium polie, verre, mousse taillée en pyramides) et dans les formes (entre une évocation de

Nous décidons de regarder en premier celle de gauche. Cette structure est de la même taille que la n°10, c'est un des plus grands modules de l'exposition.

Au fond de la structure, et occupant presque toute la surface du mur, il y a un panneau constitué de petits éléments modulaires identiques en plastique très brillant rouge et violet²⁴¹. Devant accroché au plafond de la salle d'exposition par une longue chaîne, un fauteuil transparent sans pied, en forme de bulle avec un coussin gris²⁴². De forme sphérique également, deux enceintes sur trépied²⁴³ et un poste de radio²⁴⁴. Sous le panneau, deux assises d'un même modèle recouvertes de textile, une rouge

la machine et une évocation de la vitesse, qui sont un clin d'œil au nom même de la discothèque, *Le Garage*, choisi d'après la fonction originelle du lieu ; elle participe de la fascination des années 1960 pour le progrès technologique, traduit en un certain futurisme formel dans un grand nombre d'objets de cette période. Le téléviseur Portavia 111, conçu pour la société *Téléavia*, incarne lui aussi la vision de la modernité technologique dans les années 1960. Certes la forme en est en partie dictée par les caractéristiques techniques (écran courbe, recouvert d'un filtre à ultraviolet augmentant le contraste, logement des composants dans des coques en ABS moulé adaptés), mais elle répond également à une certaine vision de cette technique : la surface brillante et entièrement lisse n'est pas sans rappeler l'esthétique *Streamline*, tandis que le "cou" du téléviseur, donnant à l'ensemble une allure anthropomorphe, renvoie à l'univers spatial.

²⁴¹ Panton Verner. 1926, Gamtofte (Danemark) ; 1998, Copenhague (Danemark). Panneau mural Visiona 2. 1969. Éléments muraux (40 panneaux). Cellidor rouge et violet. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 2004. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁴² Aarnio Eero. 1932, Helsinki (Finlande). Fauteuil Bubble Chair.

1968-1997. Polyméthacrylate de méthyle, coque en résine acrylique transparente, anneau de cerclage en acier chromé, coussins en mousse, revêtement en tissu argent Taifun, chaîne de suspension en acier. Dépôt du Centre National des Arts Plastiques, FNAC 03-422 en 2007. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁴³ Anonyme. Enceinte BS50/2. 1972. Métal et staff. Don de l'Association des amis du Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole en 2001. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁴⁴ Anonyme. Radio Prinz sound/Weltron. 1970.

Radio-lecteur de cassettes. Acrylonitrile butadiène styrène et polyméthacrylate de méthyle. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1997. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

et une violette²⁴⁵ se font face. Elles encadrent un poste de télévision tout en rondeur²⁴⁶ et deux petites lampes blanches posées au sol²⁴⁷.

Au centre de la structure, une chaîne stéréo sur pieds très allongée²⁴⁸, à gauche un fauteuil gonflable vert²⁴⁹ et deux combinés téléphoniques²⁵⁰ qui sont posés au sol. À côté, plus à droite une table avec des fauteuils intégrés en plastique jaune²⁵¹. Au premier plan, un fauteuil lignes courbes recouvert d'un textile imprimé bicolore²⁵² est positionné en position centrale.

Commentaire 40.

Il faut tourner autour de la structure pour découvrir tous les objets en particulier ceux qui sont de petite taille car ils sont posés au sol.

²⁴⁵ Paulin Pierre. 1927, Paris (France). 2009, Montpellier (France). Fauteuil n°577 dit « langue ». 1967. Châssis en tube d'acier, mousse recouverte d'une housse jersey. Don de M. et Mme Jean Gaudon en 2001. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁴⁶ Anonyme. Téléviseur Discover. Début 1980. Matières plastiques, matériel électrique. Don Gaga Vintage en 201. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁴⁷ Magistratti Vico. 1920, Milan (Italie). 2006, Milan (Italie). Lampe de table Eclisse [2 ex.]. 1966. Métal émaillé. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1998. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁴⁸ Castiglioni Pier Giacomo. 1913, Milan (Italie) ; 1968, Milan (Italie). Castiglioni Achille. 2002, Milan (Italie). Chaîne stéréo RR126. 1967. Combiné de chaîne stéréo-radio avec bloc haut-parleurs détachables. Coffrage en bois, pied central en aluminium moulé monté sur roulettes, composants électroniques. Dépôt du centre National des Arts Plastiques FNAC 02-578 (1-4) en 2007. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁴⁹ Quasar (Nguyen Manh Khan 'h, dit). 1934, Hanoï (Vietnam). Fauteuil gonflable. 1968. Polychlorure de vinyle. Achat en 199. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁵⁰ Thames Gosta. 1916, Mjölby (Suède) ; 2006, Mjölby (Suède). Blomberg Hugo. 1897, Suède ; 1994, Suède. Lysell Ralph. 1907, Suède ; 1987, Suède. Téléphone Ericofon. 1954. Acrylonitrile Butadiène styrène. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 1996. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁵¹ Landault Roger. 1919-1983. Table Unibloc IV. 1972. Mobilier de pique-nique. Acrylonitrile butadiène styrène thermoformé en trois parties assemblées par pièces mécaniques boulonnées, mousse expansée et stratifiée. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 2003. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁵² Paulin Pierre. 1927, Paris (France). 2009, Montpellier (France). Fauteuil Ribbon Chair. 1966. Armature en tube d'acier, piètement en bois laqué, garniture en mousse latex, revêtement jersey de polyamide. Achat avec l'aide de l'Etat et de la région Rhône-Alpes, Fonds régional d'Acquisition pour les Musées (F.R.A.M) en 2009. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Nous continuons notre visite avec la seconde structure numérotée 11, celle qui est consacrée à Roger Tallon. Elle est de taille moyenne. Contrairement à la structure précédente qui était remplie de mobiliers et d'objets multicolores, celle-ci présente une dominante de gris et noir. Dans un angle un escalier constitué de modules chromés²⁵³, en bas duquel se trouve directement posé au sol un téléviseur beige avec un écran noir²⁵⁴. Plus à droite, deux assises recouvertes de mousse noire avec une texture en relief²⁵⁵ et un ensemble table²⁵⁶ et chaises de salle à manger²⁵⁷. Les couleurs froides de l'intérieur de cette structure et la dominante métallique contrastent avec une structure remplie de mobiliers très colorés que nous voyons en arrière-plan grâce aux découpes.

Commentaire 41.

Le style des mobiliers présentés est très homogène, il s'agit d'une gamme déclinée en fauteuil, table chaise et escalier.

La structure suivante n°12²⁵⁸ est de petite taille, telle que celles que nous avons visitées en début

²⁵³ Roger Tallon. 1929, Paris (France) ; 2011, Paris (France). Escalier hélicoïdal M 400. Acier chromé, fonte d'aluminium polie et caoutchouc. Achat en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁵⁴ Roger Tallon. 1929, Paris (France) ; 2011, Paris (France). Téléviseur Portavia 111. Acrylonitrile butadiène styrène et résine styrénée. Don de Michelle et Jean Verrier en 1996. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁵⁵ Roger Tallon. 1929, Paris (France). 2011, Paris (France). Fauteuil coquille Module 400. 1965. Aluminium poli et spazmolla. Achat en 2008. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁵⁶ Roger Tallon. 1929, Paris (France). 2011, Paris (France). Table Module 400. Fonte d'aluminium et plateau en verre. Achat en 2008. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁵⁷ Roger Tallon. 1929, Paris (France) ; 2011, Paris (France). Chaise module 400. 1965. Aluminium poli et spazmolla. Achat en 2008. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁵⁸ 12. ATELIER A. L'art et la vie. Objets de 1970. « *Ami, l'Atelier A est une entreprise collective basée sur un acte de foi : la nécessaire insertion de l'artiste dans la vie. Peintres, sculpteurs, jeunes architectes ne sont pas équipés pour produire aujourd'hui les formes utiles et belles qui transforment le décor quotidien de notre vie. Leur pouvoir créateur est donc condamné à s'exercer dans la solitude de l'atelier et dans l'abstraction d'une recherche poétique isolée. L'Atelier A veut précisément donner une chance à ces créateurs, leur fournir l'occasion de produire des prototypes de formes, de participer à des programmes d'esthétique industrielle ou de décoration, d'élaborer des spectacles ou des environnements audiovisuels.* ». Pierre Restany, Manifeste de l'Atelier A, janvier 1970. C'est à l'initiative de François Arnal,

d'exposition (n°1,2,3). Elle ne contient que deux sièges conçus par un même designer. L'un est très anguleux et presque entièrement transparent²⁵⁹, l'autre est plus bas, avec une assise plus large, il est habillé d'un revêtement rouge brillant et les piètements métalliques se terminent par des grosses roulettes de type industriel²⁶⁰.

Commentaire 42.

C'est la première pièce signalée comme production unique par un cartel.

La dernière structure de l'allée que nous venons d'emprunter présente Ugo la Pietra²⁶¹. Nous y

peintre et sculpteur, que se crée, en 1968, l'Atelier A, sorte de société production de mobilier d'artistes : César, Jean-Michel Sanejouand, Robert Malaval, Anette Messager, François Arnal lui-même et bien d'autres sont ainsi mis à contribution pour proposer des projets de chaises, fauteuils, tables et lampes. L'entreprise, qui dure seulement quelques années – François Arnal revenant à la peinture à partir de 1975 – est cependant remarquable par sa capacité à décloisonner les disciplines, et à réaliser, dans ces quelques objets concrets, la vieille utopie de l'union de l'art et de la vie. Dans les titres comme dans les formes d'objets conçus par François Arnal et présentés ici – chaise Inox, exemplaire unique, et prototype du fauteuil Formule 1 – transparaît néanmoins également l'esprit de ce tournant des années 1960 et 1970, marqué par le progrès technologique et l'esthétique qui s'y rapporte.

²⁵⁹ Arnal François. 1924, La Valette-sur-Var (France) ; 2012, Paris (France). Chaise. Vers 1970. Pièce unique. Polyméthacrylate et métal. Achat en 2010. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁶⁰ Arnal François. 1924, La Valette-sur-Var (France) ; 2012, Paris (France). Fauteuil Formule 1. Vers 1970. Métal et rembourrage. Achat en 2010. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁶¹ 13. Démarches radicales. UGO LA PIETRA. Le système déséquilibrant. Objets de 1967-1972. Le mouvement radical italien réarrime le design à des aspirations sociales et politiques, rejetant le cantonnement du designer à de simples fonctions esthétiques intégrées au système marchand, pour le replacer au contraire, dans une position d'engagement et même de responsabilité dans les choix sociétaux. Artiste, architecte et designer, Ugo La Pietra est l'une des figures majeures de ce mouvement. Les productions de la période radicale (1967-1974) prennent par à ce qu'il intitule globalement « *le système déséquilibrant* », soit différents outils de résistance et d'émancipation face à une société autoritaire. De manière générale, son travail tend à clarifier et transformer le rapport individu/environnement, contre le rapport traditionnel spectateur/usager. La bibliothèque Uno su l'altro, une des premières créations d'Ugo La Pietra dans le domaine du design, répond à son désir d'engager l'individu dans un rapport actif à son environnement et de lui faire prendre conscience, par le caractère modulable de l'objet, de la possibilité donnée à chacun de produire des modifications structurelles dans son environnement. Les lampes en méthacrylate renvoient au projet des Immersions (voir le photomontage Immersioni). Le spectateur y était isolé de la réalité extérieure et soumis à des perceptions audiovisuelles et sensorielles (canons à vent ou à lumière, casques sonores), propres à perturber son système de

découvrons une imposante structure noire en forme de pyramide, qui occupe les trois-quarts de l'espace²⁶² et contraste avec l'intérieur blanc. Sur le mur du fond et celui de gauche, sont accrochés trois tableaux noirs et blancs, ce sont des photomontages de différentes tailles²⁶³. Ces tableaux représentent des scènes où l'on reconnaît des personnages mais qui sont assez abstraites si l'on ne se réfère pas à l'explication du panneau qui retrace la carrière et du designer et son activité politique et militante. Posées au sol, au premier plan, on trouve trois lampes en plastique de tailles différentes²⁶⁴.

En continuant vers l'allée suivante, nous découvrons deux tableaux supplémentaires par l'ouverture latérale de la structure. Ceux-ci ne

perception habituel et à le contraindre à reconfigurer son rapport au monde. Ugo La Pietra envisage aussi précocement la transformation des rapports humains et sociaux induite par le développement des moyens de communication, la télématique et l'informatique ; il inscrit la maison au coeur des réseaux de circulation de l'information. Liés au projet de la Maison télématique, présenté par la Pietra dans la mythique exposition *Italy : the New Domestic Landscape* à New York en 1972, le photomontages *Communicatore* et *Ciceronelletrico* illustrent ces réflexions.

²⁶² La Pietra Ugo. 1938, Bussi sul Triano (Italie). Bibliothèque Uno su l'altro. 1963. Bois teinté. Achat en 2010. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁶³ La Pietra Ugo. 1938, Bussi sul Triano (Italie). Quadro Ciceronlettenico. 1972. Panneau tirage photo. Achat en 2010. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

La Pietra Ugo. 1938, Bussi sul Triano (Italie). Quadro immersioni. 1968-69. Achat en 2010. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

La Pietra Ugo. 1938, Bussi sul Triano (Italie). Quadro Videocomunicatore. 1972. Panneau tirage photo. Achat en 2010. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁶⁴ La Pietra Ugo. 1938, Bussi sul Triano (Italie). Lampe Triangolo. 1967-1968. Méthacrylate transparent et coloré. Achat en 2010. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole

La Pietra Ugo. 1938, Bussi sul Triano (Italie). Lampe Sans titre. 1967-1968. Méthacrylate transparent. Achat en 2010. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

La Pietra Ugo. 1938, Bussi sul Triano (Italie). Lampe Globo Tissurato. 1966-1968. Luminaire à allumage électronique et à variateur. Méthacrylate. Achat en 2012. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

sont visibles qu'en contournant la structure²⁶⁵.
Ce sont deux affiches qui chacune annonce une exposition d'Ugo la Pietra.

Par cette ouverture, nous apercevons à travers les découpes des structures précédemment visitées, le grand panneau coloré de la structure n°11.

Commentaire 43.

Vues partielles de mobiliers et d'objets se superposent et offrent une perspective condensée de la visite effectuée.

Après avoir contourné la structure n°13, nous découvrons une allée deux fois plus large que les autres qui comporte dans sa partie centrale trois bancs, trois tabourets alignés et un socle présentant des fiches plastifiées de même type que celles déjà rencontrées.

Commentaire 44.

C'est le quatrième espace de repos dans l'exposition et le plus vaste. On dirait qu'il y a une volonté d'adapter la fonction repos à la fatigue supposée des visiteurs.

À gauche, nous découvrons, l'envers des structures déjà visitées. Sur notre droite, nous pouvons observer trois structures identiques de taille moyenne numérotées par le chiffre 13 avec le titre « Démarches radicales ». Elles sont identiques sur le plan des ouvertures en façades et sont séparées par des passages étroits qui débouchent sur l'allée suivante.

Commentaire 45.

C'est la seconde fois que nous rencontrons ce type de présentation, comportant plusieurs structures qui se voient attribuer un même numéro.

La première présente successivement les œuvres de Gianni Ruffi et Gaetano Pesce²⁶⁶, un

²⁶⁵ La Pietra Ugo. 1938, Bussi sul Triano (Italie). Affiche Ugo La Pietra. Galerie Senatore Stuttgart. 1967. Affiche, impression offset. Don de Mercier & Associés en 2010. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

La Pietra Ugo. 1938, Bussi sul Triano (Italie). Affiche Ugo La Pietra. Galerie Struttrazioni Tissurali, Ugo La Pietra. 1967. Affiche, impression offset. Don de Mercier & Associés en 2010. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁶⁶ 13. Démarches radicales. GIANNI RUFFI ET GAETANO PESCE. Signe et fonction, un design libre. Objets de 1973-1980. Les pièces de Gianni Ruffi distantes de quelques années, sont comparables en différents points qui éclairent l'émancipation du design en ces années contestataires. La cova est sans conteste la production la plus célèbre de Gianni Ruffi, artiste et designer italien, lié à la génération radicale. Dessiné en 1969 et édité en 1973 par Poltronova, cet objet singulier est inclassable : ni canapé, ni lit, il impose un nouveau style d'usage, moins conventionnel que ces deux derniers. Il est exemplaire en réalité d'une libération du design, qui renvoie tout autant à l'esprit pop qu'aux aspirations radicales : rejet du dogme fonctionnaliste, libération de la forme allant jusqu'à la possibilité de la figuration invention ou réponse à des postures non-conformistes. Le jeu sur l'échelle évoque le célèbre fauteuil Joe, gant de baseball géant transformé en assise par Jonathan De pas, Donato d'Urbino, Paolo Lomazzi, et également édité par Poltronova en 1968 ; le choix du nid (symbole bien compréhensible) et des matières pauvres (tissus

haut et profond canapé en forme de nid, rempli de coussins blancs en formes d'oeufs²⁶⁷ et un canapé constitué de plusieurs modules évoquant des *buildings* avec pour dossier, un grand soleil couchant rouge²⁶⁸. Par la découpe du mur du fond, nous apercevons le mur vitré du fond de la salle d'exposition et un module gris avec une échelle et un espace de couchage.

Commentaire 46.

Ces échappatoires visuelles donnent un aperçu sur ce qui sera visible dans la suite du parcours mais sont aussi des distracteurs de l'attention.

C'est le groupe Memphis²⁶⁹ qui est présenté dans la structure suivante avec des productions

militaires formant la cova) font quand à eux écho aux recherches de l'art italien de cette période. Tramonto a New York a véritablement valeur de manifeste dans la riche production de Gaetano Pesce. Le designer y fait la démonstration magistrale que le design n'a pas à se limiter aux considérations liées à la seule fonction d'usage. Il invente au contraire la « double fonctionnalité », réconciliant dans ses objets la fonction pratique et la fonction expressive, narrative ou symbolique, cette dernière étant tout aussi essentielle à l'homme.

²⁶⁷ Ruffi Gianni. 1938, Florence (Italie). Canapé la Cova. 1973. Structure en bandes de laine brune, verte et grise, garni de 3 coussins ovoïdes en mousse polyuréthane recouverte de tissu jersey blanc. Achat avec l'aide l'état et de la Région Rhône-Alpes, Fonds Régional d'Acquisition pour les musées (F.R.A.M) en 2009. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁶⁸ Pesce Gaetano. 1939, La Spezia (Italie). Tramonto à New York. 1980. Canapé en 4 parties. Bois multiplis, mousse de polyuréthane et ouate de polyester. Achat de l'État en 1990. Attribution à la communauté d'agglomération de Saint-Étienne Métropole en 2008. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁶⁹ 13. Démarches radicales. MEMPHIS. Objets de 1981-1984. Le design radical italien est marqué, à Milan, par l'activité de deux groupes majeurs dans l'évolution du design dans les années 1970 et 1980 : en 1976, Alessandro Mendini fonde Alchymia ; et en 1981, Ettore Sottsass, transfuge du premier groupe lance Memphis. Ces deux mouvements repensent la mission du design dans la société, dans un mouvement de contestation à la fois interne (critique et refondation de la discipline) et tourné vers l'extérieur (critique des modes de vie et de consommation contemporains). Les objets créés par Ettore Sottsass, George Sowden, Nathalie du Pasquier, témoignent d'une volonté de bouleverser les habitudes du monde du design, comme la société dans son ensemble. Le dogme du modernisme, qui a déjà été ébranlé par la montée en puissance du design pop, est ouvertement contesté. Contre ses valeurs universalistes et progressistes, qui avaient mené au rejet de l'ornement et à la diffusion d'une esthétique uniforme, Memphis affirme la validité de toutes les esthétiques, libérant formes et couleurs, assumant les exubérances décoratives, flirtant avec le kitsch et les esthétiques populaires, opérant diverses citations de style anciens ou « exotiques » ; contre le diktat fonctionnaliste, il défend les valeurs affectives et émotionnelles liées à l'objet, et l'importance de l'expression et du symbole ; contre le design standard, il inaugure de nouveaux modes de production autour de galeries, en série plus limitées

de tailles très différentes. Au fond, une grande étagère multicolore²⁷⁰, sur les côtés, à droite une desserte²⁷¹ et à gauche une table²⁷², à l'allure déstructurée, recouverte de textures différentes, sur laquelle est posé, un vase en porcelaine blanc et jaune²⁷³. Entre ces deux meubles, posés au centre de la structure, à même le sol, une série de cinq petits plateaux, coupes et boîtes de dimensions équivalentes mais de formes très différentes²⁷⁴.

Commentaire 47.

Une production du designer auteur de cette étagère, Ettore Sottsass a déjà été présentée dans la structure n°10. Il s'agissait d'une machine à écrire.

qui permettent aux membres du groupe de préserver, outre leur indépendance, une dimension expérimentale dans leur travail. George Sowden évoque une adaptation du design au contexte contemporain : comme le design moderne répondait à l'âge et à l'esthétique de la machine, le design de Memphis, le « style ornemental » appartiennent au monde de l'électronique, comme ces pièces de la série Objects for the Electronic Age. La surcharge des signes – formels, décoratifs –, présente dans la production du groupe, correspond plus en effet la société de l'information ; et le design n'a plus pour unique vocation d'offrir les meilleures solutions techniques à un problème donné – s'asseoir, manger, dormir – mais également de communiquer.

²⁷⁰ Sottsass Ettore. 1917, Innsbruck (Autriche) ; 2007, Milan (Italie). Étagère Carlton. 1981. Bois et formaldéhyde de mélamine. Abet Laminati. Achat avec l'aide du Conseil Général de la Loire en 2000. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁷¹ Sottsass Ettore. 1917, Innsbruck (Autriche) ; 2007, Milan (Italie). Desserte Ivory. 1985. Aggloméré, formaldéhyde de mélamine et verre. Achat de l'État en 1994. Attribution à la communauté d'agglomération de Saint-Étienne Métropole en 2008. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁷² Sottsass Ettore. 1917, Innsbruck (Autriche) ; 2007, Milan (Italie). Table Tartar. 1985. Bois aggloméré et formaldéhyde de mélamine. Abet Laminati. Dépôt du Centre National des Arts Plastiques FNAC 2000-560 en 2007. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁷³ Sottsass Ettore. 1917, Innsbruck (Autriche). 2007, Milan (Italie). Vase Euphrates. 1983. Porcelaine. Achat de l'Etat en 1994. Attribution à la communauté d'agglomération de Saint-Étienne Métropole en 2008. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁷⁴ Sowden Georges James. 1942, Leeds (Royaume-Uni). Plateau Tiverton. Série Objects for the electronic age. 1983-1984. Métal laqué et formaldéhyde de mélamine uni et imprimé. Dépôt de l'Institut d'art contemporain, Villeurbane, Rhône-Alpes en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Du Pasquier Nathalie. 1957, Bordeaux (France). Coupe à fruits Courtoise manière. Série Objects for the electronic age. Bois laqué, métal laqué et formaldéhyde de mélamine. Dépôt de l'Institut d'art contemporain, Villeurbane, Rhône-Alpes en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Du Pasquier Nathalie. 1957, Bordeaux (France). Boîte gracieux accueil. Série Objects for the electronic age. Bois laqué, métal

Derrière, alignés les uns à côté des autres, deux lampes²⁷⁵ et un vase.

Nous continuons vers la structure suivante qui porte donc également le n°13 et le titre « Démarches radicales », et qui présente le groupe Totem²⁷⁶.

laqué et formaldéhyde de mélamine. Dépôt de l'Institut d'art contemporain Villeurbane, Rhône-Alpes en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Sowden Georges James. 1942, Leeds (Royaume-Uni). Boîte Salisbury. Série Objects for the electronic age. 1983-1984. Métal laqué et formaldéhyde de mélamine imprimé. Dépôt de l'Institut d'art contemporain, Villeurbane, Rhône-Alpes en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Sowden Georges James. 1942, Leeds (Royaume-Uni). Boîte Einstein. Série Objects for the electronic age. 1983-1984. Bois laqué, métal laqué et formaldéhyde de mélamine. Dépôt de l'Institut d'art contemporain, Villeurbane, Rhône-Alpes en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁷⁵ Du Pasquier Nathalie. 1957, Bordeaux (France). Lampe Désir. Série Objects for the electronic age. Bois laqué, métal laqué et formaldéhyde de mélamine. Dépôt de l'Institut d'art contemporain, Villeurbane, Rhône-Alpes en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Sowden Georges James. 1942, Leeds (Royaume-Uni). Lampe Glastonbury. Série Objects for the electronic age. 1983-1984. Métal laqué et résine styrénée uni et imprimé. Dépôt de l'Institut d'art contemporain, Villeurbane, Rhône-Alpes en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Sowden Georges James. 1942, Leeds (Royaume-Uni). Vase Plymtree. Série Objects for the electronic age. 1983-1984. Métal laqué et formaldéhyde de mélamine uni et imprimé. Dépôt de l'Institut d'art contemporain, Villeurbane, Rhône-Alpes en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁷⁶ 13. Démarches radicales. GROUPE TOTEM. L'imagination au pouvoir. Objets de 1981-1986. En France, c'est à Lyon que se forme, au début des années 1980, un groupe proche des préoccupations d'Alchymia ou de Memphis : le groupe Totem naît de la rencontre entre Jacques Bonnot, Frederick du Chayla, Vincent Lemarchands et Claire Olivès en 1979 ; les premières expositions ont lieu à Lyon en février 1981 au jeune VIA (Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement) à Paris, assurant au groupe un succès immédiat. Plus qu'une réponse au modernisme dans le design, la production du groupe Totem est une réaction à l'uniformité des cadres de vie, uniformité croissant encore avec le succès des grandes compagnies d'ameublement à bas prix, qui ne proposent guère autre chose qu'un « non-design » morne et normé. À l'opposé de cette conception du design, et comme un écho à la révolution qui occupe également à cette époque le monde de l'art, avec le retour de la figuration et le mouvement de la figuration libre, Totem s'engage dans une entreprise libératoire : ses productions réintroduisent avec force la couleur, le motifs, les formes déchainées ; elles se détachent de l'impératif fonctionnaliste pour s'autoriser des compositions irrationnelles,

Le mur du fond de cette structure est entièrement recouvert d'un décor géométrique abstrait aux motifs jaunes, violet et bleu. Quatre tableaux sont accrochés sur ce mur²⁷⁷ les uns en dessous des autres. Il s'agit de petits dessins plus ou moins colorés représentant des objets et des mobiliers de même style que ceux présentés dans la structure. Ces dessins sont l'oeuvre d'un seul et même auteur et ont été faits la même année.

Commentaire 48.

Les cartels présentent les productions sous l'en-tête « groupe Totem » mais détaillent à chaque fois le nom du ou des designers concernés.

Bien que ces tableaux soient nommés « sans titre », la lecture des cartels confirme pour deux d'entre eux qu'il s'agit d'une étude pour des étagères.

Au centre, un peu en diagonale une table²⁷⁸ aux pieds tous de formes et de couleurs différentes sur laquelle est posée une lampe en forme d'éclair jaune²⁷⁹. Un peu en retrait derrière, un fauteuil, dont le dossier est recouvert d'un

émotionnelles et aléatoires (avec l'utilisation du hasard ou de l'indétermination dans certaines pièces, comme la table Cadavre exquis), elles s'affranchissent de la dictature du bon goût, en assumant joyeusement le caractère éphémère de toute mode esthétique. « Le meuble devient une star. Il frime un peu. Et comme une star, il est voué sans doute à une gloire éphémère. Dans trois mois ou dans cinq ans, le contexte changera, et il sonnera peut-être faux. Après tout, c'est un objet. Et un objet peut mourir. »

²⁷⁷ Groupe Totem. Sans titre. 1986. Étude d'étagère. Designer : Jacques Bonnot. Crayon à papier et crayon de couleur sur papier. Don de Jacques Bonnot en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Groupe Totem. Sans titre. 1986. Étude d'étagère. Designer : Jacques Bonnot. Crayon à papier et crayon de couleur sur papier. Don de Jacques Bonnot en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Groupe Totem. Sans titre. 1986. Designer : Jacques Bonnot. Collage et feutre sur papier. Don de Jacques Bonnot en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Groupe Totem. Sans titre. 1986. Designer : Jacques Bonnot. Collage et feutre sur papier. Don de Jacques Bonnot en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁷⁸ Groupe Totem. Table Totem exquis. 1982.. Designer : Calire Olivès, Vincent Lemarchands, Jacques Bonnot, Frederick du Chayla. Bois, métal laqué, plateau en pierre de Montalieu. Dépôt de l'Institut d'art contemporain, Villeurbane, Rhône-Alpes en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁷⁹ Groupe Totem. Lampe Zig-Zag. 1982. Designer : Jacques Bonnot. Bois, métal laqué. Dépôt de l'Institut d'art contemporain, Villeurbane, Rhône-Alpes en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

revêtement en imitation de peau de zèbre. Sur le mur de gauche un cadre présentent deux dessins²⁸⁰, l'auteur est le même que pour les dessins précédents. Le tableau est sans titre et la forme est trop abstraite pour que l'on puisse reconnaître précisément de quoi il s'agit.

Commentaire 49.

Face à la profusion d'objets, il est difficile de garder toute son attention et *a fortiori* de décrire.

En continuant, nous découvrons la partie droite de la structure qui est occupée par une colonne jaune mince et étroite²⁸¹, une chaise rouge à l'assise au revêtement imprimé²⁸² et une petite table colorée en forme de zig-zag²⁸³.

En contournant la structure pour aller vers la suivante, nous découvrons par la découpe de la cloison latérale, une autre série de six tableaux présentant des petits dessins toujours issus du même designer.

Trois d'entre-eux représentent des études pour une assise (tabouret, chaise), les autres sont de forme trop abstraite pour en deviner le sujet²⁸⁴.

Commentaire 50.

Nous constatons que dans la plupart des cas, les cartels ne livrent pas d'explication par le titre pour expliciter le contenu.

²⁸⁰ Groupe Totem. Sans titre. 1986. Designer : Jacques Bonnot. Crayon à papier et crayon de couleur sur papier. Don de Jacques Bonnot en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁸¹ Groupe Totem. L'armoire de célibataire. 1981. Designer : Jacques Bonnot. Bois peint et photographie. Don de Jacques Bonnot en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁸² Groupe Totem. Chaise Lolly Pop. 1981. Designer : Claire Olivès. Bois laqué et plaqué, frêne ondulé, toile coton. Dépôt de l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne, Rhône-Alpes en 2002. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁸³ Groupe Totem. Table Zig-Zag. 1981. Prototype. Designer : Jacques Bonnot. Contreplaqué et tourillon sapin, peinture acrylique au pinceau. Don de Jacques Bonnot en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁸⁴ Groupe Totem. Sans titre. 1986. Étude de tabouret. Designer : Jacques Bonnot. Crayon à papier et crayon de couleur sur papier. Don de Jacques Bonnot en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Groupe Totem. Sans titre. 1986. Étude de chaise avec aile. Designer : Jacques Bonnot. Crayon à papier et crayon de couleur sur papier. Don de Jacques Bonnot en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Groupe Totem. Sans titre. 1986. Étude de chaise. Designer : Jacques Bonnot. Collage et feutre sur papier. Don de Jacques Bonnot en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Groupe Totem. Sans titre. 1986. Designer : Jacques Bonnot. Collage et feutre sur papier. Don de Jacques Bonnot en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

En longeant le mur de la salle, nous arrivons face à une structure qui se trouve dans la dernière allée de l'exposition et qui est également numérotée 13 « Démarches radicales ». C'est donc la cinquième structure qui porte le numéro 13.

Elle est consacrée à Gaetano Pesce et à l'atelier van Lieshout²⁸⁵.

On y trouve une longue table noire à larges pieds en formes de colonnades²⁸⁶ et autour deux

Commentaire 51.

Ces espaces successifs traitent de courants du design dont l'activité est presque simultanée. Ils donnent à voir des pièces dont l'usage et le confort ne sont pas toujours évidents.

Commentaire 52.

Une production de ce designer a déjà été présentée dans une des structures n°13 « Signe et fonction, un design libre ».

Groupe Totem. Sans titre. 1986. Designer : Jacques Bonnot. Collage et feutre sur papier. Don de Jacques Bonnot en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

Groupe Totem. Sans titre. 1986. Designer : Jacques Bonnot. Collage et feutre sur papier. Don de Jacques Bonnot en 1993. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁸⁵ 13. Démarches radicales. GAETANO PESCE ET ATELIER VAN LIESHOUT. La série différenciée. Objets de 1986-2004. Le radicalisme italien, et l'aventure de Totem, ont fait passer au second plan, pour préserver la liberté de leurs expérimentations, la préoccupation de la production industrielle ; leurs recherches ont surtout donné lieu à des petites séries souvent produites de manière artisanale. Gaetano Pesce, quant à lui, continue pendant les années 1980, à s'intéresser à la problématique de la production en série et aux processus industriels : de cet intérêt fécond sont issus des modèles parmi les plus marquants de l'histoire du design. Opposé à l'idée d'une standardisation de la production, des environnements, des modes de vie, Pesce se concentre sur les possibilités de rupture dans la chaîne opératoire aboutissant à la reproduction d'objets identiques. Il introduit alors dans les processus de fabrication des facteurs différenciants : le défaut de fabrication, l'aléatoire, l'intervention de l'individu en font partie. Ainsi la table Sansone Due, éditée par Cassina en 1987, et héritière de la fameuse Sansone I, de 1980, présente-t-elle, pour chaque exemplaire, réalisé pourtant à partir du même processus de fabrication répondant aux exigences de la production industrielle (moulage de résine de polyester), des détails singuliers, dus à l'introduction d'éléments « perturbateurs » à diverses étapes de la production : introduction des couleurs, découpe des bords du plateau, etc. Le rêve moderniste d'un design uniforme et techniquement parfait, rêve effrayant du triomphe du même aux dépens du divers et du singulier, est donc pris à rebours et comme démonté par des processus industriels mis au service de l'unique... C'est également le démontage de ce fantasme de la perfection technique qui semble habiter l'atelier Van Lieshout, société artistique fondée en 1995, qui manifeste dans la série Bad Furniture la nécessité salutaire d'une résistance de l'imperfection.

²⁸⁶ Pesce Gaetano. 1939, La Spezia (Italie). Table Sansonedue. 1987. Métal, résine époxy, polyuréthane et polychlorure de vinyle. Achat de l'Etat en 1990. Attribution à la communauté d'agglomération de Saint-Étienne Métropole en 2008.

chaises de même type, noires à huit pieds très fins terminés par de petites boules²⁸⁷. En face, une chaise monobloc de couleur marron²⁸⁸, à côté de laquelle est posé, au sol un vase coloré²⁸⁹ aux contours irréguliers. Un peu plus à droite, un ensemble composé d'une table et de deux chaises avec des piètements métalliques²⁹⁰.

La structure suivante est la dernière, elle porte le n°14 et présente Matali Crasset²⁹¹.

On retrouve ici un ensemble de productions très colorées. Au fond se trouve un canapé deux

Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁸⁷ Pesce Gaetano. 1939, La Spezia (Italie). Chaise green Street Chair. 1987. Siège avec 8 pieds et accoudoirs amovibles. Résine polyester renforcée de fibre de verre et métal. Achat de l'Etat en 1990. Attribution à la communauté d'agglomération de Saint-Étienne Métropole en 2008. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁸⁸ Pesce Gaetano. 1939, La Spezia (Italie). Chaise Wan-Chai (Hommage à Hong-Kong). 1886. Polyuréthane moulé à la main. Dépôt du Centre National des Arts Plastiques FNAC 93806 en 1995. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁸⁹ Pesce Gaetano. 1939, La Spezia (Italie). Vase Spaghetti. 1996. Résine de polyuréthane. Dépôt du Centre National des Arts Plastiques FNAC 96890 en 2007. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁹⁰ Atelier Van Lieshout. 1995, Rotterdam (Pays-Bas). Bad furniture. Small table an 2 chairs. 2004. Métal forgé, bois résine. Achat en 2011. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁹¹ 14. MATALI CRASSET. Digestion « Réinventer la vie ». Objets de 2000. L'ensemble Digestion, composé des fameux poufs, mais également d'une série d'autres éléments – portemanteaux, suspensions, pots de fleurs – est réalisé à partir d'un même procédé, évoqué dans le titre même de recyclage d'objets courants : le sac Barbès, populaire, migratoire (voire « immigratoire »), devient ainsi un élément d'assise, modulable et déplaçable à loisir ; les balais deviennent de pratiques portemanteaux, les étendoirs d'efficaces luminaires, les brosses à cheveux de durables fleurs d'appartement. La collection, prévue au départ pour un café – les poufs y étaient proposés en pile et chacun pouvait s'en servir pour installer où bon lui semblait – affirme un aspect ludique et pratique – mais pas seulement : il s'agit aussi pour Matali Crasset de faire avancer une autre vision du design, qui ne proposerai plus un mode de vie mais un dispositif pour que chacun, au contraire, soit libre d'adapter les objets à son mode de vie propre. « *On a souvent cet énorme canapé qui prend beaucoup de place, et qui fige l'espace. On a le canapé, on a la petite table basse, on a la télé devant ; ce n'est plus un lieu convivial, c'est une espèce de face à face avec la télévision. L'idée est de retrouver des structures, qui ne nous figent pas, mais qui puissent être réinventées au quotidien ? L'idée est de pouvoir s'appropriier les espaces, au jour le jour et réinventer la vie qui va avec.* »

places constitué de modules en toile imprimée de différentes teintes, devant un pouf. Trois modules sont empilés sur le côté²⁹². Un vase en forme de cactus²⁹³ est posé par terre à côté du canapé. Deux portemanteaux en forme de balai avec une brosse vert fluo sont accrochés au mur du fond²⁹⁴. Des étagères modulaires en mousse colorée sont accrochées de part et d'autre des parois à gauche et à droite²⁹⁵. Des luminaires en plastique transparents colorés sont suspendus au dessus du canapé²⁹⁶.

Commentaire 53.

La structure donne à voir un ensemble très homogène tant du point de vue des couleurs que des formes. Cet ensemble rend bien compte de la notion de gamme.

Nous venons de visiter la dernière structure de l'exposition mais l'exposition n'est pas terminée, nous découvrons un peu loin sur la gauche, une installation. Il s'agit d'un dispositif, comme une sorte d'armoire sur pieds dont les portes s'ouvrent à l'horizontale pour

²⁹² Crasset Matali. 1965, Châlons-en-Champagne (France). Pouf n°1. Collection Digestion. 2000. Sac à linge en polyuréthane, garni de mousse polyuréthane haute densité. Dépôt du Centre National des Arts Plastiques FNAC 2000-951 à 2000-960 en 2012. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁹³ Crasset Matali. 1965, Châlons-en-Champagne (France). Vase n°5. Collection Digestion. 2000. Terre cuite, polyéthylène, polyméthacrylate de méthyle et gravier blanc. Dépôt du Centre National des Arts Plastiques FNAC 2000-947 (1-3) en 2012. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁹⁴ Crasset Matali. 1965, Châlons-en-Champagne (France). Portemanteau n°4. Collection Digestion. 2000. Manche en bois, balai en plastique vert, ceinture en toile de jute, cheville fixation métal. Dépôt du Centre National des Arts Plastiques FNAC 2000-946 et 2000-948 en 2012. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁹⁵ Crasset Matali. 1965, Châlons-en-Champagne (France). Etagère murale n°2. Collection Digestion. 2000. Mousse de polyuréthane, sangle nylon, tube aluminium. Dépôt du Centre National des Arts Plastiques, FNAC 2000-949 et 2000-950 en 2012. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

²⁹⁶ Crasset Matali. 1965, Châlons-en-Champagne (France). Suspension n°3. Collection Digestion. 2000. Plastique coloré, film gélatine coloré. Dépôt du Centre National des Arts Plastiques FNAC 200-943 (1-2) à 2000-945 (1-2) en 2012. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

découvrir des lits superposés. A l'intérieur, sur chacune des trois étagères, il y a un matelas en mousse gris foncé, une couverture sombre pliée et un coussin blanc. Tout en bas, une pelle à déneiger est posée à l'horizontale. A côté, une échelle métallique est appuyée contre la paroi de cette sorte d'armoire. A gauche, une série de trois petits hublots vitrés et rivetés comme dans les bateaux, permettent de voir les lits qui se trouvent à l'intérieur. À droite, en contournant légèrement cette installation on découvre, des étagères sur lesquelles sont posés, trois cordes enroulées, trois coussins blancs.

Nous ne trouvons pas le cartel qui correspond à cette œuvre dans son périmètre proche mais en continuant pour sortir de l'exposition, nous découvrons un panneau explicatif qui n'est pas numéroté au dos de la structure consacrée à Gianni Ruffi et Gaetano Pesce.

Commentaire 54.

Trouver l'explication de cette œuvre à cet endroit est un peu déconcertant, en effet, on peut à côté du panneau apercevoir par la découpe, le canapé de Gaetano Pesce.

La lecture de ce panneau nous apprend qu'il s'agit d'une œuvre de Nathalie Talec, produite dans le cadre d'une collaboration engagée avec l'École Supérieure d'Art et de Design de Saint-Étienne²⁹⁷.

Commentaire 55.

Nous découvrons que l'exposition met en valeur une collaboration de l'ESADSE avec cette artiste.

²⁹⁷ NATHALIE TALEC. L'art comme refuge. Nathalie Talec développe, depuis les années 1980, un travail protéiforme (photographies, vidéos, installations, peinture, dessin, performances) qu'habitent les motifs du froid (particulièrement celui de la neige) et du refuge, et la figure héroïque incarnée, de l'artiste comme explorateur : Du Jeu de survie en chambre froide, en 1985, où elle imaginait un espace clos où l'artiste se retranche, aux Peintures de détresse, en 2008, en passant par le fameux Autoportrait avec paire de lunettes pour évaluation des distances en terre froide, 1986, Nathalie Talec n'a eu de cesse d'établir métaphoriquement la possibilité d'espaces ou de voies d'existence, de persistance, de survivance, de l'humain. Dans le cadre de la commande publique Gimme Shelter, aujourd'hui présentée de manière permanente sur la place d'armes de Saint-Étienne, un partenariat s'est noué avec l'École supérieure d'art de design de Saint-Étienne (ESADSE) autour de la production d'une nouvelle œuvre, Feeling Refuge. Dans la lignée de Gimme Shelter, Feeling Refuge se présente comme un abri, développé à partir de l'armoire conçue par Charlotte Perriand et de le Corbusier pour les chambres d'étudiants de la maison du Brésil et présentée dans l'exposition Histoire des formes de demain. Nathalie Talec connaît bien, en effet, le travail de Charlotte Perriand, et trouve une firme de « correspondance » dans la figure pionnière de cette designer (exploratrice, elle aussi) qui aura puisé en partie dans le dépassement (de la tradition, des frontières, ou dans le dépassement physique – en l'alpiniste qu'elle était) l'inspiration des formes de nouveaux

Nous cherchons à sortir de l'exposition en retournant vers l'entrée. Sur notre gauche, nous longeons le mur du bâtiment, et sur notre droite, nous retrouvons au fur et à mesure de notre progression, les perspectives donnant sur les allées précédemment empruntées.

Arrivée au niveau de l'avant dernière allée (celle des structures n°5, 6 et 7), nous découvrons sur le mur à gauche un panneau qui annonce le travail de Veit Stratmann suivi d'une série de neuf dessins de tailles différentes encadrés et répartis sur une grande surface blanche. Il s'agit de croquis d'études préparatoires pour des assises, et des installations.

Sur notre droite, dans un angle menant à la sortie de l'exposition, comme encastrée dans le mur, nous trouvons une plateforme en trois-quarts de cercle, faite d'une grille métallique posée sur des vérins²⁹⁸. Il s'agit d'une œuvre de Veit Stratmann, l'auteur des dessins. La perspective laissée par les ouvertures des premières structures de l'exposition, nous laisse

objets et de nouveaux lieux. Trouvant leur source dans ces réflexions sur l'« habitat minimum » et dans une prise en compte aussi, chère à ces grands designers modernes, des proportions humaines, Gimme Shelter et Feeling Refuge prennent pourtant des formes différentes. Dans le premier cas, l'esthétique épurée et transparente du verre et néon immatériatise en quelque sorte de refuge, tandis que le second, la paroi d'aluminium forme au contraire un module d'isolement, une cellule protectrice close. L'usage de ce matériau, mais également des pilotis, et le caractère démontable et transportable de cet abri, font songer au Refuge bivouac, conçu par Charlotte Perriand en 1936-37, ou au Refuge tonneau de 1938. Comme Gimme Shelter, le Feeling Refuge reste pourtant une image ; la manifestation d'un espace habitable pour l'être humain, un refuge mental. L'œuvre Feeling Refuge, conçue par Nathalie Talec en collaboration avec Stéphane Dwernicki, designer et Alexandre Nossovski architecte, et réalisée dans le cadre du projet Gimme Shelter, a été réalisée en coproduction avec l'École supérieure d'Art et de Design de Saint-Étienne (ESADSE) , lors d'un workshop mené par l'artiste et Stéphane Dwernicki, avec des étudiants des options art et design.

²⁹⁸ Stratmann Veit. 1960, Bochum (République Fédérale d'Allemagne). Plateforme pour Berlin. 2008. Acier galvanisé. Achat en 2011. Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

entrevoir avant de sortir les œuvres des trois premières structures visitées : Thonet, Hoffman et Rietveld.

3.4. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires

Code du critère	Énoncé du critère	Liste des n° de commentaires	Nombre de commentaires classés de manière prioritaire	Nombre de commentaires classés de manière secondaire	Nombre total de commentaires
A	Documenter, expliquer, préciser	2 - 8 - 9 - (10) - 18 - 27 - 30 - (33) - 49	7	(2)	9
B	Mettre en valeur les objets	3 - (9) - 11 - (12) - (24) - 36 - 40 41 - 43 - 47	7	(3)	10
C	Mettre en valeur les designers	(17) - 22 - 45 - 46 - 48	4	(1)	5
D	Impliquer, captiver, soutenir la motivation	7 - 12 - 13	3	(0)	3
E	Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance	1 - 5 - 14 - 16 - 20 - 23 - 29 31 - (36)	8	(1)	9
F	Rythmer, baliser un parcours	4 - 6 - (15) - 17 - 26 - 35 - 42 - 44	7	(1)	8
G	Opérer des choix didactiques	10 - 1 - 19 -21 - 24 - (27) - (30) -33	6	(2)	8
H	Ménager des libertés	(14) - 15 - 39	2	(1)	3
I	Introduire une dimension distractive	(20) -25 -32 - 34 -37 -39	5	(1)	6
J	Mettre en valeur l'institution organisatrice	(2) - 50	1	(1)	2

Figure 45. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition *Histoire des formes de demain*.

3.4. Représentation schématique

---> Sens de la visite

○ Arrêt pour observation

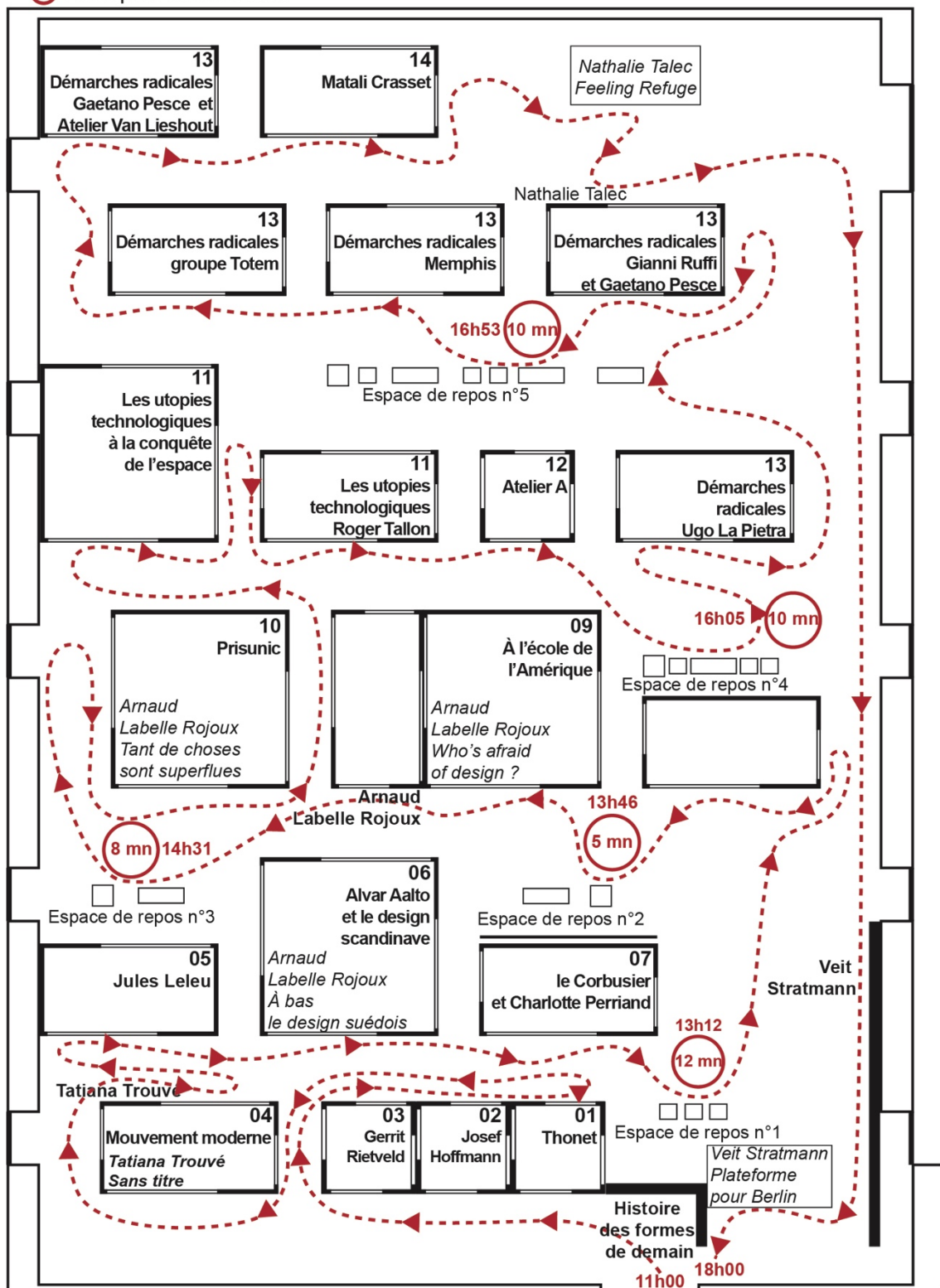


Figure 46. Histoire des formes de demain. Parcours de la chercheur-visitateur. Éch. 1 : 220.

3.5. Entretiens

3.5.1. Jeanne Brun, commissaire

Conservatrice du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Étienne.

*Entretien réalisé par téléphone.
Le 27 octobre 2014 à 14h : 35 minutes.*

Résumé :

Pour son travail de commissariat, Jeanne Brun explique qu'elle a choisi de s'appuyer sur le thème de l'utopie, problématique qui traverse toute l'histoire du design. Cette idée de progrès, portée par les productions en design est mise en avant de façon manifeste dans l'exposition. Elle permet une lecture singulière de la collection vaste et diversifiée du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. Jeanne Brun rappelle que ce n'est pas une simple histoire de formes mais une histoire des idées portées par des manifestes qu'elle a choisi de montrer. C'est pourquoi elle insiste sur le rôle des textes d'accompagnement de l'exposition qui permettent au visiteur d'avoir un regard critique et de rompre avec une visite simplement chronologique. Elle évoque la complémentarité de son travail avec celui des scénographes et insiste sur sa volonté de mettre à distance ces objets du quotidien pour faire porter un regard différent sur eux.

Extraits du *verbatim* de l'entretien :

- « L'exposition s'est faite à partir d'une collection, [...] la collection du musée d'Art Moderne de Saint Etienne à la Cité du design, donc c'est une collection qui est très vaste, très généraliste, depuis Thonet jusqu'à nos jours. Voilà avec des points forts et une représentation plus faible pour certaines périodes mais en tous cas voilà, elle a pour ambition d'illustrer tout ce qui se passe dans le design de façon continue et elle s'intéresse beaucoup à la question du standard parce que Saint Etienne est une ville industrielle et donc cette histoire là comptait dans la constitution de la collection. [...] à partir de cette collection, il fallait faire un accrochage qui représente vraiment l'ampleur du fonds et le choix, plutôt que de faire une exposition seulement chronologique de peut être parler de l'utopie parce que tout simplement, c'est un thème sur lequel toute l'histoire du design se raccroche aisément. ».

- [...] je voulais des petites boites pour justement respecter ce parcours qui se faisait à travers les époques et mon idée c'était de faire des sortes de *period room* mais voilà, éclatées. Des sortes de *period room* comme on en trouve dans les musées d'arts décoratifs mais plus ouverts. Qui communiquent, qui soient plus ouvertes qu'une *period room* au sens le plus restreint, c'est à dire où il faut respecter l'unité d'une époque, un environnement très précis. [...]. On avait l'idée d'une période avec des objets qui se ressemblaient par appartenance à tel ou tel mouvement, mais en même temps on avait des vues traversantes de tout l'espace d'exposition et ça permettait de mettre en dialogue des choses qui étaient dissemblables en termes de périodes, en termes de style.

- « Le regard pouvait être traversant jusqu'à la fin de l'exposition, du fait de la scénographie qui était faite avec très peu de murs fermés, enfin, voilà ça faisait comme des fenêtres. C'est la représentation des différents mouvements qui constituent l'histoire du design qui rend cette exposition particulièrement didactique, voilà, les uns après les autres. ».
- « [...] j'ai rarement vu en fait de scénographie, où on pouvait aller plus loin, dans la mise en proximité de l'objet, parce que l'objet a perdu son usage et sa valeur d'usage et donc, nécessairement, il y a un effet de distanciation mais c'était pas du tout une recherche particulière non. ».
- « [...] l'autre différence entre un musée de design et un musée d'art moderne qui a une collection de design et puis un musée de société par exemple, c'est qu'on est pas uniquement dans l'explicitation de l'usage qu'on a pu faire de l'objet, on est aussi dans une question de forme évidemment [...]. »
- « [...] une exposition, c'est toujours un jeu entre un espace donné et ce que vous avez envie de montrer [...]. Par ailleurs, c'est aussi, comme je le disais tout au début, une exposition de collection, c'est doublement une règle du jeu assez contraignante. En fait il y a l'espace, il y a ce que vous avez sous la main même si c'est une collection importante [...]. ».
- « De montrer dans une ville comme Saint Etienne, le design, surtout dans les années, enfin les décennies qui viennent de se passer, plutôt les années récentes, c'est vraiment une quasi religion. Comment le dire autrement ? Enfin autour du design se cristallisent des espoirs aujourd'hui de développement économique, d'aide au développement des entreprises sur le territoire qui sont immenses et qui sont justifiés et que le pays partage depuis peu aussi, mais ça reste une discipline, [...]. C'est aussi une histoire des idées avec tout un sous-texte idéologique extrêmement présent à travers les époques qu'il ne faut simplement pas négliger ou ignorer. ».

3.5.2. Noémie Bonnet-Saint-Georges, Eric Bourbon, scénographes

Scénographes pour l'EPCC Cité du Design.

*Entretien réalisé à la Cité du design, Saint-Étienne
Le 13 octobre 2104 à 13h30 : 40 minutes.*

Résumé :

À partir des lignes directrices du commissariat de Jeanne Brun, les deux scénographes évoquent la grande liberté qu'elle leur a laissée pour faire leurs propositions de scénographie. Ils rappellent l'intérêt et l'adéquation de leur projet modulaire avec le découpage de l'exposition en périodes : certains espaces ont pu être personnalisés tout en gardant une cohérence de l'ensemble. Soucieux d'orienter et de faciliter le parcours aux visiteurs, les scénographes ont organisé l'espace grâce à ces structures. Ils expliquent également leurs choix en fonction de contraintes liées à la sécurité des visiteurs, à celle

des œuvres et des contraintes de production. Certains ajustements se sont faits *in situ* au moment du montage.

Extraits du *verbatim* de l'entretien :

• NBSG : « C'est nous qui lui avons proposé de dessiner ces boîtes, qui permettaient d'isoler les périodes, tout en les laissant visibles de tous les côtés en fait. Du coup, ça lui convenait et on a trouvé un système, où il y avait trois formes de boîtes différentes, qui permettaient de s'adapter aux périodes en fonction. ».

• NBSG : « [...] ça permettait aussi de faire une circulation assez facile et évidente, intuitivement, tout en pouvant toujours revenir avec les transversales, parce que généralement quand on fait des circuits comme ça, il n'y a pas d'ouvertures entre, donc, il faut toujours refaire comme ça (elle montre le plan), du coup, là, ça nous permettait de faire un peu comme des rues et d'avoir un cheminement logique. ».

• EB : « En fait les gens, soit ils suivaient vraiment la chronologie, soit . de toutes façons, c'était toujours indiqué. Comment dire, chaque période était indiquée sur chaque boîte avec un numéro et tout, donc, il y avait de la lecture sur les murs mais de la lecture dans la circulation. ».

• EB : « Sachant que la muséographie, la scénographie, ça c'est quelque chose qui prend beaucoup de place. Il y a beaucoup de scénographes qui l'oublie. Sauf que quand on est un scénographe un peu accompli, on pense à la sécurité des gens, des œuvres, à la lecture si tout va bien. On essaie de pas aussi manger les objets présentés, [...]. Si la scénographie est trop parlante, ça risque de manger le propos de l'expo.

• EB : « Mettre en valeur la fonction, ça sera peut-être dans un décorum, si en revanche, le commissaire veut plus montrer la forme, plus que l'usage, c'est du coup plus un socle qui le met en valeur et qui le valorise. ».

• EB : « Là, on avait plusieurs points de vue donc ça permettait de voir, je ne sais pas une chaise de profil, une chaise de face, les tables, pareil, voir les détails peut être un peu mieux. ».

• EB : « Pour permettre la lecture aux enfants et pour les personnes à mobilité réduite. Il y a un vrai travail sur l'accessibilité, d'une scénographie et généralement, c'est ce qui prime pour un scénographe, enfin, moi, je vois en terme de scénographie d'exposition, c'est vraiment la lecture. Enfin, le propos du commissaire, en premier, après, faire quelque chose de joli, on est d'accord, et que ça soit agréable à parcourir en fait. ».

• NBSG : « L'exposition, c'est montrer l'histoire du design mais c'est aussi montrer la collection du musée, c'est aussi mettre en valeur ce qu'il y a dans le fonds du musée. ».

• EB : « Là, c'était très muséal, on est partis sur quelque chose de très muséal. C'est à dire qu'on prenait un peu le MAM et on le sortait du MAM et on l'amenait à la Cité du design. C'est un peu ce principe là. ».

Annexe 4. Le *showroom* de la VitraHaus

4.1. Présentation de l'exposition

Les rubriques présentées sont extraites de la base de données numérique qui a permis la recension et la collecte d'informations sur les expositions de design tout au long de la recherche.

Date de la visite	13. 10. 2013
Lieu	VitraHaus
Adresse	Weil am Rhein, Allemagne
Type de lieu	Showroom
Type principal	B
Mots clés	Environnement domestique, mobilier, confort
Présentation synthétique	L'exposition présente les modèles de la Vitra Home Collection. Au 4 ^{ème} étage, baptisé le <i>Loft</i> , le visiteur peut déambuler librement dans la reconstitution d'un intérieur d'appartement, essayer le confort des assises, manipuler les objets. Au 3 ^{ème} étage, différents dispositifs mettent en scène les classiques de Vitra : des structures permettent de mettre en valeur chaque créateur, un panneau permet de comprendre l'évolution de la production de ces modèles dans l'histoire de la société.
Surface décrite	Surface décrite : 900 m ² (Atelier, 3 ^{ème} et 4 ^{ème} étages sur une surface brute au plancher du bâtiment de 4126 m ² au total).
Designer(s) exposé(s)	Ronan et Erwan Bouroullec, Antonio Citterio, Charles & Ray Eames, Alexander Girard, Jacques Herzog & Pierre de Meuron, Jasper Morrison, George Nelson, Isamu Noguchi, Verner Panton, Jean Prouvé, Maarten van Severen.
Ressources et documents consultés	Kries, M. (Éd.). (2013). <i>Le Vitra campus : architecture, design, industrie</i> . Weil am Rhein, Allemagne : Vitra Design Museum. VitraHaus. Herzog et de Meuron (En ligne, consulté le 18 octobre 2013) : https://www.vitra.com/fr-fr/campus/architecture/architecture-vitrahaus Copans, R., Cinqualbre, O., & Marthouret, F. (2012). <i>Maison Vitra</i> . Arte vidéo : RDM vidéo.

4.2. Sélection de vues de l'exposition



Figure 47. VitraHaus, *showroom*. Étage 4, le *loft* : le salon.



Figure 48. VitraHaus, *showroom*. Étage 4, le *loft* : la salle à manger.

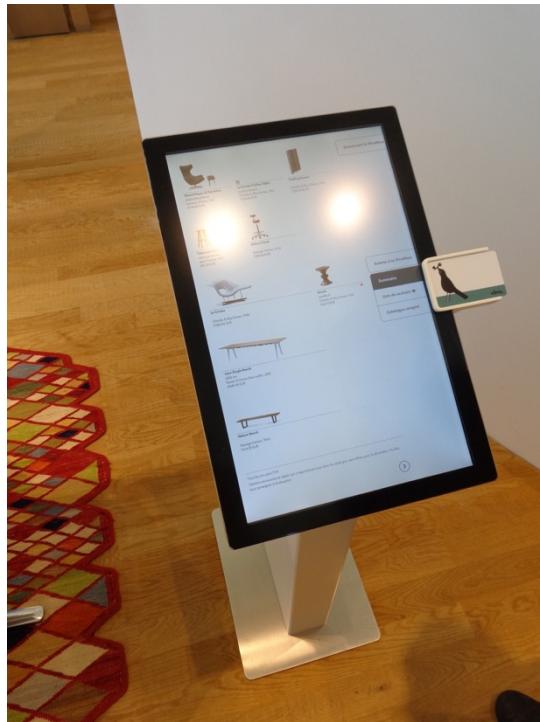


Figure 49. VitraHaus, *showroom*. Étage 4, le *loft* : la « clé » de la maison Vitra et la borne interactive.



Figure 50. VitraHaus, *showroom*. Étage 4, le *loft* : les personnalités Vitra.



Figure 51. VitraHaus, showroom. Étage 3, les classiques de Vitra : le dispositif de présentation d'Isamu Noguchi.



Figure 52. VitraHaus, showroom. Étage 3, les classiques de Vitra : le dispositif de présentation de George Nelson, en arrière plan, celui de Charles & Ray Eames.



Figure 53. VitraHaus, *showroom*. Étage 3, les classiques de Vitra : intérieur du dispositif de présentation de Charles & Ray Eames.



Figure 54. VitraHaus, *showroom*. Étage 3, les classiques de Vitra : panneau de présentation des événements principaux de l'histoire de l'éditeur.



Figure 55. VitraHaus, *showroom*. Étage 3, les classiques de Vitra : détail du panneau de présentation de l'histoire de l'éditeur (1942-1936).



Figure 56. VitraHaus, *showroom*. Étage 3, les classiques de Vitra : détail du panneau de présentation de l'histoire de l'éditeur (1936-1960).



Figure 57. VitraHaus, *showroom*. Atelier Lounge chair : vitrine et entrée.



Figure 58. VitraHaus, *showroom*. Atelier Lounge chair : zone de découpage et couture.



Figure 59. Vitrahaus, *showroom*. Atelier Lounge chair : partie consacrée aux designers Charles & Ray Eames.



Figure 60. Vitrahaus, *showroom*. Atelier Lounge chair : vue en éclaté des pièces de la Lounge chair .

4.3. Description de la visite et commentaires

Visite effectuée le 13 octobre 2013 :

11h15-17h50

Le parcours de la chercheur-visiteur est représenté pp. 212-214-221.

Nous entrons dans le *showroom* situé dans la VitraHaus qui est l'un des principaux bâtiments du campus.

La visite est gratuite, l'inscription est obligatoire à l'accueil au rez-de-chaussée. Lors de cette formalité, une carte blanche de même format qu'une carte bancaire m'est attribuée en tant que visiteuse. Elle porte, imprimé en noir, un oiseau qui tient une clé dans son bec²⁹⁹.

L'hôtesse d'accueil m'explique que cette carte est indispensable pour utiliser le dispositif numérique qui est mis à disposition dans les salles du bâtiment. Elle m'indique que la visite commence de préférence au quatrième et dernier étage auquel on accède par l'ascenseur.

Dans l'ascenseur : nous trouvons une mention claire du point de départ écrit en rouge *Start VitraHaus Tour* sous lesquelles nous voyons indiqués également *Loft* et *Terrace* en lettres gris foncées. Pour les autres étages, des indications bilingues (allemand-anglais) permettent de repérer les espaces spécifiques que l'on pourra y trouver³⁰⁰.

Commentaire 1.

Cet oiseau est une interprétation graphique d'un des objets produit par Vitra pour la maison : le Eames house bird.

Commentaire 2.

Lorsqu'une exposition occupe plusieurs étages, il est inhabituel que la visite se fasse en descendant. On constatera à la fin de la visite que la descente des étages correspond à la prise en compte croissante de l'aspect commercial. Par exemple, les espaces consacrés aux consultations avec des agents commerciaux de Vitra et les ventes se font à partir du 2^{ème} étage.

²⁹⁹ Cet oiseau est inspiré de celui qui a occupé une place importante dans l'aménagement de la maison personnelle du couple de designers Eames et qu'ils ont régulièrement mis en scène dans des photographies de leur intérieur.

³⁰⁰ 3. Les classiques de Vitra. Traduit par nous.

2. Maison : vivre, manger, travailler. Consultations et ventes. Accès à l'atelier Lounge chair. Traduit par nous.

1. Maison : vivre, manger, travailler. *Atrium*. Consultations et ventes. *Chairlab*. 0. Réception. Boutique du Vitra Design Museum. Atelier Lounge chair. Café. *Business lounge*. Sortie. Traduit par nous.

Étage 4 : le loft

Le salon

Dès la sortie de l'ascenseur, on débouche directement sur une pièce rectangulaire très lumineuse. Le plafond rampant est à double pente, avec en face un mur pignon entièrement vitré qui offre une vue panoramique sur des collines en pente douce recouvertes de vignes jusqu'à mi-hauteur et boisées sur leur sommet. On a l'impression de pénétrer dans un salon luxueux. Une musique discrète, un solo de piano, sert d'ambiance sonore. Les murs sont peints dans un camaïeu de beige. Le sol est revêtu de parquet en bois brut et recouvert en partie d'un épais tapis avec des motifs géométriques. Bibelots, livres fermés ou ouverts, posés ici et là, vases remplis de fleurs fraîchement coupées, tout est fait pour donner l'impression d'un intérieur privé arrangé avec soin.

À notre gauche, posés sur un petit tapis carré, nous découvrons une chaise longue en cuir marron avec un piètement métallique sombre³⁰¹ et un tabouret en bois sculpté et verni³⁰².

A droite, trois immenses sculptures abstraites en bois reposent sur des socles métalliques. Elles jouxtent une table³⁰³ et deux sièges³⁰⁴ orientés face à la baie. Sur la table, on trouve un couple d'oiseaux exotiques en céramique, une coupe blanche en porcelaine fine, une boîte en bois brut, un livre ouvert, une lampe et des petits objets en laiton, un verre rose translucide, une forme ovoïde en pierre polie. Deux coupes contenant des orchidées occupent les deux extrémités de la surface de cette table. Un soin particulier est donné au détail : la lampe de bureau en laiton éclairée alors qu'il fait jour a été placée au-dessus d'un petit objet qui renvoie la lumière. Au dessus, flottent deux suspensions en papier coloré.

Commentaire 3.

On est surprise par la découpe sur le paysage que fournit le pignon entièrement vitré. Il rappelle la forme archétypale d'une maison individuelle avec un toit à double pente mais qui se trouve ici propulsée à la hauteur du 4^{ème} étage d'un immeuble.

Commentaire 4.

L'ambiance sonore feutrée nous accueille dès l'ouverture des portes de l'ascenseur et introduit une rupture avec le brouhaha du rez-de-chaussée que nous venons de quitter. Nous avons le sentiment d'entrer dans un autre monde plus harmonieux.

Commentaire 5.

L'arrangement contribue à l'accueil dans un espace qui, s'il n'est pas habité se donne à voir comme habitable. Il n'est pas complètement incongru d'imaginer que l'on se trouve dans une résidence occupée par un propriétaire chez qui on serait invitée.

Commentaire 6.

Cette orientation permet de jouir de la vue sur la colline, soulignée par le découpage de la baie et le surplomb du 4^{ème} étage. Le plaisir kinesthésique d'un siège confortable vient s'ajouter à celui visuel du spectacle de la nature.

³⁰¹ Soft pad chair ES 106. Charles & Ray Eames. 1968.

³⁰² Stool modèle A. Charles & Ray Eames. 1960.

³⁰³ Trapèze. Jean Prouvé. 1950/54.

³⁰⁴ Softschell chair. Ronan et Erwan Bouroullec. 2008.

Nous reconnaissons des pièces de mobilier vendues par Vitra, mais sans aucune indication de nom de designer, ni de prix.

Il semble également qu'on ait fait appel pour le décor, à des pièces qui ne sont pas fabriquées, ni vendues par l'éditeur.

Nous avançons alors vers la borne interactive qui se trouve face à nous. On pose la carte magnétique fournie à l'accueil dans l'emplacement prévu et un tableau tactile s'allume. Le texte apparaît automatiquement dans notre langue maternelle comme si la machine avait deviné notre nationalité.

Sur l'écran, on retrouve les pièces de Vitra présentes dans la pièce, elles sont facilement identifiables grâce à une représentation photographique. Un sommaire permet de naviguer entre une liste de souhaits, les modalités d'achat à la VitraHaus et le catalogue complet de toutes les références vendues par Vitra. Il suffit de sélectionner un des mobiliers sur l'écran pour que des renseignements plus complets sur le produit s'affichent : nom, date de conception, dimensions, matériaux, prix et designer (on peut accéder à la biographie de celui-ci si on le souhaite).

Une petite icône en forme de cœur permet d'ajouter le produit à sa liste de souhaits. Ce choix est mémorisé sur la carte. Cette liste de souhaits peut nous être envoyée directement par mail ou être adressée à un ami.

Une rubrique en haut à droite de l'écran permet également d'accéder à une page de renseignements succincts sur la VitraHaus : la structure du bâtiment, les architectes et les services que l'on peut trouver à tous les étages.

En ce qui concerne les modalités d'achats, une série de neuf questions préétablies permet à l'acheteur potentiel de trouver des réponses à toutes ses interrogations commerciales.

Sur le mur à notre droite, quatre étagères suspendues forment une bibliothèque garnie de livres d'histoire et de philosophie en langue

Commentaire 7.

Pour ceux qui comme moi sont familiers des pièces de mobilier exposées, c'est un jeu de les identifier et de les admirer en position fonctionnelle qui tend à faire oublier l'effet d'exposition. Ceci est d'autant plus vrai que rien parmi les indications qui accompagnent généralement les objets exposés n'est ici présent.

Commentaire 8.

La non distinction entre pièces vendues par l'éditeur et pièces n'entrant pas dans la catalogue contribue à l'oubli du caractère mercantile de l'exposition. Nous citerons uniquement en note de bas de page les productions de Vitra avec le nom de leur créateur et l'année de leur conception.

Commentaire 9.

Élégamment, lors de l'accueil l'hôtesse avait formaté notre carte en repérant notre nationalité.

Commentaire 10.

Ce sont là des informations précieuses qui permettent d'identifier les objets et les mobiliers.

Commentaire 11.

On retrouve ici des fonctionnalités que nous sommes habituée à rencontrer sur des sites de vente sur internet. La discrétion de cette installation interactive sur le lieu de l'exposition tend à la faire oublier tout en assurant une disponibilité et en permettant de fournir une documentation.

Commentaire 12.

Ce sont des informations complémentaires quoique très succinctes accessibles indirectement.

allemande, de formes et d'allures diverses. Certains sont alignés par collection, d'autres sont rangés sans tenir compte des tailles ou des couleurs, ce qui donne l'impression d'un désordre organisé qui n'exclut pas pour autant des aspects de recherche esthétique. On y trouve également entre les piles d'ouvrages, un portrait de femme de style impressionniste, un coquillage, deux chaises miniatures³⁰⁵, deux vases, une tête sculptée de style moyen-oriental de couleur brique, une reproduction miniature d'une sculpture de Robert Indiana, un tableau représentant un papillon, une sculpture d'oiseau au long bec en bois noir, des sculptures de formes géométriques en bois et en verre.

Commentaire 13.

Le choix de l'oxymore « désordre organisé » exprime bien l'ambivalence de notre sentiment. On constate le caractère chaleureux d'un environnement qui témoignerait d'une présence, et d'une intimité avec l'occupant des lieux. En même temps on ressent que malgré les efforts de mise en scène, cela a un caractère factice car on ne peut pas ignorer où nous sommes à ce moment là.

Certainement accentué par la légèreté du doigté au piano dont les notes contribuent à l'ambiance sonore, nous ressentons fortement une impression de calme et de paix assez étrange, comme un conditionnement que l'on imagine partagé. Même quand les participants sont plus nombreux, le volume sonore reste bas, car ils s'expriment *mezza-voce*.

Commentaire 14. À nouveau, il nous faut insister sur le caractère paisible de cet environnement, l'effet de détente qu'il produit sur nous. Nous parlons à ce sujet de « conditionnement partagé », car il est bien produit par le cadre dans lequel nous sommes immergée et nous le qualifions de « partagé » car l'observation des autres visiteurs nous permet d'imaginer qu'ils ressentent le même effet. Leur conduite réservée, leurs conversations à voix basse contribuent sous la forme d'une influence diffuse, à construire ce conditionnement.

Le centre de la pièce est occupé par un grand ottoman faisant office de table basse³⁰⁶ autour duquel sont disposés au milieu un canapé de couleur beige³⁰⁷ constitué de deux modules, à gauche une méridienne³⁰⁸ appartenant à cette même gamme, à droite deux fauteuils avec une structure en bois et un revêtement en cuir vert foncé³⁰⁹, dont un est accompagné de son repose-pied.

Commentaire 15. La profusion d'objets que nous ressentons parfois comme un encombrement vient nous rappeler qu'il s'agit bien d'une exposition où l'on a beaucoup à montrer.

Aux quatre coins de ce repose-pied central, on trouve un cheval en porcelaine blanche posé sur un livre, une grande vasque avec un décor coloré d'allure extrême-orientale, un petit vase blanc en céramique haut et étroit rempli de roses qui repose sur une plaque en bois et une série de coupelles en métal de couleur dorée empilées les unes sur les autres. Plus loin, plus

³⁰⁵ Miniatures collection. DCW. Charles & Ray Eames. 1945.

³⁰⁶ Suita ottoman. Antonio Citterio. 2010.

³⁰⁷ Suita 2-seater classic. Antonio Citterio. 2010.

³⁰⁸ Suita daybed. Antonio Citterio. 2010.

³⁰⁹ Lounge chair et ottoman. Charles & Ray Eames. 1956.

près de la baie vitrée, de droite à gauche, on découvre un grand vase en porcelaine vert clair, un tabouret en bois foncé de forme sculpturale³¹⁰, un grand pot gris contenant un petit palmier, un lampadaire, deux tables basses gigognes³¹¹ posées côte à côte.

Sur la table la plus haute, sont disposés deux livres, dont un est consacré au graveur italien Piranesi, une forme ovoïde en pierre polie reposant sur un petit piédestal métallique, une boîte en verre transparent, une vitrine contenant une horloge noire en forme de cube fragmenté³¹² et une miniature de chaise³¹³. Puis, on trouve à nouveau trois tabourets en bois sculpté, deux qui semblent appartenir à la même série que celui repéré à l'entrée³¹⁴ et un autre exemplaire du tabouret déjà aperçu un peu à droite³¹⁵. Au bout de cet ensemble de mobiliers, sont posés symétriquement à ceux déjà décrits : un lampadaire et un pot gris contenant un palmier.

Il est possible de s'asseoir dans les fauteuils et les canapés ce que nous ne manquons pas de faire comme les visiteurs : ce jour-là, se trouvent ici une majorité des couples âgés de quarante à cinquante ans et quelques personnes plus jeunes.

L'endroit est très invitant tant par la qualité de l'ambiance visuelle et sonore que par le confort offert par les sièges. Lors de la visite, les personnes présentes pouvaient s'attarder dans un fauteuil ou le canapé sans apparemment provoquer une gêne pour les autres visiteurs, une vingtaine de sièges étant simultanément disponibles dans cette pièce.

Nous avons constaté que les visiteurs ne stationnent pas longtemps mais nombreux sont ceux qui essaient plusieurs chaises et font des commentaires pour leur compagnon ou compagne. Certains n'hésitent pas à ouvrir un

Commentaire 16. Le confort du visiteur est visé de manière prioritaire. S'asseoir n'est pas ici faire l'expérience d'une fonction mais plus encore prendre ses aises, éprouver un plaisir. C'est pourquoi, on a certainement fait en sorte que le nombre de sièges disponibles soit supérieur au nombre potentiel de visiteurs présents dans la pièce.

³¹⁰ Hocker. Jacques Herzog & Pierre de Meuron. 2005.

³¹¹ Plate table. Jasper Morrison. 2004.

³¹² Diamond Clock. George Nelson, 1947/1953.

³¹³ La chaise. Charles & Ray Eames. 1948.

³¹⁴ Stool modèle B. Charles & Ray Eames. 1960. Stool modèle C. Charles & Ray Eames. 1960.

³¹⁵ Hocker. Jacques Herzog & Pierre de Meuron. 2005.

livre, une revue et à lire après s'être installé confortablement.

Nous avançons vers le centre de la pièce pour nous asseoir dans un des fauteuils en cuir vert³¹⁶. Notre regard est attiré par la vaste baie si large qu'il semble que le paysage extérieur vient pénétrer à l'intérieur de la pièce. Par contraste, les différents mobiliers proches de la baie se détachent en ombres chinoises sur ce fond végétal. Nous remarquons également que deux grandes marches de la largeur de la pièce séparent le sol de la baie vitrée en créant un effet de profondeur.

En pivotant légèrement sur la gauche avec le fauteuil, nous voyons le canapé supportant une dizaine de coussins aux couleurs et motifs variés. A côté, il y a une table basse³¹⁷ sur laquelle repose une grande théière blanche aux formes organiques.

Sur le mur en face, nous comptons huit miroirs de formes diverses, accrochés les uns à côté des autres à différentes hauteurs. On trouve aussi une horloge aux formes géométriques³¹⁸, un petit tableau représentant une scène champêtre, trois petites étagères noires³¹⁹ sur une desquelles est posée une sculpture d'oiseau. Au bout du mur, est accrochée une étagère de même type qu'en face, remplie de livres et de petits bibelots, sous laquelle se trouvent deux tabourets identiques³²⁰.

Face à la fenêtre, nous avons noté la recherche manifeste d'effets de symétrie. Confortablement installée dans notre fauteuil, nous remarquons que celle-ci se complète d'une attention particulière à la présentation par paire d'objets identiques. Cette forme nous semble trop présente pour ne pas revêtir un caractère délibéré. C'est ainsi que l'on rencontre un grand nombre de paires côte-à-côte, ou peu éloignées les unes des autres, formant un ensemble symétrique.

Commentaire 17. Nous revenons à ce sujet sur le plaisir d'une visite qui associe impression de confort et satisfaction visuelle.

Commentaire 18. La présentation en série de plusieurs pièces de même fonction, bien que de formes différentes, vient nous rappeler qu'il s'agit bien d'une exposition, que si l'accrochage est harmonieux, il est aussi fonctionnel puisqu'il tend à créer une présentation exhaustive de la production de Vitra.

Commentaire 19.
La présentation par paire, quasi systématique dans cette pièce que nous retrouverons dans la suite de l'exposition, n'avait pas été consciemment perçue par nous dans un premier temps. Une fois repérée, elle saute aux yeux et s'impose comme un stratagème majeur de l'exposition. Nous voulons y lire ce que d'autres signes nous disaient déjà et que nous avons précédemment mentionnés, une recherche d'harmonie et d'équilibre, de bien-être que la présentation par paire et son effet de symétrie contribue puissamment à installer. Là où les dissymétries, les ruptures de rythme, les éléments singuliers produisent un environnement plus heurté, plus accidenté, les effets de double symétrie offrent une régularité visuelle, un sentiment de complétude.

³¹⁶ Lounge chair et ottoman. Charles & Ray Eames. 1956.

³¹⁷ Plate table. Jasper Morrison. 2004.

³¹⁸ Turbine clock. George Nelson. 1948-1960.

³¹⁹ Corniches. Ronan & Erwan Bouroullec, 2012.

³²⁰ Tabouret Solvay. Jean Prouvé. 1941.

Il y a également des répétitions d'objets aux fonctions similaires similaires mais non de formes identiques (oiseaux, horloges, vases).

Nous continuons notre visite en empruntant un passage situé entre l'ascenseur et l'accès par des escaliers à l'étage inférieur. Sur notre gauche, une large ouverture en balcon nous permet d'apercevoir une partie de l'aménagement de l'étage inférieur.

Commentaire 20.

L'architecture très particulière du bâtiment ménage une échappée visuelle en balcon sur l'étage inférieur. Donnant à voir la suite de la visite, elle constitue un élément de repérage et de motivation non négligeable, en ce qu'elle annonce ce que sera la suite de la visite.

La cuisine

On découvre sur notre droite, un aménagement de cuisine avec une très longue paillasse en acier poli avec plan de travail, évier et table de cuisson surmontés de trois luminaires en matière plastique blanche translucide. Ils sont allumés, ce qui vient s'ajouter à l'éclairage permanent de spots au plafond et sur le mur pignon (symétrique de celui du salon). Ce mur pignon vitré présente la même configuration avec une vue qui porte loin en direction de la plaine alsacienne et de la ligne des Vosges.

Commentaire 21.

De manière classique, la vue sur l'environnement, ici le paysage champêtre, constitue un élément d'attrait de la visite. Nous avons retrouvé cet aspect dans de nombreuses expositions visitées. Ici comme, nous l'avons déjà dit, ce spectacle de la nature contribue à inscrire le parcours de l'exposition dans un cadre bucolique agréable et motivant.

Dans cette partie centrale, on trouve un rangement de cuisine comme une armoire dont les portes servent également d'espace de stockage. Elles sont ouvertes sur un riche contenu de vaisselle, d'ustensiles, de couverts ou d'appareils ménagers (four, réfrigérateur).

On a pris soin de simuler l'activité quotidienne (torchon suspendu à la paillasse, diverses bouteilles à demi remplies et disposées en désordre au-dessus du meuble principal, conserves dans le placard, cocotte en fonte sur la table de cuisson). Une grande casserole en cuivre, posée sur la paillasse contient des herbes aromatiques. Notons enfin que le porte couteau en bois est privé de ses instruments, peut-être pour des raisons de sécurité, seules les cuillères en bois sont en place.

Commentaire 22.

Les choix de présentation manifestent le souci de produire un contexte d'exposition qui se rapproche le plus possible d'une situation domestique où la présence des occupants a laissé des traces. Si on compare cet agencement avec celui des *showrooms* des magasins Ikea, on constate qu'ici la simulation de l'intérieur d'un appartement habité est plus réaliste.

Plus loin, à gauche, un claustra constitué de modules en terre-cuite qui sert de range-bouteilles et de l'autre côté un arbre d'intérieur dans son pot forment une séparation avec la partie salle à manger installée face au mur

pignon du fond de la pièce. Deux fauteuils³²¹ sont disposés à côté d'une table ronde sur un tapis coloré face à la cuisine.

On remarque ici aussi, une forte présence des paires. Outre les fauteuils où nous avons pris place pour écrire, on trouve deux chaises hautes roulantes face à face, deux grandes poubelles de tri, deux moulins à poivre, deux verres roses sur la table à côté de moi. On peut aussi remarquer deux dames-jeannes au pied de l'arbre. Notons néanmoins que ce recours à la figure du double n'est pas systématique, il y a aussi quelques singletons et des exemplaires d'objets ou mobiliers plus nombreux.

Le claustra est partiellement rempli de bouteilles qui du fait de leur position dans la cloison dessinent la forme d'un cœur. Les bouteilles sont toutes identiques, un vin inconnu d'origine germanique. Elles sont vides bien que soigneusement obturées par un bouchon tamponné 2008.

Des agents Vitra rangent les objets que les visiteurs auraient touché ou déplacé. Notons néanmoins que rien n'est attaché, tout bouge ou peut bouger comme dans un vrai intérieur. Les visiteurs ne s'attardent pas apparemment à cet aspect et traversent assez vite la cuisine.

La salle à manger

Nous pénétrons dans la salle à manger en remarquant que la paroi du claustra de terre cuite possède un entourage métallique qui se termine côté circulation en bibliothèque. Dans cet intérieur, fausses bouteilles de vin, vrais livres et albums font bon ménage. Côté sur la même étagère un siphon à eau de Seltz, les livres font référence à la cuisine ou à la gastronomie.

L'espace de la salle à manger est centré sur une longue table³²² en bois brut dressée pour six convives. Les sièges à la structure métallique noire sont habillés de textile bleu foncé³²³.

Commentaire 23.

Cette installation est reconfigurable à l'infini mais le choix de présenter un cœur plutôt qu'une autre figure simple (comme un cercle ou carré par exemple) nous interpelle. Nous voulons y voir encore une fois la référence à un monde paisible, un contexte sans heurt. On peut également faire l'hypothèse que ce motif est inspiré par un des symboles fréquemment utilisés par Alexander Girard, un des designers emblématiques de Vitra et cherche à y faire référence.

Commentaire 24.

La dimension artificielle du décor apparaît ici de manière manifeste pour le visiteur qui amateur de vins, s'intéresserait aux crus choisis. Le souci de rapprochement avec un intérieur réel ne va pas jusqu'à sélectionner les bouteilles comme cela a été fait pour les livres dans le salon.

Commentaire 25.

Le dispositif de surveillance sait être très opérationnel tout en se faisant discret. Alors que les objets pourraient être très facilement déplacés par les visiteurs, le décor est en fait immobile, toujours impeccable, conforme à un ordre préétabli, rigide qui rappelle l'ordonnancement d'un magasin de vêtements où les vendeurs viennent constamment rectifier les petits désordres occasionnés par les clients et masquer les étiquettes comportant les prix.

³²¹ Slow Chair. Ronan & Erwan Bouroullec, 2006.

³²² Table Solvay. Jean Prouvé. 1941.

³²³ Fauteuil direction. Jean Prouvé 1951.

La vaisselle en porcelaine blanche et les couverts en acier inox sont disposés de manière très sophistiquée. Un grand vase contenant des fleurs orangées est posé en bout de table, à côté, on trouve une grosse bougie dans son bougeoir. Un lustre décentré par rapport à la table (mais formant avec le bouquet un ensemble équilibré) est suspendu à mi-hauteur.

Commentaire 26. Ceci n'est visible que si l'on déplace les couverts.

Commentaire 27. Compte-tenu de l'encombrement consécutif de ces objets, on peut constater que la table ne peut plus être utilisée pour le repas sans déplacer le bouquet. On a choisi les effets de décor au dépend des fonctionnalités gastronomiques.

Sur le mur à gauche, nous découvrons un ensemble de trente cadres en bois clair d'un format d'environ trente par quarante centimètres juxtaposés les uns aux autres sur trois rangées. Chaque cadre présente une photographie noir et blanc d'une personnalité issue du monde l'art, de la musique, de la danse ou de la littérature, assise dans une chaise produite par Vitra.

Commentaire 28. Cette installation poursuit un double but : associer la notoriété des personnalités au mobilier vendu par Vitra et éventuellement acheté par le visiteur, produire un décor qui vient agrémenter l'intérieur de la pièce. Le dispositif fait songer à celui des cadres présentés dans la salle B de l'exposition *Momentané*.

Le titre du texte explicatif³²⁴ qui se trouve à côté de cet ensemble de cadres : « *Vitra personalities* » associe ces personnages de la sphère médiatique à l'image de l'entreprise. L'ensemble très homogène forme un décor en harmonie avec le reste de l'aménagement.

Devant cet ensemble, on peut s'asseoir ou s'allonger dans une des chaises photographiée³²⁵.

Commentaire 29. Dans la série de portraits de personnalités, c'est le fauteuil sur lequel est photographié le metteur en scène américain Robert Wilson. Ce fauteuil est une des pièces les plus onéreuses vendues par Vitra. À défaut de pouvoir l'acheter, les visiteurs ont tout loisir de l'essayer et de s'y faire photographier pour se sentir aussi une personnalité Vitra.

Deux bancs en bois³²⁶ sur lesquels sont posés une coupe et un vase verts clairs permettent de s'asseoir à l'intérieur contre la baie pignon. La baie ouvre par une porte à gauche sur un balcon à grille métallique comportant un arrangement à dominante symétrique de plantes (dont deux oliviers de taille moyenne dans des pots en terre) et deux chaises longues noires³²⁷.

³²⁴ Entre 1987 et 1997, le photographe suisse Christian Coigny a fait des portraits de cent trente deux personnalités issues des mondes de l'art, de la musique, de la danse, de la littérature, etc. pour la campagne publicitaire « Des personnalités sur les chaises Vitra ». Traduit par nous.

³²⁵ La Chaise. Charles & Ray Eames, 1948.

³²⁶ Nelson bench. George Nelson. 1946.

³²⁷ MVS chaise. Maarten van Severen. 2000.

La terrasse

Le balcon est en fait une loggia car il est surmonté par la terminaison du toit en double pente de cette partie de l'immeuble. Au sol un tapis en sisal beige souligne le tour de table.

Le soleil qui éclaire la baie en cette saison où les rayons sont déjà inclinés, pénètre dans la partie salle à manger et produit un effet d'éblouissement un peu gênant.

On peut constater que les visiteurs ne s'attardent pas longtemps dans cette partie du bâtiment.

Nous revenons vers la partie et salon et par un escalier en colimaçon surplombé par une suspension translucide, nous descendons vers l'étage 3.

Commentaire 30.

L'effet d'éblouissement associé à la chaleur de l'effet de serre rend le stationnement dans cette partie de l'exposition difficilement supportable.

Étage 3 : les classiques de Vitra

Nous parcourons l'espace d'un rapide coup d'œil depuis le débouché des escaliers. L'espace se présente comme le précédent sous la forme d'un long parallélépipède avec deux baies entièrement vitrées pour les pignons.

La partie à droite en sortant de l'escalier est consacrée à la mise en scène de six structures qui semblent construites sur une même base cubique d'environ deux mètres de côté et légèrement surélevées par rapport au sol. Face à nous, sur une des structures, une paroi blanche translucide présente des dessins de mobilier (chaises) et d'objets (oiseau) comme des ombres chinoises avec un texte sous forme de citation expliquant ce qu'est un « classique » chez Vitra par Rolf Felhbaum, le président de Vitra³²⁸.

Commentaire 31. Ce dispositif explique le nom donné à l'étage et ce que l'on va y trouver.

³²⁸ « Un classique n'a pas toujours été un classique. Il commence par casser le moule. On ne devient pas un classique en se conformant aux normes établies, mais en questionnant ces codes. Un classique devient un classique parce qu'il remporte une bataille, d'abord contre les produits déjà existants et ensuite contre les produits nouveaux auxquels il est confronté. Un classique vient d'une époque nouvelle, contemporaine et actuelle. Il est iconique sans essayer d'être iconique. Il a les qualités d'une œuvre d'art sans essayer d'être une œuvre d'art. Il est toujours d'actualité. Quand il a été présenté pour la

Derrière cet écran translucide, nous devinons par un effet de rétro-éclairage des silhouettes de chaises.

Nous choisissons de continuer vers la gauche en direction du mur pignon en zigzaguant entre les structures présentant généralement une paroi verticale fixe, une surface horizontale et un simple cadre pour les autres faces.

Ces six ensembles sont similaires avec quelques petites variations formelles, les faces sont le plus souvent évidées, seules les arrêtes de la structure contribuent à la délimitation de l'espace.

Ces structures sont dédiées à la présentation de certaines productions de designers édités par Vitra (Charles & Ray Eames, Jean Prouvé, Verner Panton, Isamu Noguchi, Alexander Girard, George Nelson).

Nous commençons par observer les deux structures qui sont installées au fond de la pièce, contre le pignon vitré.

À notre droite, celle consacrée à Verner Panton est marquée par la sobriété, se contentant de présenter deux chaises de couleur rouge³²⁹ posées sur une moquette épaisse de la même teinte. Le panneau monographique est rédigé seulement en allemand³³⁰. Le texte rappelle les

Commentaire 32.

On dirait des cubes dont on aurait gardé uniquement les arêtes et que l'on aurait déposés ici et là en les surélevant légèrement du sol. Il semblerait que l'on ait recherché une sorte de contraste entre ce côté très brut et la qualité de finition des objets présentés.

Commentaire 33.

Il y a une sélection de modèles conçus par sept designers, ce que Rolf Felhbaum, le président de Vitra semble désigner et identifier comme étant des classiques en fonction des critères qu'il énonce dans le texte d'accueil de cet étage. On cherche ici vraisemblablement à introduire la notion de sélection d'exception. À l'étage précédent, il y avait profusion d'objets et de mobilier, il y a ici une présentation plus sélectionnée qui confère aux modèles un caractère plus précieux qui tend à les faire admirer alors qu'on avait pu précédemment les essayer. La présentation dans des espaces autonomes bien séparés manifeste la volonté de ne pas construire de relations entre eux mais plutôt de les célébrer de manière autonome indépendante. Il y a juxtaposition sans autre rapport entre eux que le dispositif scénographique identique.

Commentaire 34.

Nous constaterons par la suite que c'est le seul panneau qui n'est pas bilingue. Un oubli ?

première fois, il était nouveau – et il le restera jusqu'à ce qu'un autre produit casse le moule, le défie et questionne les normes établies. C'est important pour Vitra de fabriquer ces produits exceptionnels du passé jusqu'à ce qu'ils ne soient plus pertinents. En même temps, nous développons des produits avec les personnes les plus talentueuses de notre époque – dans l'espoir que l'une d'entre elles devienne un jour un classique. Rolf Felhbaum, président de Vitra. ». Traduit par nous.

³²⁹ Heart Cone Chair. Verner Panton, 1958. Panton Chair Classic. Verner Panton, 1959/1960.

³³⁰ Verner Panton. 1926-1998. Verner Panton a obtenu un diplôme en architecture à la Art Academy de Copenhague. De 1950 à 1952, il a travaillé pour Arne Jacobsen et devient ensuite architecte et designer indépendant. Il a attiré l'attention pour la première fois avec ses meubles de formes géométriques fabriqués par la société Plus Linje. La prédilection de Panton pour les couleurs vives et les formes géométriques est particulièrement évidente dans ses créations textiles. Avec ses premiers questionnements sur l'aménagement intérieur, il su montrer son approche holistique de la conception. Les sols, les murs et les plafonds, ainsi que les meubles, les luminaires et les textiles se confondent comme des unités d'espace inséparables. Le projet Visiona présenté à l'occasion du salon du meuble de Cologne, les bureaux de la revue Der Spiegel à Hambourg et le

caractéristiques de la carrière et du travail de Verner Panton et souligne le type de collaboration entretenue avec Vitra. La paroi verticale de la structure et le plafond sont habillés d'une grande mosaïque colorée faite de photographies en couleur ou en noir et blanc juxtaposées les une aux autres, selon une trame de forme carrée. Elles montrent les mobiliers conçus par Verner Panton dans le cadre de leur utilisation à l'époque de leur création.

Commentaire 35.

Avec l'utilisation d'images des années 1960-1970, il semblerait que l'on cherche ici à montrer une première illustration de ce qu'est un classique de Vitra, une sorte d'objet intemporel, capable aussi de convoquer des souvenirs.

L'installation consacrée à Jean Prouvé est située à gauche, elle se présente sous la forme d'un très grand parallélépipède. La base est un rectangle de deux mètres de profondeur sur quatre mètres de large. La hauteur mesure environ quatre mètres. Le sol, le plafond et les parois sur les côtés sont revêtus sur leur face intérieure de miroirs. L'installation comporte des tables et des chaises superposées ou imbriquées formant ce que nous nommerons un amas. On peut distinguer cinq niveaux avec dans la partie inférieure une table présentée dans sa longueur³³¹ avec au centre, renversée sur son assise, une chaise³³², puis au-dessus, encore une table³³³ avec deux chaises³³⁴ identiques posées symétriquement de chaque côté. Sur le plateau de la table est superposée une table basse³³⁵, deux fauteuils posés dos à dos³³⁶ et deux lampes allumées³³⁷. Sur le plateau de la table basse, un tabouret haut³³⁸ supporte une table renversée³³⁹.

Commentaire 36.

On est surpris par cette composition qui présente des mobiliers conçus par Jean Prouvé sans que l'on comprenne dans un premier temps ce qui préside à ce type d'organisation. C'est pourquoi nous avons retenu les termes d'amas ou d'entassement qui explicite notre réaction devant une forme qui nous étonne un peu.

restaurant Varna à Aarhus en sont les exemples les plus connus. La collaboration de Panton avec Vitra, qui a débuté au début des années soixante, a revêtu une importance particulière pour les deux parties. La chaise Panton développée conjointement avec Vitra est le modèle le plus connu du designer. Traduit par nous.

³³¹ Trapèze. Jean Prouvé. 1950/1954.

³³² Standard SR. Jean Prouvé. 1934/1950.

³³³ EM Table. Jean Prouvé. 1950.

³³⁴ Standard. Jean Prouvé, 1934/1950.

³³⁵ Guéridon Bas. Jean Prouvé, 1944.

³³⁶ Cité. Jean Prouvé, 1930.

³³⁷ Potence. Jean Prouvé, 1950.

³³⁸ Tabouret Haut. Jean Prouvé, 1942.

³³⁹ Guéridon. Jean Prouvé. 1949.

Cette accumulation ordonnée fait songer à une pyramide un peu hétéroclite, l'impression d'entassement des meubles étant accentuée par les reflets sur les miroirs latéraux. Cette pyramide est certainement visible de l'extérieur car la baie vitrée est en balcon sur le parking automobile des visiteurs de la VitraHaus. À droite de ce dispositif, accroché en drapeau à hauteur de vision, un cartel présente une photographie de Jean Prouvé avec des indications biographiques en allemand et en anglais³⁴⁰. Nous découvrons comme pour Verner Panton, une partie de son cursus mais également le lien avec Vitra qui est assez récent, et qui contrairement à Verner Panton n'a pas été construit du vivant du designer. En déplaçant encore un peu notre regard, nous découvrons alors à l'arrière du panneau consacré à Verner Panton, une citation du designer qui se détache en lettres blanches sur fond rose³⁴¹, elle évoque le lien entre confort et couleur. À partir de cette constatation nous déduisons l'existence d'une citation consacrée à Jean Prouvé.

Nous regardons à l'arrière de son panneau biographique pour découvrir une citation³⁴² qui nous permet alors d'expliquer l'aspect spectaculaire du dispositif qui lui est consacré.

Compte tenu de la disposition face à la baie des petits panneaux où se trouvent les textes biographiques, les citations à l'arrière ont

Commentaire 37.

Cette présentation qui montre les mobiliers plutôt sous leurs aspects formels, voire sculpturaux est en rupture avec l'aménagement de type *period-room* du 4^{ème} étage. Rien ici n'invite le visiteur à toucher, ni encore plus à essayer de s'asseoir.

Commentaire 38.

Le placement de la citation au dos du panneau biographique ne la rend discernable qu'à partir d'une position où le visiteur ignorant du dispositif a peu de chances de se trouver. Tout se passe comme si la lecture de cette citation n'était pas fondamentale alors que le contenu permet d'expliquer les choix scénographiques. Ce que nous percevons comme une négligence pourrait être expliqué par une absence d'intention didactique.

Commentaire 39.

Nous comprenons tout l'intérêt de la lecture de la citation en liaison avec le dispositif d'exposition et dorénavant nous la rechercherons systématiquement.

³⁴⁰ Jean Prouvé. 1901-1984. Jean Prouvé termine son apprentissage comme forgeron et ouvre son propre atelier à Nancy en 1924, où il produit de nombreux meubles. Prouvé ouvre une usine en 1947. En 1953, toutefois, après un différend avec l'actionnaire majoritaire, Prouvé quitte la société. Il s'installe à Paris et travaille comme consultant en ingénierie sur de nombreux projets prestigieux. En 1971, il marque de nouveau l'histoire de l'architecture en tant que président du jury du Centre Pompidou. Il a argumenté en faveur du choix de la proposition de Renzo Piano et Richard Rogers. L'œuvre de Prouvé comprend presque tout ce qui nécessite une méthode de production industrielle : coupe-papier, portes, fenêtres, lampes, meubles, éléments de façade, maisons préfabriquées et systèmes de construction modulaire, jusqu'à de grandes installations d'expositions et de foires. Vitra a produit certaines des œuvres de ce célèbre designer en tant que rééditions depuis 2002. Traduit par nous.

³⁴¹ « On est assis plus confortablement sur une couleur que l'on aime. » Verner Panton. Traduit par nous.

³⁴² « Il est aussi intéressant de construire un meuble qu'une tour de 300 m de hauteur. » Jean Prouvé. Traduit par nous.

certainement peu de chance d'être aperçues par les visiteurs. Nous notons que nous ne les avons pas remarqués de suite malgré une observation appliquée.

Revenant vers le centre de la salle, nous constatons que la disposition des espaces cubes sur le trajet des visiteurs, rend certaines inscriptions plus lisibles et conduit le visiteur un peu attentif et curieux à une exploration plus systématique. Volontairement, nous restons une dizaine de minutes sur les lieux en face de l'installation dédiée à Jean Prouvé. **Durant ce temps, aucun visiteur ne contournera la structure pour découvrir la citation.**

Commentaire 40.

Cette observation vient confirmer le caractère peu opérationnel de cet accompagnement textuel qui pourtant donne du sens au dispositif.

Nous observons l'installation suivante assise dans un long canapé aux formes organiques³⁴³, revêtu de tissu noir, qui est situé en face. La structure se présente sous la forme d'une boîte noire, un cube régulier évidé par une découpe triangulaire sur un côté et une ouverture circulaire au plafond que traversent six suspensions en papier de couleur blanc cassé avec une armature en osier³⁴⁴. Les luminaires légèrement éclairés contrastent avec l'intérieur noir brillant de la boîte. En projection au sol, ils occupent toute la superficie, en faisant coexister des formes diverses, allongées, sphériques, ovoïdes. Les courbes voisinent avec les angles droits.

Un tapis rouge posé au sol, matérialise une liaison entre le cube et le sofa qui lui fait face.

De manière similaire à ce qui est fait pour les autres designers, un cartel montre une photographie d'Isamu Noguchi en sculpteur, un burin à la main et présente aussi des éléments biographiques³⁴⁵. À l'arrière, on retrouve une

³⁴³ Freeform Sofa. Isamu Noguchi. 1946.

³⁴⁴ Akari Light Sculptures : J1, E, 33N, 70 EN, 120 A, UF4-L10. Isamu Noguchi, 1951

³⁴⁵ Isamu Noguchi. 1904-1988. Isamu Noguchi a été à un moment ou à un autre un sculpteur, un concepteur de mobilier, d'éclairage, de design industriel et un architecte paysagiste, le tout sans avoir eu une formation spécifique. La dimension sculpturale qui est présente dans ses pièces est la seule chose qui unifie son œuvre hétérogène. En tant que designer, il s'est particulièrement intéressé à l'éclairage et au mobilier. Ses lampes Akari lui ont valu une renommée internationale. Les

citation du designer qui explicite sa relation à la sculpture³⁴⁶.

Commentaire 41.

Lorsque l'on peut prendre connaissance de l'ensemble des éléments textuels, les formes de la mise en scène du designer perdent leur caractère énigmatique.

Dans la structure suivante, on peut voir une série de panneaux de textiles imprimés et colorés, suspendus au plafond sur des rails. Juste au dessous, une table basse avec trois coussins³⁴⁷ empilés, une dizaine de poupées en bois³⁴⁸ et deux cartes imprimées³⁴⁹. Par terre, on trouve encore deux poupées³⁵⁰ et un coussin. Sur le mur du fond, on aperçoit collés pêle-mêle des dessins de différents formats représentant des imprimés. Surmonté de la photo du designer, un petit panneau nous donne quelques informations sur Alexander Girard³⁵¹ dont nous venons de découvrir le travail. À l'arrière, on peut lire une citation d'Alexander Girard³⁵².

Commentaire 42.

C'est une nouvelle confirmation du caractère systématique du dispositif d'exposition organisé autour du triptyque : installation d'œuvres dans la structure, biographie et photographie du designer,

Un peu plus loin, à notre gauche nous découvrons, posé sur un revêtement de sol imitant le marbre, un fauteuil en forme de quart

meubles de Noguchi pour Herman Miller étaient tout aussi importants que les lampes Akari, comme la Coffee table (1944), icône du mouvement organique. Vitra fabrique les meubles de Noguchi dès la fin des années 1950 et dans les années 1960. Traduit par nous.

³⁴⁶ « Je considère comme sculpture tout matériau, toute idée née dans l'espace sans entrave. » Isamu Noguchi. Traduit par nous.

³⁴⁷ Classic Pillows Maharam. Quatrefoil pink 400x400. Alexander Girard, 1954.

³⁴⁸ Wooden Doll N° 2,4, 7, 9, 10, 11, 15, 16, 19, 201, 21. Alexander Girard, 1952.

³⁴⁹ Greeting cards. Sun, nativity. Alexander Girard, 1965-71.

³⁵⁰ Wooden Doll N° 17,14. Alexander Girard, 1952.

³⁵¹ Alexander Girard. 1907-1993. Avec George Nelson, Charles et Ray Eames, ses amis proches, Alexander Girard est considéré comme une des figures déterminantes du design américain d'après-guerre. Son travail créatif a été centré sur le design textile. Il a exprimé sa passion pour la couleur, les motifs et les textures sur des centaines de tissus d'ameublement. Girard, architecte reconnu, a également pris de l'importance en tant que concepteur de mobilier, de graphisme, d'expositions et d'intérieurs. Parmi ses réalisations légendaires, on trouve le décor de la « Fonda del sol » restaurant à New York et son travail d'identité visuelle pour la Braniff Airlines. Le travail de Girard enrichit le design du vingtième siècle en y ajoutant des aspects sensuels et ludiques jusqu'alors absents du développement classique du mouvement moderniste. L'une des sources essentielles d'inspiration de Girard était son attrait pour l'art populaire d'Amérique du Sud, de l'Europe de l'est et de l'Asie. Traduit par nous.

³⁵² « Je n'ai pas de matériau de prédilection : tout peut être utilisé pour créer de la beauté si la main est habile. Alexander Girard ». Traduit par nous.

de noix de coco, habillé de cuir noir³⁵³ avec des piètements métalliques chromés et un petit guéridon³⁵⁴ sur lequel est posé un livre consacré au designer Georges Nelson. Collées sur la paroi verticale du fond de cette structure et au plafond, on trouve des dizaines de chaises miniatures de ce même modèle³⁵⁵ regroupées par trois (quarante-huit au total !). Curieusement, cette structure qui présente un modèle de George Nelson, contrairement à ceux des autres designers, ne comporte aucune indication (pas de cartel, ni de photographie, ni de citation).

Commentaire 43.

Nous ignorons le pourquoi de cette absence : disparition, accident ou dispositif en cours de réalisation. L'absence de précision *in situ* nous donne l'impression d'une certaine désinvolture. Tout se passe comme si cela n'avait pas une grande importance, alors que nous nous étions habituée à une forme de présentation systématique.

Nous arrivons devant une structure dédiée à Charles & Ray Eames. Dans le fond, occupant toute la largeur, plusieurs modules empilés constituant une grande étagère³⁵⁶ de plusieurs mètres de haut abritent des livres, des plantes vertes et divers petits objets, dont des tasses, des boîtes, un oiseau³⁵⁷ et une petite poupée déjà aperçue dans la structure consacrée à Alexander Girard³⁵⁸. Un luminaire en papier de forme sphérique est suspendu au plafond.

Devant, posé sur un revêtement de sol en textile beige, un fauteuil en cuir noir avec son repose-pied³⁵⁹ accueille un coussin au motif noir et blanc³⁶⁰, à son côté, on trouve un tabouret en bois³⁶¹. Nous avons déjà repéré ces modèles à l'étage précédent.

Commentaire 44.

Contrairement aux structures observées à cet étage, le fauteuil des Eames est placé dans un environnement reconstituant un intérieur domestique qui rappelle la forme de présentation utilisée à l'étage 4.

³⁵³ Coconut Chair. George Nelson, 1955.

³⁵⁴ Nelson Table. George Nelson, 1960.

³⁵⁵ Miniatures collection. Coconut Chair. George Nelson, 1955.

³⁵⁶ Eames Storage Unit ESU, Bookcase. Charles & Ray Eames, 1949.

³⁵⁷ Eames house bird.

³⁵⁸ Wooden Doll N° 10. Alexander Girard, 1952.

³⁵⁹ Lounge chair et ottoman. Charles & Ray Eames. 1956.

³⁶⁰ Classic Pillows Maharam - Small Dot Pattern Document reverse 400x400. Charles & Ray Eames.

³⁶¹ Stool modèle B. Charles & Ray Eames. 1960.

En contournant la structure par la droite, nous découvrons une citation signée Charles Eames écrite ton sur ton en grandes lettres en relief sur la paroi noir brillant³⁶². Nous constatons également qu'une seconde structure est consacrée à ce couple de designers. Nous y trouvons trois chaises³⁶³ dont une suspendue à l'envers sur ce qui tient lieu de plafond. Les chaises sont identiques mais de couleurs différentes, elles sont éclairées par des spots situés aux quatre angles. Un panneau accroché à mi-hauteur sur un des montants explique le rapport privilégié que Vitra a entretenu avec le couple Eames³⁶⁴. Il est surmonté d'un portrait photographique en noir et blanc des deux designers attablés côte à côte. À l'envers de ce panneau une citation de Charles Eames se détache sur fond rouge³⁶⁵.

Commentaire 45.

La place occupée par les deux dispositifs d'exposition consacrés aux Eames est conséquente. Ils bénéficient d'un régime de faveur quand à l'espace occupé. Ils sont situés au centre de la pièce là où se situe le panneau que nous décrivons et commenterons plus loin. Rajoutons que les pièces présentées dans ces structures, ont déjà été vues pour la plupart à l'étage supérieur et nous pourrions constater qu'ils sont aussi largement représentés dans le panneau qui retrace les événements importants de l'histoire de Vitra.

Le panneau

Nous continuons en direction du mur pignon opposé à celui que nous venons de décrire. Nous nous asseyons dans un canapé³⁶⁶ en face duquel nous découvrons un long panneau de bois, sur lequel sont positionnés à différentes hauteurs, une multitude de textes (T), d'assises (A), de lampes (L), d'objets (O), d'écrans (F), de dessins et de photographies de formats divers (P).

Le contenu du panneau est représenté dans le sens de lecture p. 199 à 204.

³⁶² « Prenez votre plaisir au sérieux ». Charles Eames. Traduit par nous.

³⁶³ Aluminium chair EA 117. Charles & Ray Eames. 1958.

³⁶⁴ L'engagement de Vitra avec Charles et Ray Eames a eu une importance fondamentale. La production de leurs modèles en 1957 a marqué le début de l'histoire de la société comme fabricant de mobilier. Mais ce ne sont pas juste les productions des Eames qui ont permis à Vitra de se développer. C'était aussi leur compréhension du design qui a joué un rôle déterminant dans la construction des valeurs de l'entreprise et son orientation jusqu'à aujourd'hui. Nous nous demandons en permanence à Vitra : « Qu'est-ce qu'auraient dit les Eames ? ». Traduit par nous.

³⁶⁵ « Le rôle d'un designer est celui d'un hôte très attentionné anticipant les besoins de ses invités. ». Traduit par nous.

³⁶⁶ Marshmallow Sofa. George Nelson, 1956.

Ce panneau est constitué de onze modules juxtaposés les uns aux autres, d'environ un mètre vingt sur deux mètres de haut, soit d'une longueur totale d'un peu plus de treize mètres. En haut de ce panneau, sept indications de dates entre 1930 et 2010³⁶⁷ qui nous font penser que ce panneau représente une sorte de frise chronologique. Nous reconnaissons ici et là des modèles déjà observés au cours de notre visite. Le panneau de bois clair est percé de trous régulièrement espacés formant une sorte de trame. Ces trous sont utilisés pour fixer des étagères en tôle pliée noire, des luminaires et des pitons de bois peints en blanc servant eux-mêmes de support à des écriteaux noirs de format identique, aux dessins et aux photographies. Ce panneau constitue donc une cimaise de forme particulière, à la fois fonctionnelle, adaptative et esthétique. Outre la mention des années sur des écriteaux accrochés perpendiculairement à la cimaise, aucune inscription en caractères blancs sur fond noir bien lisible ne se remarque sur l'ensemble du dispositif, ce qui fait que l'ensemble ne se prête pas à une lecture facile ou au moins immédiate.

Commentaire 46.

L'espace occupé par ce panneau historique n'est pas proportionnel à la ligne du temps. Certes le temps est mis en ordre logique mais nous sommes confrontée à des représentations qui ne respectent pas les durées effectives, cela empêche, voire interdit de comprendre comment s'organise la dynamique de production des designers. C'est le développement de Vitra qui est privilégié autour des mouvements forts de son histoire.

La plupart des visiteurs que nous observons parmi ceux qui s'arrêtent longuement (plus de cinq minutes) devant ce dispositif commencent par la partie consacrée aux années 1930 et progressent rapidement en s'attardant parfois sur les aspects présentés en iconographie. Notre démarche est différente. Nous plaçant dans un premier temps de loin, nous essayons de distinguer des rythmes particuliers dans la progression historique.

Commentaire 47.

Le terme cimaise nous semble ici bien choisi car le support peut s'adapter facilement à toute sorte d'accrochage. Cette flexibilité donne à penser que d'autres usages ont été projetés lors de sa réalisation.

Certainement l'information qui nous semble la plus fonctionnelle, celle que spontanément nous privilégions, est la ligne du temps non proportionnelle (par dizaine d'années et sur une ligne médiane en caractère moins gros pour des dates sélectionnées).

Commentaire 48.

L'examen à distance permet de constater que deux types d'éléments de présentation structurent l'organisation de ce panneau. Tout d'abord, les dates, inscrites dans un corps important sur des panneaux positionnés en drapeau fournissent un repérage temporel irrégulier et approximatif. Enfin, les assises à taille réelle (versus les miniatures) imposent un rythme à cette fresque historique sans qu'une organisation logique ne soit fournie. Il semblerait que ce qui prévaut soit la mise en valeur des productions emblématiques de l'éditeur assortie d'un repérage chronologique grossier (par dizaines d'années).

³⁶⁷ 1930, 1940, 1950, 1960, 1980, 2000, 2010.

Le deuxième aspect signifiant pour cette approche visuelle globale est fourni par les mobiliers les plus volumineux présentés sur des étagères suspendues à ce panneau. Ce sont les sièges situés en partie basse de la frise, il y en a sept au total³⁶⁸. Nous retrouvons ici certains modèles d'assises déjà aperçus dans les structures que nous venons de décrire.

Commentaire 49.

De nouveau, une forme de répétition ?

Nous remarquons ensuite de petits écriteaux noirs juxtaposés bilingues dont certains comportent une date (ceux rédigés en allemand) et d'autres simplement du texte (leur traduction en anglais).

Ces vingt-trois panneaux datés par année ou par période³⁶⁹ racontent brièvement un événement dans le développement de la société Vitra³⁷⁰ ou concerne plus précisément les liens qu'elle a entretenus avec certains designers de leur vivant mais également ensuite par la gestion de

Commentaire 50.

Pour un examen rapproché, le panneau présente un grand niveau de complexité permettant la construction d'un point de vue analytique sur l'histoire de la maison d'édition. Les événements significatifs sont soulignés par les textes, les photographies et les films. Lors de notre visite, nous avons constaté que peu de visiteurs s'attardent suffisamment longtemps, pour pouvoir prendre connaissance de manière exhaustive du contenu proposé. Il faut dire que la station debout ne se prête pas vraiment à un approfondissement de la lecture de ce panneau.

³⁶⁸ De droite à gauche : Plywood Group LCW. Charles & Ray Eames. 1945/46. Eames Plastic Armchair RAR. Charles & Ray Eames. 1950. 1958. Stool (Modell A) Charles & Ray Eames, 1960. Panton Chair Classic. Verner Panton, 1959/1960. Standard SP. Jean Prouvé, 1934/1950.

³⁶⁹ 1930, 1934, 1940, 1945, 1948, 1949, 1950, 1951, 1955-56, 1948-60, 1956, 1957, 1958-69, 1959, 1960, 1963, 1967, 1984, 1989, 2001, 2002, 2006, 2013.

³⁷⁰ 1957. Début de la production. Willi Felhbaum entre en contact avec la société Herman Miller Furniture - fabricant de meubles Eames - en 1953 et a acquis les droits de licence de fabrication en Europe en 1957. Outre les objets de Charles et Ray Eames, la collection va comprendre des dessins de George Nelson, Alexander Girard et Isamu Noguchi. De nombreuses visites et un échange étroit ont été les bases de la relation de longue date entre Vitra, les Eames et Georges Nelson. Traduit par nous.

1967. La première pièce de mobilier développée par Vitra. Verner Panton était fasciné par les opportunités offertes par le plastique, un nouveau matériau à l'époque. Il était fermement attaché à la fabrication d'une chaise en plastique de forme libre moulée d'une seule pièce. Après plusieurs années de collaboration avec Vitra, la chaise en forme de sculpture de Panton a été introduite sur le marché en 1967. Depuis sa première production en série, la chaise monobloc a connu plusieurs évolutions de mise en œuvre, tout en devenant un symbole de son époque. Traduit par nous.

1984. La marque Vitra. La collaboration avec Herman Miller, qui existait depuis 1957, s'est terminée par consentement mutuel en 1984. Vitra acquiert les droits pour la production des mobiliers dessinés par Charles et Ray Eames, Georges Nelson, ainsi que pour les textiles de Girard pour l'Europe et le Moyen-Orient. À partir de là, Vitra opère comme une marque indépendante. Traduit par nous.

leurs archives³⁷¹ ou des expositions que le Vitra Design Museum a peu leur consacrer³⁷². On comprend ensuite comment certains de ces modèles sont aujourd'hui actualisés par des rééditions³⁷³.

Certains textes sont entièrement consacrés au développement et à l'évolution d'un modèle d'un designer³⁷⁴, que ce soit sur plan de l'innovation technique³⁷⁵, de la source

³⁷¹ 1989. Gardien de l'héritage. En raison de la relation de longue date entre Vitra et certains designers, leurs legs ont été laissés à Vitra. Après la mort de Ray Eames, Vitra s'est vu attribuer une part importante du patrimoine physique de Charles et Ray Eames, qui comprenait de nombreux modèles et prototypes de leur agence. L'environnement de travail d'origine de Charles et Ray Eames a été intégré au campus Vitra à Weil am Rhein. Au même moment, la rue Charles Eames était inaugurée, suivie de la rue Ray-Eames à l'occasion de son centenaire en 2012. La propriété de George Nelson a été cédée à Vitra par son épouse Jacqueline en 1986. Aujourd'hui, le Vitra Design Museum conserve également les archives textiles d'Alexander Girard et les archives Verner Panton. Traduit par nous.

³⁷² 2001. Chefs d'œuvre de Noguchi. En 2001, le Vitra Design Museum a accueilli une rétrospective du travail d'Isamu Noguchi et produit depuis certains de ces modèles les plus remarquables en tant que rééditions, en coopération avec la fondation Noguchi à New York. Noguchi a lui-même qualifié la Coffee table comme son meilleur modèle de mobilier. Traduit par nous.

³⁷³ 2002. Prouvé et Vitra. Depuis 2002, Vitra fabrique de nombreux modèles de Jean Prouvé comme rééditions en étroite collaboration avec la famille de ce grand constructeur. Traduit par nous.

2006 : Les textiles de Girard. Plusieurs textiles de Girard ont été réintroduits dans le programme de Vitra avec le lancement de la collection vitra home collection. Leur diversité les rend utilisables partout, ils sont intemporels et offrent des variétés infinies de textures pour des accessoires contemporains et des revêtements de meubles. Traduit par nous. s ayonnnée part dans ce rouleau, s à tour de rn de faire une horlogevesteuil des Eames est placé dans un environnement domestiquune inauguration es visiteurs allent au musée ?rouve des croquis,d es dessins de concetion mais aussi une affiche d'dans les str

³⁷⁴ 1958-59. Révolution du siège de bureau. La Aluminium chair est l'un des plus grands modèles de mobilier du XX^e siècle et se distingue par une combinaison intelligente de matériaux. Son revêtement est fixé à l'intérieur du profilé en aluminium et tendue sur le cadre, le transformant ainsi en partie intégrante de la structure. Dix ans plus tard, en 1968, les Eames développent la gamme Soft Pad avec en plus des coussins rembourrés. Leur objectif était de répondre aux nouvelles exigences en améliorant le modèle existant. Traduit par nous.

³⁷⁵ 1940. En avance sur son temps. C'est à l'occasion du concours *Organic design in Home furnishings* organisé par le MoMA en 1941, que Charles Eames et Eero Saarinen ont créé différentes versions de la Organic chair. D'un point de vue technique, le modèle était en avance sur son temps. Ce n'est que

d'inspiration³⁷⁶ ou à partir d'une citation d'une de leurs anecdotes³⁷⁷.
Les deux premiers³⁷⁸ et le dernier texte sont consacrés à des évènements concernant le

plus tard que les coques de siège de forme organique ont pu être fabriquées en plus grandes quantités, comme en témoignent la Plastic chair des Eames et la Tulip chair d'Eero Saarinen. En 2006, Vitra et le Vitra Design Museum ont lancé la première production en série de la Organic chair, donnant ainsi vie à cette pièce de design classique et majeure. Traduit par nous.

³⁷⁶ 1951. La tradition et la modernité conjuguées. Isamu Noguchi a commencé à concevoir les sculptures lumineuses Akari en 1951. Ces sculptures lumineuses avec leurs abat-jour en papier Shoji traditionnels et fabriqués à la main et leurs bambous sont toujours fabriqués à la main. Au fil des ans, Noguchi a conçu plus d'une centaine de modèles, dont une soixantaine sont toujours produits. « Le nom Akari que j'ai inventé, signifie en japonais lumière au sens de révélation. Il suggère également la légèreté par opposition la pesanteur. Isamu Noguchi. Traduit par nous.

1963 Les découvertes d'un voyageur. Aux côtés des Eames et de George Nelson, Alexander Girard figure parmi les personnalités influentes du design américain d'après-guerre. L'art populaire de l'Amérique du Sud, de l'Asie et de l'Europe de l'Est est une source d'inspiration essentielle pour lui. Les Wooden Dolls, que Girard a créées lui-même pour sa propre maison à Santa Fe, sont également influencés par cela. Mi-éléments décoratifs, mi-jouets, les poupées en bois étaient à l'origine uniquement destinées à son usage personnel. Inspirée des originaux trouvés dans la demeure de Girard, conservés par le Vitra Design Museum, cette bande de poupées à la fois joyeuse et à la fois lugubre ajoute une touche de charme à tous les intérieurs. Traduit par nous.

³⁷⁷ 1948/60 La joie de vivre des années 1950. « La nuit où la Ball Clock a été conçue était une de ces soirées vraiment amusantes. Noguchi était venu, Bucky Fuller également. Il a vu que nous travaillions sur des horloges et il a commencé à faire des croquis. Il a repéré un dessin d'Isamu. Puis il a dit que ce serait un bon moyen de faire une horloge, et il s'est mis à dessiner des choses tout à fait absurdes. Tout le monde s'est moqué de ça, et on a continué à faire des gribouillis à tour de rôle. À ce moment là, nous sommes partis - nous étions soudainement fatigués parce que nous avions un peu trop bu - et le lendemain matin lorsque je suis revenu et il y avait ce rouleau de papier à dessin, et quelque part dans ce rouleau, il y avait la Ball clock. Je ne sais toujours pas aujourd'hui qui l'a vraiment crayonnée. ». Georges Nelson. Traduit par nous.

³⁷⁸ 1930. Création pour une résidence étudiante. Le fauteuil Cité est un des premiers chefs-d'œuvre de Jean Prouvé, conçu à l'occasion du concours pour l'aménagement de la résidence de la cité universitaire de Nancy. Prouvé lui-même, a utilisé ce fauteuil avec son apparence dynamique, ses patins en acier et ses larges lanières de maintien en cuir dans sa propre maison. Traduit par nous.

1934. Utilisation minimale des ressources. Les fauteuils sont le plus souvent sollicités sur leur dossier, car ils supportent le poids du haut du corps de l'utilisateur. Jean Prouvé en a tenu compte lors de la conception de la chaise Standard. Un simple tube en acier forme les pieds avant, tandis que les pieds arrière sont constitués de volumineuses sections creuses qui transmettent la charge au sol. Prouvé a redessiné sa chaise

même designer, Jean Prouvé³⁷⁹. Une des ses lampes est accrochée en position centrale (L1)³⁸⁰. Nous remarquons ici encore qu'une place très importante est faite au couple Eames dans ces textes qui racontent leurs expérimentations³⁸¹, leurs sources d'inspirations³⁸² ou encore la manière dont leurs créations sont entrées dans l'histoire grâce à de célèbres usagers³⁸³.

Commentaire 51.

Ils sont cités dans douze textes sur vingt-trois.

Standard plus souvent que toutes ses autres créations. Il a même créé une version en bois démontable en 1948. Traduit par nous.

2013 : Prouvé dans de nouvelles couleurs. Bien que connu pour être ingénieur, Jean Prouvé - fils de peintre - attachait autant d'importance aux couleurs de ses produits qu'à leur conception. En étroite collaboration avec sa fille Catherine Prouvé, la collection Prouvé a été récemment relancée par Vitra avec Hella Jongerius dans de nouvelles couleurs. Traduit par nous.

³⁷⁹ On retrouve d'ailleurs la même miniature de chaise de ce designer en tout début et en fin de panneau : Standard SP. Jean Prouvé, 1934/1950.

³⁸⁰ Potence. Jean Prouvé, 1950.

³⁸¹ 1945. Expérimentations en contreplaqué. Charles et Ray Eames ont passé de nombreuses années à expérimenter le moulage du contreplaqué dans le but de fabriquer des coques de siège d'inspiration organique pour le siège et le dossier, qui épousent parfaitement les formes du corps et offrent un confort optimal sans rembourrage. Cela a conduit à la gamme Plywood, avec son assise, son dossier et sa base moulés. Une gamme d'animaux en contreplaqué conçus comme des jouets ou des meubles pour enfants a été aussi une conséquence ludique de ces expériences. Le Plywood elephant n'a jamais été produit en grande série. Aujourd'hui, l'éléphant des Eames est disponible dans une version en plastique pour les enfants à qui il était initialement destiné. Traduit par nous.

³⁸² 1948. Icône du design organique. Initialement produite en 1948 pour un concours de mobilier organisé par le MoMA à New York, la Chaise est fabriquée exclusivement par Vitra depuis 1991. Le nom de la Chaise est un jeu de mots à partir du nom du sculpteur franco-américain Gaston Lachaise dont la sculpture "Figure flottante", telle que les Eames l'ont imaginé, se serait très bien assortie à leur chaise. Traduit par nous.

1949. La maison des Eames. Dans la maison des Eames, on est entouré par un impressionnant mélange de meubles, d'objets, de textiles, d'art populaire, de tableaux et de plantes. On a l'impression que cet agencement est improvisé et pourtant on peut sentir la main qui a soigneusement sélectionné et ordonné les éléments. À l'image de la conception et de la construction de leur maison, Charles et Ray Eames développèrent un nouveau système de rayonnages et de bureaux autonomes multifonctionnels en 1949. Les Eames Storage Units (ESU) et Eames Desk Units (EDU) ont été conçus en conformité avec les principes de la production industrielle en série. Traduit par nous.

³⁸³ 1960 Créations pour le Time & Life building. Les Eames ont créé la chaise Time-Life et quatre tabourets en noyer massif destinés à servir de tables basses ou de sièges dans les salons de l'immeuble Time & Life du Rockefeller Center à New York qui a ouvert en 1959. La chaise Time-Life a ensuite été transformée en une chaise de bureau et renommée Lobby chair.

Les écriteaux sont situés au centre et séparent l'espace de la frise en une partie inférieure et une partie supérieure. On remarque aussi que dans la partie basse, les sièges sont accompagnés par d'autres sièges en miniatures³⁸⁴ posés sur des étagères plus petites à des hauteurs différentes.

Commentaire 52.

Nous notons ici encore la place importante accordée aux productions du couple Eames : sur les cinq assises présentées à taille réelle : trois ont été conçues par les Eames (A2-7-15), sur les dix-huit miniatures d'assises exposés, dix sont des reproductions de mobilier signé par les Eames (A3-4-5-6-8-11-12-14).

Toujours dans la partie inférieure, on trouve une lampe éclairée (L3)³⁸⁵, des poupées en bois (O2)³⁸⁶, un coussin (O4) et des photographies représentant les mobiliers présentés et/ou les designers qui les ont conçus.

Dans la partie haute, c'est-à-dire au dessus des écriteaux noirs, on retrouve des des représentations photographiques et des dessins de différentes formats, huit horloges (H1-2-3-4-5-6-7-8)³⁸⁷, un luminaire (L2)³⁸⁸, une série de

La Lobby chair a acquis une renommée particulière quand, en 1972, le grand maître des échecs américains Bobby Fischer l'a expressément demandée lors de son match contre le Russe Boris Spassky. Fischer considérait que c'était la seule chaise sur laquelle il pouvait vraiment se concentrer. Spassky, à son tour, en demanda une pour lui. Traduit par nous.

³⁸⁴ De droite à gauche : Standard chair. Jean Prouvé, 1930. LCM. Charles & Ray Eames. 1945/46. Plywood Elephant natur. Charles & Ray Eames, 1945. La Chaise. Charles & Ray Eames, 1948. DSW. Charles & Ray Eames, 1950. DKR Wire Chair. Charles & Ray Eames, 1951. Coconut Chair. George Nelson, 1955. Marshmallow Sofa. George Nelson, 1956. Lounge Chair & Ottoman. Charles & Ray Eames, 1956. Aluminium Chair. Charles & Ray Eames, 1958. Heart-Shaped Cone Chair. Verner Panton, 1958. Stool (Modell A) Charles & Ray Eames, 1960. Stool (Modell B). Charles & Ray Eames. 1960. Stool (Modell C). Charles & Ray Eames, 1960. Panton Chairs. Verner Panton. 1959. Standard Chair. Jean Prouvé. 1930.

³⁸⁵ Akari Light Sculptures : Akari 1AY. Isamu Noguchi. 1951.

³⁸⁶ Wooden Doll N° 1, 8, 12,13, 15, 19, 21. Alexander Girard. 1952.

³⁸⁷ De droite à gauche : Ball Clock. George Nelson, 1948-1960. Sunburst Clock. George Nelson, 1948-1960. Asterisk Clock. George Nelson, 1948-1960. Eye Clock. George Nelson, 1948-1960. Star Clock. George Nelson. 1948-1960. Sunflower Clock. George Nelson, 1948-1960. Wheel Clock. George Nelson, 1948-1960.

³⁸⁸ Akari Light Sculptures : Akari 1AD. Isamu Noguchi. 1951. Akari Light Sculptures : Akari 1AY. Isamu Noguchi. 1951.

poupées en bois (O1)³⁸⁹, un coussin (O3)³⁹⁰ et un plateau (O5)³⁹¹.

Entre les écriteaux noirs dans la partie centrale, six écrans diffusent de courtes vidéos (F). Ces écrans sont équipés d'un écouteur. Rares sont les visiteurs qui l'utilisent durant notre propre examen. Les films présentent les créateurs et les mobiliers de ce panneau, soit en utilisant des images d'archives³⁹², ou en mettant en scène les mobiliers dans un cadre contemporain³⁹³.

Les objets présentés comportent une légende en sérigraphie de petits caractères (lisible à quatre-vingt centimètre de distance avec indication du nom de l'objet, celui du créateur et la date de création).

Les objets posés sur les étagères sont légendés par un texte imprimé sur la tôle.

De même toutes les illustrations : photographies, affiches, dessins comportent une légende inscrite sur l'image elle-même.

Ces illustrations de nature très variée sont en rapport avec les designers et leurs productions.

On trouve des photographies de mobilier³⁹⁴ mis en situation dans des intérieurs³⁹⁵ parfois ceux

Commentaire 53. Nous avons l'impression que l'agencement de certaines parties de ce panneau redouble sous une forme différente l'accrochage que nous avons observé dans le salon de l'étage supérieur (l'accumulation de miroirs différents). En particulier, les horloges se trouvent dans la partie supérieure sans s'inscrire vraiment dans le dispositif chronologique. Plus précisément les choix de présentation semblent mettre au second plan la dimension historique.

Commentaire 54. Quatre films sur les six diffusés ont pour sujet et/ou auteurs les Eames.

Commentaire 55. Les indications textuelles fournissent une riche information dont nous rendons compte dans les notes de bas de page de la description. Elles demandent un effort de lecture, conséquence de la taille des caractères.

Commentaire 56. La précision de ces légendes est inégale, certaines photographies ou illustrations ne sont pas datées ou contextualisées.

Commentaire 57. Nous remarquons ici encore une omniprésence du couple Eames représenté en personne ou par leurs productions dans une majorité de documents : vingt-cinq sur les quarante-un présentés (P4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-15-16- 18-21-22-23-24-26-27-28-30-31-34-35-36)

³⁸⁹ Wooden Doll N° 2, 4, 7, 10, 14, 17, 18. Alexander Girard. 1952.

³⁹⁰ Suita pillow Love. Antonio Citterio. 2010/Motif Alexander Girard.

³⁹¹ Classic tray Eden. Alexander Girard. 1966.

³⁹² Le film *Debut of the Eames Loung chair Today show, 1956* montre le coupe Eames qui présente ses productions dans une célèbre émission télévisée américaine des années 1950. (En ligne, consulté le 20 mai 2013) : https://www.youtube.com/watch?v=z_X6RsN-HFw

³⁹³ Le film *Gathering of elephants, 2007* met en scène l'éléphant crée en 1945 par Charles & Ray Eames en dans un cadre actuel. Eames Demetrios. A gathering of elephants. (En ligne, consulté le 20 mai 2013) : <https://www.youtube.com/watch?v=SwS4BstHjOg>

³⁹⁴ P 13 : Unité de rangement Eames, 1949. P17 : Akari light sculptures, Isamu Noguchi, 1951. Traduit par nous.

³⁹⁵ P 1 : Hall de la résidence universitaire Monbois, Nancy, 1930. P29 : Heart cone chair. Verner Panton. P31 : Aménagement du Time & Life building. Traduit par nous.

des designers³⁹⁶, dans des expositions³⁹⁷, ou utilisés par des usagers³⁹⁸, des étapes de processus de fabrication de telle ou telle pièce dans des ateliers³⁹⁹, mais aussi des œuvres qui ont pu inspirer les créateurs⁴⁰⁰, des expérimentations⁴⁰¹.

Deux vues panoramiques montrent les réserves du Vitra Design museum⁴⁰².

Commentaire 58.

Un rappel pour que les visiteurs aillent au musée ?

³⁹⁶ P 2 : Salon dans la maison de Jean Prouvé, 1954. P22 : La Lounge chair dans la maison des Eames. Traduit par nous.

³⁹⁷ P4 : Exposition du mobilier de Charles Eames et de Eero Saarinen pour le concours *Organic design*, musée d'art moderne, New York. Traduit par nous.

³⁹⁸ P 7 : Purdy Matter sur un Plywood elephant original, 1945. P30 : L'américain Bobby Fischer et le Russe Boris Spassky assis sur des Eames Lobby chairs pendant le championnat du monde d'échec, en 1972 à Reykjavik (Photographe : J.W. Green). Traduit par nous.

³⁹⁹ P 28 : Développement de la Aluminium chair.

P 32 : Verner Panton, Rolf Fehlbaum et Manfred Diebold (Développement de produit) autour d'une forme de chaise dans l'atelier Vitra à Weil am Rhein. P 41 : Catherine, la fille de Jean Prouvé avec Eckart Meise (Responsable du design chez Vitra). Traduit par nous.

⁴⁰⁰ P 10 : Figure flottante de Gaston Lachaise. Traduit par nous.

⁴⁰¹ P 8 : Charles et Ray Eames avec des pièces d'avion en contreplaqué, Eames office. P9 : Ray Eames, Frances Bishop et Robert Jacobson travaillant à la mise au point de la Chaise. Traduit par nous.

⁴⁰² P 37 : Vitra Design Museum Collection, 2008. P 38 : Vitra Design Museum Collection, 2008. Traduit par nous.

On peut voir également beaucoup de photographies plus personnelles du fondateur de Vitra⁴⁰³, des designers dans leur intérieur⁴⁰⁴, de leur maison⁴⁰⁵, en compagnie du président de Vitra lors de rencontre à caractère personnel ou professionnel⁴⁰⁶, d'inauguration⁴⁰⁷ ou encore en train de fumer une cigarette à l'occasion d'une soirée de gala⁴⁰⁸.

Commentaire 59.

Le choix de ces illustrations est là pour rappeler l'investissement de Vitra dans le monde culturel du design. Les photographies sont une sorte d'album que l'entreprise offre au regard des visiteurs, un peu comme on montre un album de famille à des amis intimes.

Parmi les autres illustrations du panneau, on trouve des croquis⁴⁰⁹, une affiche d'exposition⁴¹⁰ et des fac-similés de documents divers : la signature de l'agrément de licence de fabrication avec Herman Miller⁴¹¹, une lettre de remerciements manuscrite de Ray Eames adressée à Rolf Fehlbaum sur un papier en tête de l'hôtel Crillon à Paris⁴¹².

Ce panneau présente les étapes de la création en design des pièces qui sont aujourd'hui encore fabriquées par Vitra.

Cette frise procure un repère chronologique en situant dans le temps les designers présentés au même étage dans les cubes que nous venons précédemment de décrire.

⁴⁰³ P 18 : Le premier voyage de Willi Fehlbaum aux Etats-Unis, 1953. Traduit par nous.

⁴⁰⁴ P 11 : Salon de la maison des Eames. Traduit par nous.

⁴⁰⁵ P 12 : La maison Eames, demeure personnelle de Charles et Ray Eames, 1949. Traduit par nous.

⁴⁰⁶ P 23 : Willi Fehlbaum, Charles Eames, Rolf Fehlbaum, 1957. P 24 : Willi Fehlbaum chez Charles et Ray Eames, Santa Monica, 1957. P25 : George Nelson, Rolf Fehlbaum, Jacqueline Nelson, 1965. P 26 : Charles Eames, Erika et Willi Fehlbaum, Ray Eames à l'agence des Eames (Eames Office). Traduit par nous.

⁴⁰⁷ P 36 : Inauguration de la rue Ray Eames, 2012. Traduit par nous.

⁴⁰⁸ P 5 : Charles Eames & Eero Saarinen, Cranbrook Academy, 1940. Traduit par nous.

⁴⁰⁹ P 3 : Croquis « chaise démontable » par Jean Prouvé, 1965. P 14 : Croquis de la table EM, Jean Prouvé. Traduit par nous.

⁴¹⁰ P 6 : Affiche du concours *Organic design*, 24 septembre - 9 novembre 1941, musée d'art moderne, New York. Traduit par nous.

⁴¹¹ P 27 : Signature de l'agrément de licence avec Herman Miller, 1957. Traduit par nous.

⁴¹² P 35 : lettre de Ray Eames à Rolf Fehlbaum, 1986. Traduit par nous.

La suite de l'exposition au 2ème étage

Nous ne présentons pas ici la suite de la description de la visite de l'exposition au 2^{ème} étage car nous ne l'avons pas conservée pour l'analyse, la forme de présentation étant similaire aux deux étages déjà visités. Nous rappelons simplement pour situer le contexte comment se continue la visite de manière plus synthétique.

À l'étage 2, on débouche sur un nouvel espace, divisé en deux parties.

En direction du mur pignon à l'ouest, on rencontre une grande étagère sur trois hauteurs présentant une série de modèles de chaises différents avec des cartels rappelant le nom de la chaise, le créateur et la date de création. Il y a environ une quarantaine de chaises et une table. Cette étagère occupe la partie centrale tout autour sont installés directement sur le sol, plusieurs tables et des chaises en mettant quelque fois en scène des couverts et de la vaisselle. Comme dans les autres salles, une borne interactive aide à l'identification et éventuellement à l'achat.

En progressant vers le mur pignon à l'est, on découvre un grand salon avec un bar central et deux immenses sofas. Ce salon se poursuit par un espace où sont mises en scène des assises, dans un décor évoquant l'univers du cinéma avec de nombreux projecteurs éclairant les modèles. On rentre dans cet espace par une ouverture encadrée de grandes tentures en velours rouge. Les principaux sièges emblématiques de Vitra sont présentés habillés de noir sur tapis rouge. Un coussin noir indique en broderie dorée le nom de chaque fauteuil. On peut s'asseoir dans le fauteuil de son choix et un dispositif photographique interactif permet une prise de vue style *selfie* qui sera ensuite automatiquement envoyée à l'adresse mail que l'on aura complétée.

On remarque que dans les étages 2 et 1, le caractère commercial de l'exposition s'impose massivement alors qu'il était plus discret dans la partie que nous avons décrite (étage 4 et 3).

Rez-de-chaussée : l'atelier Lounge chair

Arrivée à un entresol entre le deuxième et le premier étage, nous empruntons sur notre droite un escalier en colimaçon qui permet d'accéder au Lounge Chair Atelier. Après avoir descendu quelques marches, nous avons une vue panoramique sur un espace de même type que ceux des 4^{ème} et 3^{ème} étages décrits précédemment : une pièce rectangulaire blanche bien éclairée grâce à ses deux murs pignons entièrement vitrés, celle-ci ayant toutefois la particularité d'avoir des murs latéraux légèrement concaves. L'une des baies à notre droite donne sur le hall d'entrée situé au rez-de-chaussée, l'espace de réception de la Vitrahaus, l'autre offre une perspective sur les abords du bâtiment. Ces deux baies, qui ont des accès directs depuis l'extérieur comportent un même texte explicatif bilingue allemand-anglais sur la destination de cet espace⁴¹³.

De cette position surplombante, nous pouvons distinguer une longue banque disposée en diagonale qui divise l'espace en deux parties : la première est occupée par les professionnels qui travaillent dans l'atelier, la seconde est réservée à la déambulation des visiteurs.

À gauche de la partie réservée à la production, nous apercevons une machine à coudre au centre de l'espace réservé à la découpe du cuir et à son assemblage, puis à droite, le lieu dédié à l'assemblage du fauteuil, occupé par des caisses remplies de pièces d'assemblages métalliques.

En arrière plan, on trouve, accroché au mur un grand module noir figurant une forme de peau d'animal avec des pictogrammes blancs circulaires identifiant les différentes parties dans lesquelles sont prélevées les éléments du

Commentaire 60.

Situé à côté du hall d'entrée, l'atelier Lounge chair constitue une sorte de métonymie de la VitraHaus. En effet, elle est consacrée à un des objets les plus emblématiques de la production de Vitra, la Lounge chair et cet atelier symbolise en quelque sorte toute l'activité de l'entreprise : fabrication, commercialisation, distribution, liens privilégiés avec les designers et avec les clients. Il est de ce point de vue remarquable que l'espace consacré à l'atelier soit une reproduction en modèle réduit des espaces d'exposition de la VitraHaus.

Commentaire 61.

L'agencement des lieux permet une observation du travail de l'atelier tout en ne gênant pas le déroulement de celui-ci. La banque transversale qui sépare la pièce permet de bien distinguer les rôles ; garantir la sécurité des visiteurs et permettre les échanges pour des moments privilégiés de contacts entre opérateurs et visiteurs. Elle remplit donc à travers son usage un rôle de médiateur pédagogique.

⁴¹³ L'atelier Lounge chair. Bienvenue ! Ici se déroule la fabrication artisanale de la Lounge chair de Charles et Ray Eames. Si vous décidez d'acquérir ce modèle classique de Vitra, vous pourrez choisir votre type de bois et assister à la fabrication de votre propre modèle. Traduit par nous.

fauteuil. On trouve également des emporte-pièces de différentes formes.

Un peu plus à droite, des étagères superposées accueillent une série de piètements métalliques noirs. Sur l'étagère la plus haute, on peut apercevoir une Lounge chair assemblée. Au centre de la pièce, une photographie noir et blanc recouvrant toute la hauteur du mur, montre Ray Eames dans un intérieur de salon à côté d'une Lounge chair.

Un peu plus loin, toujours sur ce mur, un écran présente une vidéo, montrant les étapes du montage de la Lounge chair, tournée dans l'atelier. La bande son ne comporte que des bruits occasionnés par les machines et les outils utilisés pour la fabrication. La plupart des opérations sont filmées en plans rapprochés.

Enfin sur la partie la plus à droite, nous découvrons un texte accueillant le visiteur à l'atelier Lounge chair⁴¹⁴ et une représentation en vue éclatée de la Lounge chair et de son repose-pied qui nous permet de distinguer chacun des leurs composants⁴¹⁵.

Commentaire 62.

Même quand l'atelier est inactif, s'il n'y a pas de commande de fauteuil en cours, cette vidéo fournit un son d'ambiance et des images dont le cadrage fait penser au regard porté par un visiteur attentif. Si bien que l'atelier ne semble jamais s'arrêter aux heures de visite.

Commentaire 63.

Le texte explicite ce que l'image donne à voir dans une perspective pédagogique classique qui consiste à attirer l'attention puis à fermer le sens par un écrit précis et quasi exhaustif. Ainsi la chaise est présentée par une vue éclatée de ses différentes pièces. Une des façons de faire comprendre l'objet est de le présenter démonté tout en montrant en pratique des moments de son assemblage. Nous avons rencontré cette manière de faire dans la troisième partie de l'exposition *Momentané* et avons émis à ce sujet l'hypothèse d'une référence à la leçon de choses que nous reprendrons dans l'analyse.

⁴¹⁴ Bienvenue à l'atelier Lounge chair Si vous décidez d'acheter une Eames Lounge chair lors de votre visite au VitraHaus, vous pouvez sélectionner un placage en bois de votre choix et regarder l'assemblage de votre nouvelle chaise préférée ici même à l'atelier Lounge chair. L'atelier Lounge chair vous donne l'opportunité de voir comment est fabriquée la Lounge chair, conçue par Charles and Ray Eames en 1956. Ce modèle classique de mobilier est fabriqué depuis des décennies sur le campus Vitra. La Lounge chair et son repose-pied sont composés de 139 pièces individuelles de grande qualité. Elles ont nécessité de nombreuses heures de fabrication par le personnel de Vitra et de nombreuses étapes pour l'assemblage du produit fini. La phase finale de la production est désormais visible à l'atelier Lounge chair : c'est ici que les composants soigneusement usinés sont minutieusement assemblés pour former la Lounge chair et son repose-pied. Nous espérons que vous apprécierez votre visite à l'atelier Lounge chair. Traduit par nous.

⁴¹⁵ Lounge chair. Conception Charles et Ray Eames, 1956. Traduit par nous.

Juste au dessous, on peut contempler une publicité pour la Lounge chair datant de 1956, une affiche pour l'exposition *Organic design* du MoMA, et un cadre en bois doré renfermant une photographie des couples Eames et Felhbaum⁴¹⁶.

Au débouché de l'escalier, face à nous sur la banque, un petit dispositif signalétique, nous indique que nous trouverons à droite, l'atelier de couture et à gauche, celui du montage. Un petit cube nous informe également que la production de l'atelier Lounge chair se déroule toutes les semaines du mardi au samedi.

Intriguée par un bruit sourd et répétitif, nous nous dirigeons en direction de l'espace réservé à la couture. Face à cette partie de la banque, nous découvrons une structure vitrée. À l'intérieur, une machine actionne en continu, et de manière répétitive, une poussée sur le dossier de la Lounge chair, reproduisant ainsi l'effort produit par une personne en train de s'asseoir. Au sol, un compteur avec des chiffres rouges lumineux affiche le nombre d'impacts subis par le fauteuil⁴¹⁷. Sur la vitre, un texte court nous indique que ce dispositif de test permet de révéler la résistance mécanique exceptionnelle de ce fauteuil⁴¹⁸.

En arrière-plan de ce dispositif mécanique très impressionnant par sa sophistication, une grande photographie en noir et blanc, montre une vue de l'intérieur d'un atelier de création (celui des Eames ?) avec un plan de travail encombré de différents matériaux et diverses photographies fixées au mur. Juste à côté, un

Commentaire 64.

Cette épreuve de résistance à l'effort vient rendre compte des démarches qualité régulièrement mises en œuvre dans les entreprises performantes. La perspective semble plus être de convaincre le client éventuel de la rigueur de la fabrication et donc de justifier d'un prix de vente très élevé que d'informer sur les procédures de contrôle qui contrairement à ce que nous venons de voir précédemment ne sont pas ici expliquées. Seul le nombre d'impacts sur le fauteuil apparaît en chiffres lumineux.

⁴¹⁶ Charles Eames, Erika and Willi Felhbaum (fondateurs de Vitra) et Ray Eames à l'agence Eames. Traduit par nous.

⁴¹⁷ Le compteur indique plus de trente millions lors de notre passage.

⁴¹⁸ Depuis l'automne 2008, un dispositif d'essai à la VitraHaus vérifie la charge d'endurance du dossier d'une Eames Lounge chair conformément à la norme américaine BIFMA X5.1. Le fauteuil peut supporter environ 6 millions de poussées par an, ce qui correspondra à une durée de vie théorique de 1 200 ans au milieu de l'année 2018 - en dehors du facteur de vieillissement des matériaux, bien sûr. Traduit par nous.

cadre en bois clair entoure la photographie d'une assise en bois cintré⁴¹⁹.

Plus loin un poster en couleur de plus grande taille présente une Lounge chair en cuir noir avec son repose-pied dans un environnement paysagé, au milieu d'arbres et de fougères⁴²⁰. Le texte accompagnant de cette photographie rappelle l'engagement de Vitra pour le développement durable⁴²¹. Entre ce poster et le mur pignon, un ensemble de cadres et d'objets sont disposés à différentes hauteurs sur le mur.

D'abord, une petite vitrine contenant un gant de base-ball et une Lounge chair miniature est surmontée d'une citation de Charles et Ray Eames évoquant une des sources d'inspiration de la Lounge chair⁴²².

Puis une photographie en noir et blanc présentant une table et des chaises en bois cintré sans une légende qui puisse permettre de comprendre ce qui est présenté, une attelle en bois cintré⁴²³, une photographie de l'intérieur de la maison des Eames où l'on peut voir les

Commentaire 65.

Ce poster accroche le regard. On ne s'attend pas à voir dans le contexte de l'atelier de fabrication, un fauteuil installé dans une végétation exubérante. C'est ici que le texte d'accompagnement intitulé « la durabilité comme une partie de ce que nous sommes » prend tout son sens. Il mentionne de façon claire une sorte de charte propre à l'entreprise et associe étroitement la conception de Vitra à celle des époux Eames. L'entreprise se présente comme un modèle qui s'inspire dans sa globalité des principes d'un design responsable. C'est certainement pourquoi, en 2018-19 le Vitra Design Museum consacre une de ses expositions temporaires à Victor Papanek, un designer engagé au service des usagers et du développement durable.

Commentaire 66.

L'image est intéressante de part le pont qu'elle construit entre le gant et le fauteuil autour de la notion de réception amortie. Certainement, est-elle plus parlante et produit-elle un effet plus sensible sur les visiteurs amateurs de ce sport peu pratiqué en Europe ?

⁴¹⁹ Lounge chair en contreplaqué moulé, faite de pièces imbriquées les unes dans les autres, 1946. Traduit par nous.

⁴²⁰ Prêt de Herman Miller/photo : Don et Betty Wiechec/Direction artistique de Steve Frykholm.

⁴²¹ La durabilité comme une partie de ce que nous sommes. De plus en plus, les entreprises sont aujourd'hui jugées selon leur conduite en matière de responsabilité environnementale, sociale et économique. Cependant, Vitra ne voit pas cela comme une obligation devant être imposée de l'extérieur. Il s'agit plutôt d'une finalité appliquée à la conception qui a toujours fait partie de sa propre culture industrielle. Fidèle à une forme de pensée adoptée par Charles & Ray Eames, qui a façonné la vision de Vitra, la société met l'accent sur la durabilité et la longévité des produits dans le cadre de sa contribution au développement durable. Les exemples les plus marquants de ce génial principe se trouvent dans les modèles classiques, qui sont toujours d'actualité des décennies plus tard, peuvent changer de propriétaire plusieurs fois et même finir valorisés dans une collection. Le groupe de travail "Vitra et l'environnement" a été créé dès 1986 afin de mettre en pratique et piloter le développement durable étendu à toutes les activités de l'entreprise. Vitra est ainsi en mesure de témoigner de ses efforts en matière de développement durable depuis un quart de siècle. Traduit par nous.

⁴²² Nous voulions donner à la la Lounge chair le look chaleureux et réceptif d'un gant de joueur de baseball bien utilisé. Traduit par nous.

⁴²³ Atelle de jambe fabriquée à partir de contreplaqué collé par couche lors de la seconde guerre mondiale. Traduit par nous.

deux designers dans leur salon, avec Charles Eames allongé dans une Lounge chair⁴²⁴.

Surplombant cet ensemble, un grand cadre présentant une photographie de Ray Eames allongée dans un fauteuil en bois cintré, à côté une photographie de Charles Eames également allongé dans un fauteuil en bois cintré, une légende murale commune aux deux images nous indique que ce sont des variations de la future Lounge chair⁴²⁵. Pour finir, nous découvrons un texte sous une horloge métallique noire⁴²⁶, qui vante les qualités intemporelles de la Lounge chair⁴²⁷. Arrivée au bout de ce mur, nous faisons alors demi-tour pour partir explorer l'autre partie de la pièce à la droite de l'escalier par lequel nous sommes arrivée.

Un petit salon aménagé avec deux Lounge chair en cuir de couleur beige, un repose-pied nous accueille en bas de l'escalier. Deux lampadaires avec des abat-jours en papier, ainsi que deux tabourets en bois tourné⁴²⁸ complètent chaleureusement cet espace.

Commentaire 67.

On remarque dans cette partie de la description – bien d'autres indicateurs que nous n'avons pas toujours signalés iraient dans le même sens – que ces éléments d'exposition cherchent à faire bénéficier l'image de Vitra de la notoriété des Eames et de leur créativité.

Commentaire 68.

Notre description souligne le caractère chaleureux d'un espace qui pourtant ne s'y prête pas spontanément. En effet, situé dans le passage face à la banque, ce petit salon n'est pas attendu à cet endroit. L'installation est aménagée avec des luminaires éclairés. Cela nous rappelle aussi le souci permanent de Vitra de produire ce qu'on pourrait appeler un effet de lieu habité en faisant appel à des éléments confortables et en invitant à la détente.

⁴²⁴ Charles et Ray Eames dans leur salon, 1960. Traduit par nous.

⁴²⁵ Charles et Ray Eames dans une variation de la Lounge chair en contreplaqué moulé, vers 1945. Photo : Eames Office. Traduit par nous.

⁴²⁶ Cette horloge de George Nelson a déjà été aperçue au 3^{ème} étage dans le panneau présentant une chronologie des classiques de Vitra. George Nelson, 1948-1960. Asterisk Clock.

⁴²⁷ Grâce à sa conception élaborée, ses matériaux durables et sa fabrication exceptionnelle, la Lounge chair est un meuble de qualité qui a traversé les générations.

Il y a plus de 50 ans, la maison des Eames, construite en 1949 par Charles and Ray Eames près de Los Angeles pour servir de maison et de lieu de travail, a également accueilli une des premières Lounge chair. De nombreuses photographies montrent à quel point ce fauteuil a été le sujet de prédilection des designers pendant de nombreuses années.

⁴²⁸ Tabourets déjà vus au 3^{ème} étage. Stool modèle B. Charles & Ray Eames. 1960. Stool modèle C. Charles & Ray Eames. 1960.

Une mention sur le mur nous rappelle que Vitra a l'exclusivité de la fabrication du mobilier Eames en Europe et au Moyen-Orient⁴²⁹. Assise dans une des deux Lounge chair, nous pouvons observer le mur adjacent qui comporte différents modules de présentation.

Le premier possède une partie coulissante permettant de découvrir six pièces de bois de teinte identique mais habillées d'un placage différent au niveau des veines du bois⁴³⁰. Une légende nous indique que la possibilité de ce choix rend chaque pièce unique en son genre. Sur la première pièce de bois, une mention précise que le palissandre de Santos qui peut être utilisé pour la Lounge chair respecte les normes d'un label environnemental garantissant la gestion durable des forêts⁴³¹.

Le second module de présentation est une étagère supportant cinq pièces de bois cintrés identiques mais de couleurs différentes, superposées les unes sur les autres. Chaque pièce comporte une légende murale qui permet d'identifier le bois dans lequel elle est fabriquée⁴³².

⁴²⁹ Vitra est le seul éditeur habilité à fabriquer le mobilier des Eames en Europe et au Moyen-Orient. Traduit par nous.

⁴³⁰ Choix de placage. Ici vous pouvez choisir votre placage préféré de palissandre de Santos. Traduit par nous. Chaque structure est unique en son genre.

⁴³¹ Le palissandre de Santos utilisé pour la Lounge chair provient de bois certifiés FSC (Forest Stewardship Council), qui sont cultivés et transformés selon des pratiques forestières qui respectent le développement durable.

⁴³² Palissandre de Santos. Noyer (Pigmenté noir). Noyer (Pigmenté blanc). Cerisier. Frêne noir.

Le troisième présentoir surmonté d'une photographie de la Lounge chair présente les différentes qualités de cuirs qui peuvent équiper le fauteuil⁴³³.

On peut décrocher chaque échantillon, le manipuler pour en apprécier la couleur, la souplesse et le grain. Enfin, le dernier présentoir aligne les quatre différentes finitions du piètement métallique⁴³⁴.

Cet ensemble d'échantillons est surmonté d'une citation des Eames valorisant l'attention portée au détail de leur mobilier⁴³⁵.

Commentaire 69.

Des échantillons de matériaux sont mis à disposition directe du visiteur. La possibilité de prendre connaissance, de toucher les différentes pièces avant qu'elles soient installées pour former le produit définitif est assez rare. C'est pour nous, un des points importants de l'exposition, celui où l'on peut commencer à comprendre de quoi est fait l'objet final, comment se présentent les parties de ce mobilier. On veut y voir une démarche de découverte originale permettant de s'éloigner des formes sophistiquées de l'objet pour atteindre d'autres réalités, des substances, certes, elles-mêmes élaborées mais qui nous rapprochent des éléments naturels que sont les constituants mis en œuvre dans toute fabrication.

Commentaire 70.

Dans une forme elliptique, les deux designers expriment une conviction qui certainement rend compte de leur façon de faire en matière de design. On peut y lire une pratique revendiquée par les industries du luxe qui consiste à dire que les détails, entendus comme ce qui se voit moins, bénéficient du même traitement de qualité que les éléments plus visibles. En somme, rien ne serait négligé. Mais c'est certainement aussi un point de vue holistique qui est émis à ce propos par les Eames. Nous pensons qu'ils expriment l'idée que la totalité de l'objet est présente dans chaque détail, si bien que si l'on supprimait ou négligeait un détail, ce serait l'ensemble de la réalisation qui souffrirait de ce manque de qualité.

⁴³³ Cuir Premium, cuir Grand, cuir naturel.

⁴³⁴ Poli, côtés noirs. Poli, Chromé. Noir.

⁴³⁵ Le détail n'est pas un détail, le détail est le produit. Charles et Ray Eames. Traduit par nous.

Au bout de cet espace, nous pouvons lire un texte mural proche du mur pignon et donc visible depuis l'extérieur, qui explique les différentes étapes pour obtenir sa Lounge chair personnalisée⁴³⁶. Notre visite de l'atelier se termine par l'observation des dernières étapes du montage d'un fauteuil, dont un couple vient tout juste de faire l'acquisition ce jour là.

⁴³⁶ Faites fabriquer ici votre propre Lounge Chair.

Comment pouvez-vous obtenir votre Lounge Chair personnalisée ?

Composez votre propre Lounge Chair à partir de matériaux sélectionnés et profitez de la voir fabriquer devant vous. Nos consultants VitraHaus seront ravis de vous aider :

1 : Asseyez-vous :

Sélectionnez la Lounge Chair que vous voulez dans les dimensions qui vous conviennent.

2. Sélectionnez votre structure favorite :

Vous pouvez choisir, exclusivement à l'atelier Lounge chair, votre propre structure en placage de bois de palissandre de Santos parmi une large gamme de finitions. À l'issue de sa réalisation, une étiquette et un certificat identifient votre chaise dans l'atelier comme un produit original et unique.

3. Soyez là en direct :

Faites l'expérience de la fabrication de votre Lounge chair et de son repose-pied ici même dans l'atelier Lounge Chair.

4. Vous avez hâte de recevoir votre Lounge chair :

Une fois fabriqué, le fauteuil sera livré à votre domicile.

Traduit par nous.

4.4. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires

Code du critère	Énoncé du critère	Liste des n° de commentaires	Nombre de commentaires classés de manière prioritaire	Nombre de commentaires classés de manière secondaire	Nombre total de commentaires
A	Documenter, expliquer, préciser	(9), 10, 12, (38), 55, 56, 58, (64), 66, (69), 70	7	4	11
B	Mettre en valeur les objets	7, (11), 13, 18, (22), 25, (26), 27, 29, (37), 52, 54	8	4	12
C	Mettre en valeur les designers	(23), (28), (29), 33, 35, (41), 42, (44), 45, 51, (52), 57, (67), 70	7	7	14
D	Impliquer, captiver, soutenir la motivation	(3), 4, 6, 9, 14, (16), 17, 20, (50), (61), 64, (68), (69)	7	6	13
E	Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance	3, (4), (5), 8, (13), (15), 19, (21), 22, 24, 32, (33), 36, 44, 47, (49), 50, 62, 68	12	7	19
F	Rythmer, baliser un parcours	2, (20), 30, 49, (50), 53	4	2	6
G	Opérer des choix didactiques	(8), (34), 38, 39, 40, 41, 43 (46), (50), 61, (62), 63, 66	8	5	13
H	Ménager des libertés	(2), 5, (10), (14), (16), 37, 69	4	4	8
I	Introduire une dimension distractive	(4), 6, (14), 16, (17), 21, 23	4	3	7
J	Mettre en valeur l'institution organisatrice	(28), 31, 46, 48, 59, 60, 65, (70)	6	2	8
K	Favoriser une disposition à l'achat	(2), 11, (16), (18), (19), (22), (28), (64), (65), 67, (69)	2	9	11

Figure 61. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires du *showroom* de la VitraHaus.

4.5. Représentations schématiques

- ▶ Sens de la visite
- Arrêt pour observation
- Borne interactive

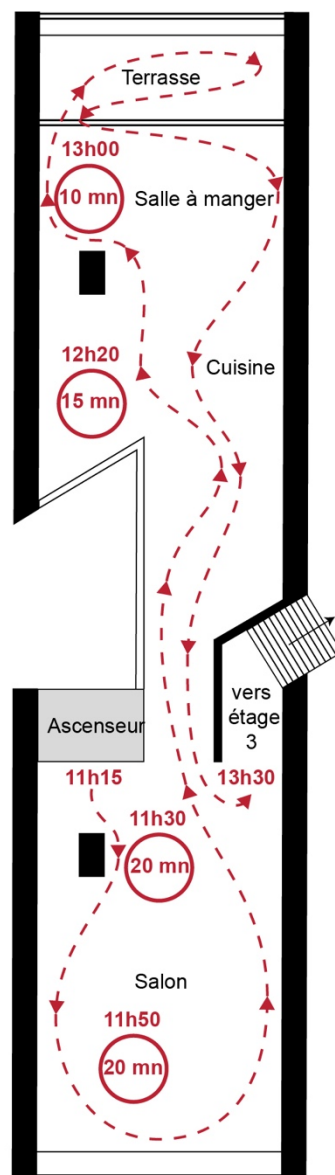


Figure 62. VitraHaus, *showroom*. Étage 4, le loft : parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 225.

- Softshell chair. Ronan et Erwan bouroullec. 2008
- Orchidée
- Oiseau
- Suita 2 seater classic. Antonio Citterio. 2010
- Lounge chair et ottoman. Charles & Ray Eames. 1956
- Hocker. Jacques Herzog & Pierre de Meuron. 2005
- Lampadaire
- Palmier
- Tabouret Solvay. Jean Prouvé. 1941
- Slow Chair. Ronan & Erwan Bouroullec. 2006
- Tabouret haut
- Bac de tri
- Moulin à poivre
- Verre
- Coq
- Dame-jeanne
- Nelson bench. George Nelson. 1946
- MVS chaise. Maarten van Severen. 2000
- Olivier

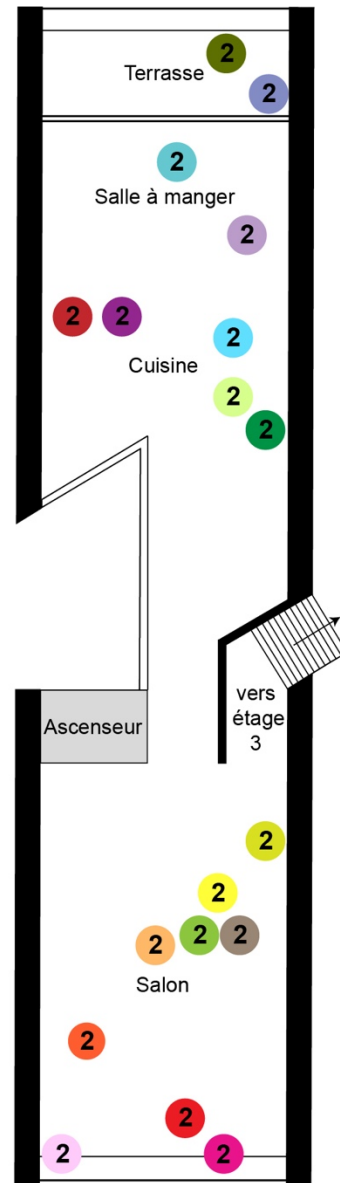


Figure 63. VitraHaus, *showroom*. Étage 4 : le loft : repérage des occurrences d'objets et de mobilier (paires). Éch. 1 : 225.

- ▶ Sens de la visite
- Arrêt pour observation
- 1** Verner Panton
- 2** Jean Prouvé
- 3** Isamu Noguchi
- 4** Alexander Girard
- 5** George Nelson
- 6** Charles & Ray Eames 1
- 7** Charles & Ray Eames 2
- P** Panneau

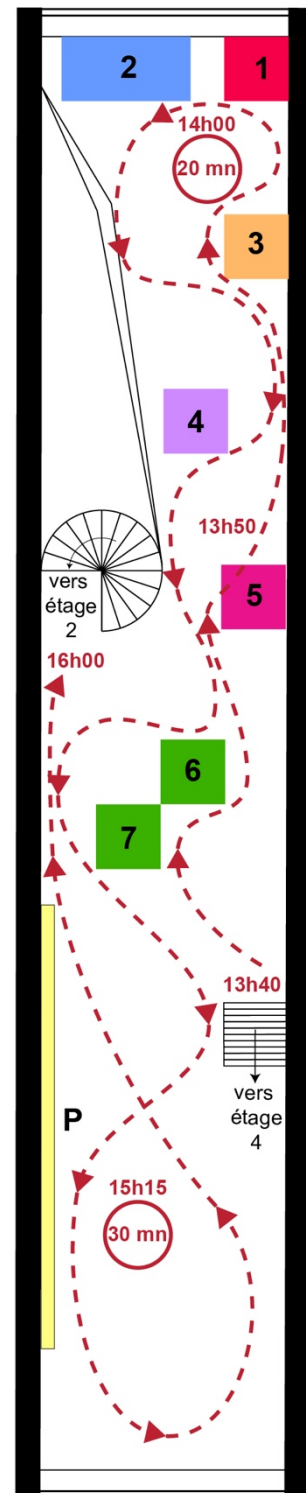


Figure 64. VitraHaus, *showroom*. Étage 3, les classiques de Vitra : parcours de la chercheur-visitateur. Éch. 1 : 225.

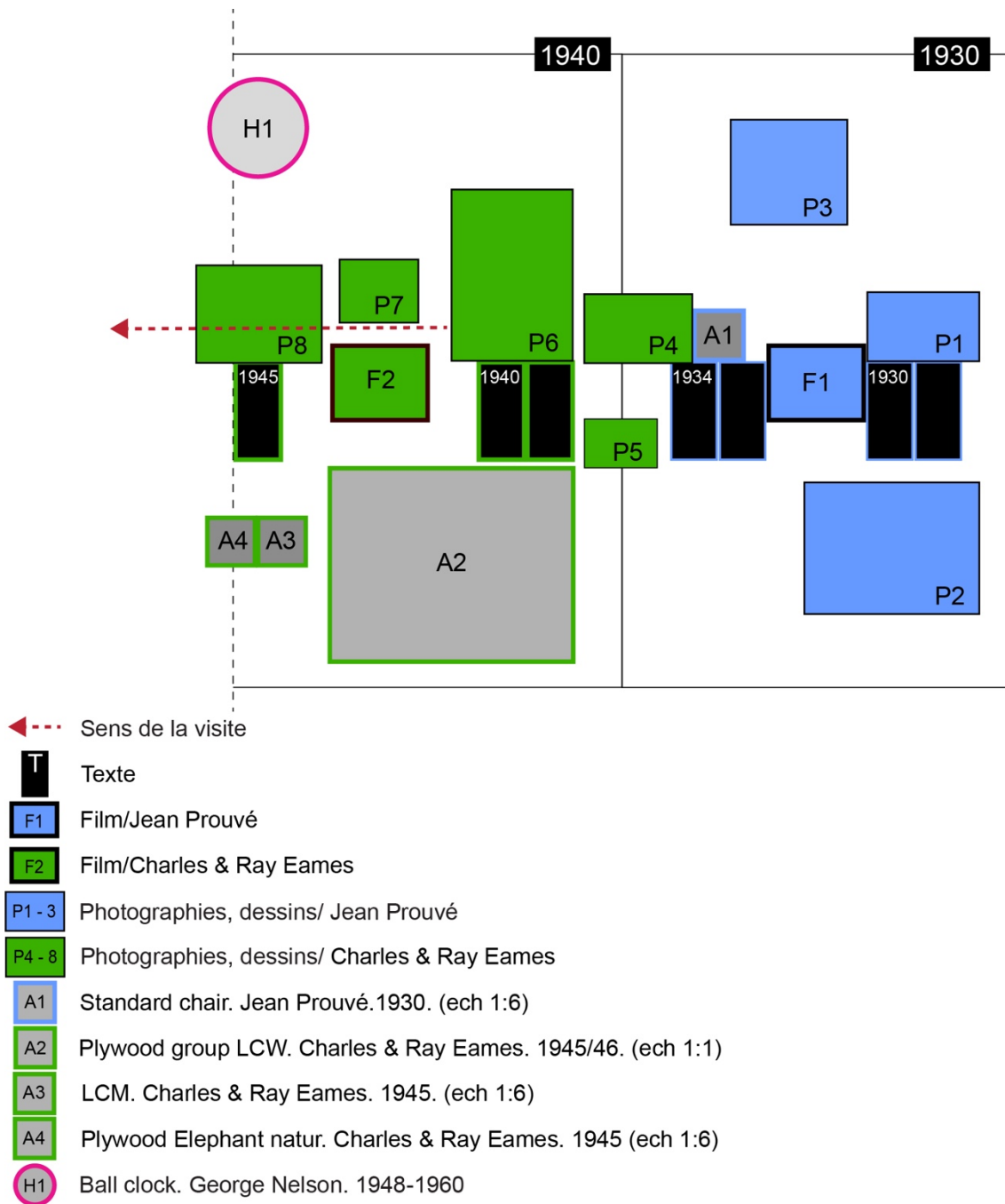


Figure 65. VitraHaus, *showroom*. Étage 3, les classiques de Vitra : schéma du panneau - Partie 1.
Éch. 1 : 20.

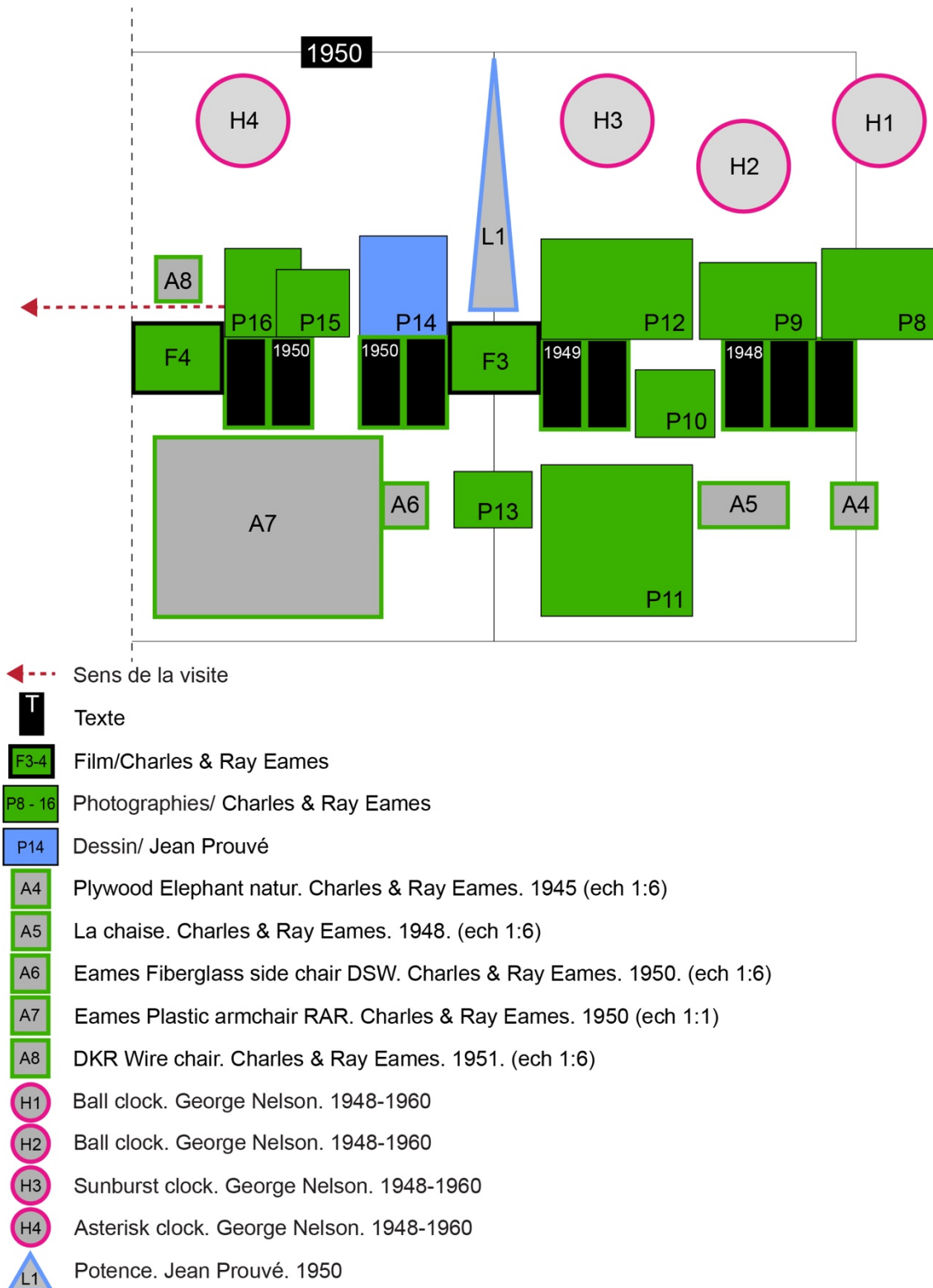


Figure 66. VitraHaus, *showroom*. Étage 3, les classiques de Vitra : schéma du panneau - Partie 2. Éch. 1 : 20.

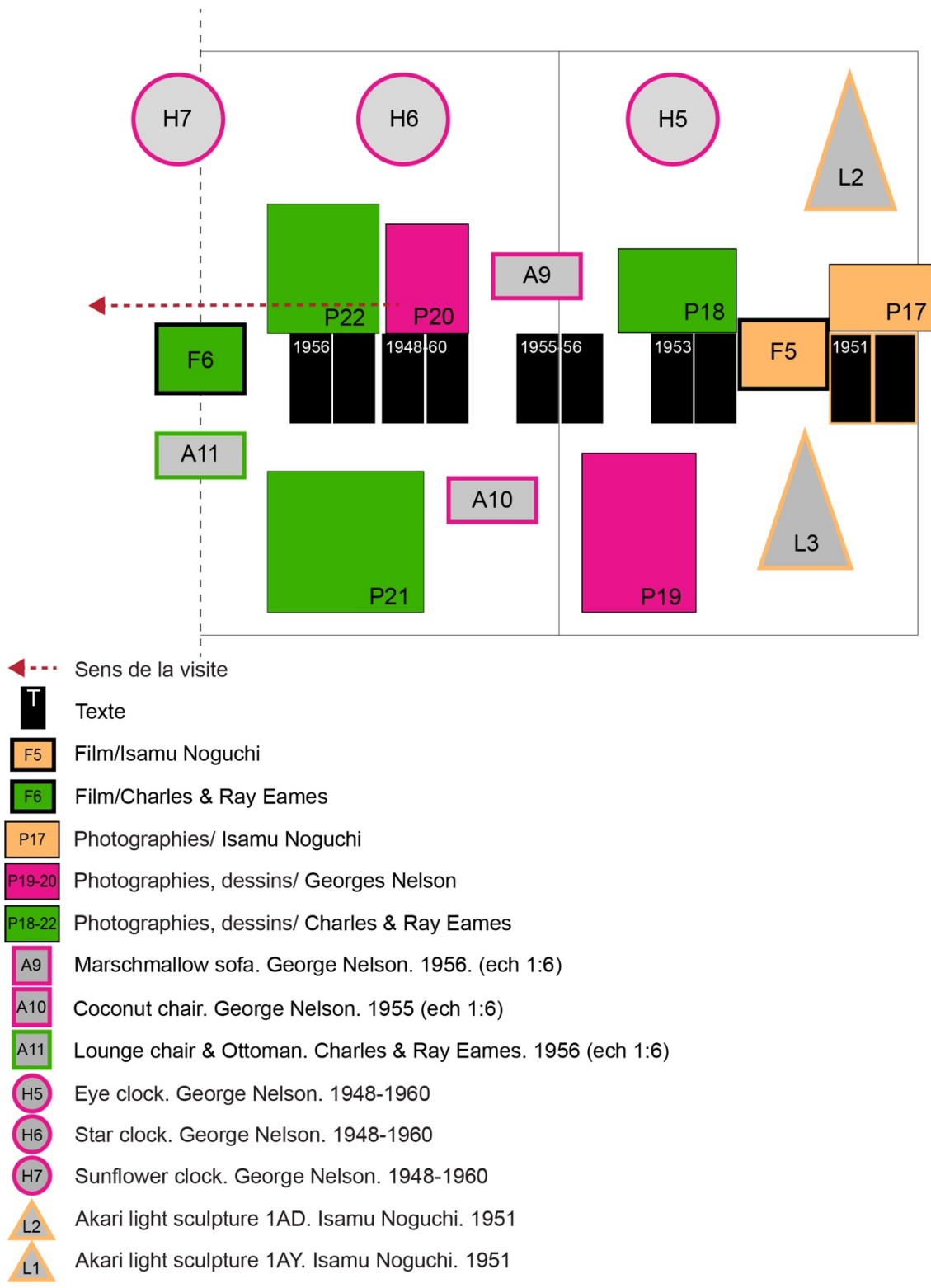


Figure 67. VitraHaus, *showroom*. Étage 3, les classiques de Vitra : schéma du panneau - Partie 3. Éch. 1 : 20.

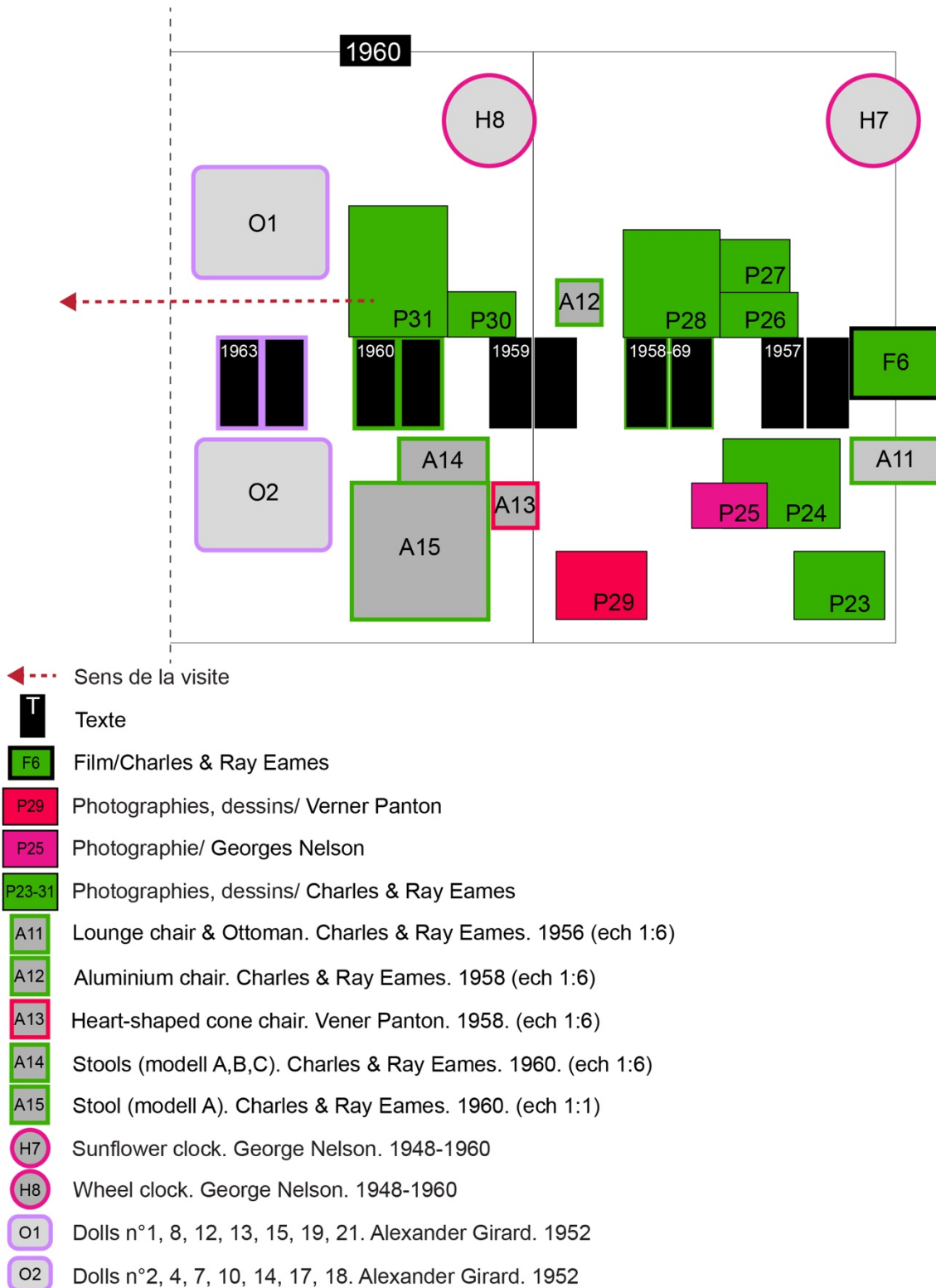


Figure 68. VitraHaus, *showroom*. Étage 3, les classiques de Vitra : schéma du panneau - Partie 4.
Éch. 1 : 20.

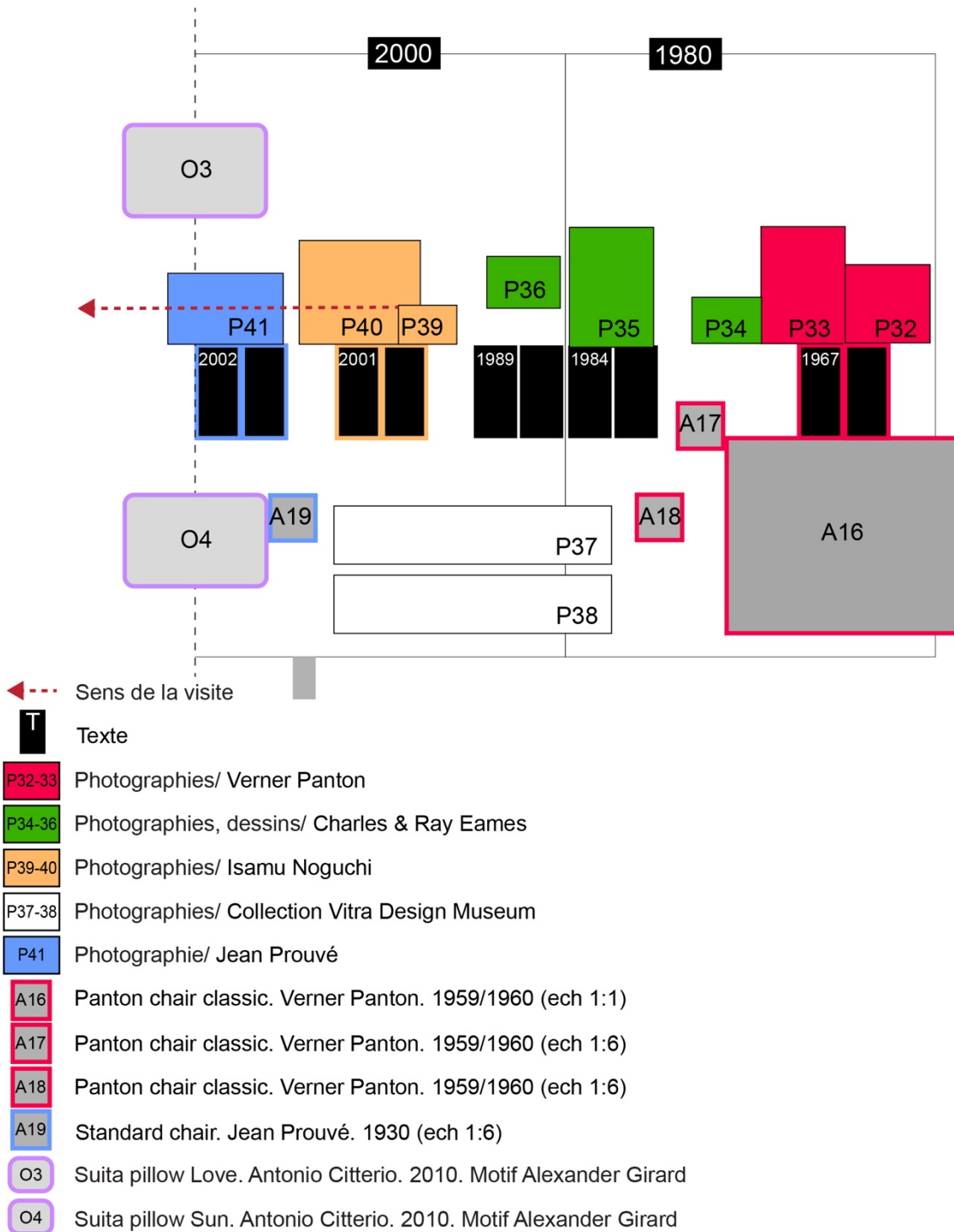
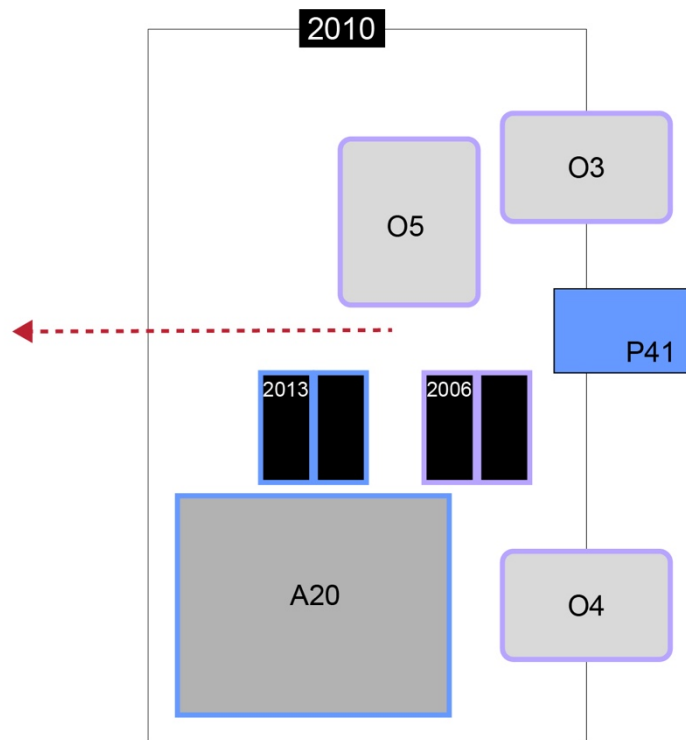


Figure 69. VitraHaus, *showroom*. Étage 3, les classiques de Vitra : schéma du panneau - Partie 5. Éch. 1 : 20.



← Sens de la visite



Texte

P41 Photographie/ Jean Prouvé

A16 Standard SP. Jean Prouvé. 1934/1950 (ech 1:1)

O3 Suita pillow Love. Antonio Citterio. 2010. Motif Alexander Girard

O4 Suita pillow Sun. Antonio Citterio. 2010. Motif Alexander Girard

O5 Classic tray Eden. Antonio Citterio. 2010. Motif Alexander Girard

**Figure 70. VitraHaus, *showroom*. Étage 3, les classiques de Vitra : schéma du panneau - Partie 6.
Éch. 1 : 20.**

- ▶ Sens de la visite
- Arrêt pour observation
- Lounge chair. Charles & Ray Eames. 1956
- 1:6 ● Lounge chair. Charles & Ray Eames. 1956. (ech 1:6)
- Occasional table LTR. Charles & Ray Eames. 1950
- Stools, modèles A et B. Charles & Ray Eames. 1960
- Atelle. Charles & Ray Eames. 1942
- Lampe Akari 10A et 14 A. Isamu Noguchi. 1951
- Asterisk clock. George Nelson. 1848-1960
- Banque

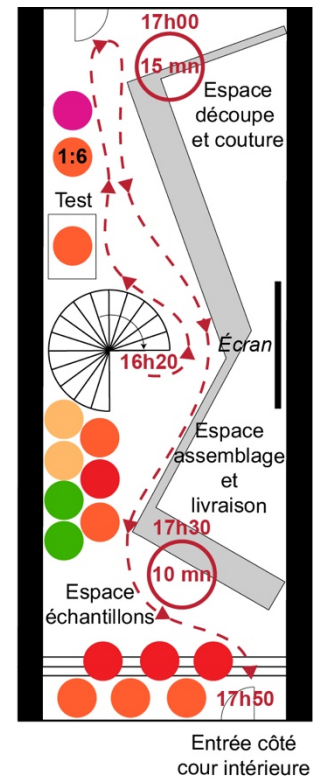


Figure 71. VitraHaus, *showroom*. Atelier Lounge chair : parcours de la chercheur-visitateur. Éch. 1 : 225

Annexe 5. *Sous pression, le bois densifié*

5.1. Présentation de l'exposition

Les rubriques présentées sont extraites de la base de données numérique qui a permis la recension et la collecte d'informations sur les expositions de design tout au long de la recherche.

Dates	28.04.2014 - 14.09.2014
Institution responsable de la production	Musée des Arts Décoratifs
Lieu	Musée des Arts Décoratifs de Paris - Galerie d'actualités
Adresse	Paris, France
Type de lieu	Musée d'arts décoratifs
Type principal	A
Mots clés	Innovation, mise en œuvre, matériau
Présentation synthétique	L'exposition présente une technique innovante de mise en œuvre du bois qui lui confère des propriétés mécaniques et visuelles particulières. Après une présentation de l'évolution historique des procédés de transformation du bois, plusieurs prototypes issus de collaborations entre ingénieurs et designers sont présentés pour illustrer les potentialités offertes par ce nouveau matériau
Commissaire(s)	Nicolas Henchoz, directeur de l'EPFL + ECAL Lab et Dominique Forest, conservatrice en chef, département moderne et contemporain, Musée des Arts Décoratifs, assistée de Marianne Brabant, assistante de conservation
Scénographe(s)	Normal Studio (Jean-François Dingjian et Eloi Chafaï)
Graphisme	Lunapark - atelier graphique
Surface	150 m ²
Designer(s) exposé(s)	Big Game (Augustin Scott de Martinville, Elric Petit and Grégoire Jeanmonod), Paul Cocksedge, Chris Kabel, Lea Longis, Normal Studio (Jean-François Dingjian et Eloi Chafaï).
Partenaires	Ministère de la Culture et de la Communication, l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne, l'EPFL +ECAL Lab (École Polytechnique Fédérale de Lausanne + École Cantonale d'Art de Lausanne), Rino SARL, Microscan service SA, Tarkett GDF SA
Ressources et documents consultés	Mirande, Y., & Henchoz, N. (2014). <i>Les ruptures fertiles : design et innovation disruptive</i> . Lausanne, Suisse : Presses Polytechniques et Universitaires Romandes Présentation du projet "Under pressure"(En ligne, consulté le 25 juillet 2015) : http://www.epfl-ecal-lab.ch/work/under-pressure-project/

4.2. Sélection de vues de l'exposition



Figure 72. *Sous pression, le bois densifié*. Panneau de présentation des techniques de transformation du bois.



Figure 73. *Sous pression, le bois densifié*. Mobiliers en bois issus de la collection du musée des Arts Décoratifs.



Figure 74. *Sous pression, le bois densifié.* Vue des deux dispositifs de présentation des mobiliers et des propositions des designers.



Figure 75. *Sous pression, le bois densifié.* Dispositif de présentation des propositions des designers.



Figure 76. *Sous pression, le bois densifié*. Proposition de Léa Longis : « 3 temps ».



Figure 77. *Sous pression, le bois densifié*. Proposition de Big game : « Press ».



Figure 78. *Sous pression, le bois densifié*. Proposition de Normal Studio : « Casque audio ».



Figure 79. *Sous pression, le bois densifié*. Proposition de Paul Cocksedge : « Pressure point ».



Figure 80. *Sous pression, le bois densifié.* Proposition de Kris Kabel : « Wood cracker ».

5. 3. Description de la visite et commentaires

Visite effectuée le 18 juillet 2014 :
14h - 16h30

Le parcours de la chercheur-visiteur est représenté p. 245.

Au cinquième étage du musée, depuis l'entrée de la salle consacrée à l'accrochage permanent des collections de design de la période des années 2000, on repère sur la gauche l'espace d'exposition grâce un grand panneau vertical blanc qui indique en grandes lettres noires le titre de l'exposition et le nom de ses partenaires institutionnels⁴³⁷.

On entre dans la pièce d'exposition (la galerie d'actualité, nommée comme telle par le musée) par une large ouverture, les deux battants des portes ont été rabattus dans l'embrasure. C'est un espace rectangulaire éclairé par une lumière douce qui provient en grande partie des cinq grandes portes fenêtres qui donnent sur l'extérieur.

De grands rideaux en textile gris filtrent la lumière du jour. Au plafond, de longs rails de spots disposés longitudinalement éclairent les pièces exposées. Murs et plafond sont de couleur blanche et mate, le sol est gris pâle légèrement satiné.

À gauche de la porte par laquelle nous sommes entrée, directement sur le mur, on peut voir le titre de l'exposition accompagné d'un texte court d'une quinzaine de lignes⁴³⁸, bilingue

Commentaire 1.

Le choix des teintes gris blanc satiné est le signe d'une ambiance où domine l'austérité. Plus généralement le cadre de présentation laisse peu de place à la fantaisie. La seule couleur présente est le beige, qui évoque le bois, sujet de l'exposition.

⁴³⁷ *Sous pression, le bois densifié*. 28 mars - 15 septembre 2014. La galerie d'actualité. Exposition conçue par l'EPFL + ECAL-Lab, avec le concours des Arts Décoratifs, Paris, le partenariat du ministère de la Culture et de la Communication, le soutien de l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), la Vice-présidence pour l'Innovation et la Valorisation, Rino SARL et Microscan Service SA, ainsi que le concours de Tarkett GDL SA.

⁴³⁸ « Sous pression, le bois densifié » présente l'aventure de ce qu'on peut appeler un nouveau matériau. Il en dévoile les

français-anglais présentant les acteurs et expliquant les enjeux de la mise au point de cette nouvelle technique de transformation du bois que l'on va découvrir dans l'exposition. Un peu plus à droite de ce texte, une vidéo en couleur est projetée directement sur le mur, on entend le son de manière atténuée.

Commentaire 2.

Le texte annonce clairement que la thématique de l'exposition porte sur « un nouveau matériau », terme qui n'est pourtant pas repris en gros caractères dans un titre.

Nous choisissons de faire demi-tour pour commencer la visite. La pièce est séparée en deux espaces par une grande paroi blanche d'environ deux mètres et trente centimètres de haut et trente centimètres de large, faite d'un matériau plastique blanc alvéolaire et translucide qui laisse apparaître grâce au contre-jour, la structure sur laquelle il est riveté. Dans ce premier espace en forme d'allée face auquel nous nous trouvons, on découvre sur la droite un très long cadre bordé de noir d'une hauteur d'environ un mètre et d'une profondeur d'environ vingt centimètres. Cette sorte de vitrine est suspendue au mur. Elle en occupe toute la longueur jusqu'à la seconde ouverture de la pièce d'exposition, située à l'opposé de celle par laquelle nous venons d'entrer. À l'intérieur, quelques pièces en bois accrochées sur le fond, des photos, des dessins de mobilier en forme de silhouettes et des textes visibles sur fonds blanc ou colorés en beige clair et un titre en grandes lettres noires visibles de loin :

Commentaire 3.

L'exposition occupe un espace assez réduit. Elle est installée dans une seule pièce rectangulaire divisée en deux parties par une sorte de cimaise centrale. La première est consacrée à des explications principalement historiques sur les technologies de transformation du bois, la seconde donne à voir cinq prototypes réalisés en bois densifié.

Commentaire 4.

Il peut paraître paradoxal de dire comme nous l'avons déjà fait qu'il s'agit d'une vitrine alors qu'il n'y a pas de vitre. C'est l'occasion de rappeler qu'outre la protection ici inutile que fournit la vitre, la vitrine sert à la mise en valeur de ce qui est présenté, ne serait-ce que parce qu'elle souligne au moyen de son cadre.

enjeux au travers d'une première collection d'objets emblématiques.

Des chercheurs du Laboratoire des matériaux de construction de l'École polytechnique fédérale de Lausanne ont démontré, sous la direction de Parviz Navi, qu'il est possible de transformer un bois facile à cultiver comme le sapin en un matériau aussi dur que les essences tropicales rares et précieuses.

Mais pour quels usages ? l'EPLFL+ECALab, de la même école a lancé un programme d'exploration en faisant appel à cinq studios de design : Normal Studio à Paris, Big Game à Lausanne, Paul Cocksedge à Londres, Chris Kabel à Rotterdam et Léa Longis en collaboration avec l'ENSCI-les Ateliers.

Leurs projets ouvrent chacun sur une dimension emblématique du potentiel de ce matériau. Cette exploration par le design, menée par l'EPFL+ECAL Lab, définit des perspectives d'usage concrètes, non seulement en terme de fonction, mais également d'expression. Il reste désormais à industrialiser le procédé pour que le bois densifié puisse conquérir notre quotidien avec des applications inédites, préservant ainsi les espèces sauvages rares.

« Le bois, un matériau ancestral et high-tech ».

De l'autre côté à gauche, posés au sol, une série de sept volumes noirs parallélépipédiques constituent une sorte de longue estrade de même largeur mais à plusieurs niveaux de hauteurs sur lesquels sont posés des mobiliers en bois.

À mi-hauteur, l'arrière-plan est occupé par des formes graphiques géométriques de différentes tailles, peintes en noir directement sur la paroi translucide. Elles permettent de mettre en valeur les mobiliers et objets posés sur ces blocs noirs.

En se rapprochant de l'estrade, on peut remarquer qu'un motif régulier en forme de grille métallique déployée, apparaît en léger décaissé. Sur la paroi verticale du second volume, à environ cinquante centimètres du sol, on peut lire un titre en grosses lettres blanches : « Les techniques qui ont inspiré le bois densifié ».

Sur le premier bloc se trouve un berceau constitué de pièces aux formes arrondies, posé de manière à contempler son profil tout en courbe. Un cartel en très petites lettres blanches directement collées sur le bloc noir dans l'angle en bas à droite indique la type d'objet, la date de fabrication, le fabricant et le pays de fabrication, la matière et la technique de fabrication, la provenance et un numéro d'inventaire dans la collection⁴³⁹. Sur le second bloc qui est légèrement plus haut que le précédent, un fauteuil aux accoudoirs en formes de volutes⁴⁴⁰ est également posé de manière à être vu de profil.

Sur le troisième bloc, qui est le plus haut (environ quatre-vingt dix centimètres au dessus du sol), posés contre la paroi blanche, deux panneaux décoratifs en bois sculptés⁴⁴¹. L'un

Commentaire 5.

Comme souvent le choix de la figure de style qu'est l'oxymore a son utilité. L'association des opposés « ancestral » et « high-tech » n'est pas inenvisageable s'agissant d'un matériau. Il y a complémentarité là où le premier entendement serait plutôt du côté de l'opposition. Par cette formule, le titre rend pertinemment compte du contenu de l'exposition et de l'intention du commissaire.

Commentaire 6.

La discontinuité du support renforce l'autonomie des objets présentés alors que la forme générale est celle d'une galerie. Le style de présentation articule ainsi ressemblance et différence entre les pièces de mobilier.

Commentaire 7.

Le titre qui se détache en très grosses lettres blanches sur fond noir est la seule écriture textuelle lisible en situation de déambulation. On peut se demander s'il s'applique à ce côté de l'allée ou s'il englobe les deux côtés, car les mobiliers présentés sont peu explicites sur les techniques qui ont présidé à leur naissance.

Commentaire 8.

Pour ces cartels, la taille du texte impose de se rapprocher en courbant le buste afin de pouvoir lire. Manifestement, le souci des concepteurs de l'exposition n'est pas d'informer sur les pièces présentées, les époques et les designers mais bien d'illustrer les applications des diverses technologies de transformation du bois brut.

⁴³⁹ Berceau, vers 1890. Manufacture Jacob et Josef Kohn, Vienne. Hêtre cintré. Don Guy et Gildas Gourlay en mémoire d'Andrée Gourlay. inv. 2005-9-1.

⁴⁴⁰ Fauteuil n°11. Édition Thonet Gebrüder (fondé en 1853), Autriche. Hêtre cintré, cannage. Dépôt CCI, 1979, inv. CCI 76/G5 0175.

⁴⁴¹ Panneau de meuble (Figures symbolisant les Arts). Fabrique Alfred Latry & Cie, France. Vers 1860-80. Bois durci. Panneau

présente des figures qui symbolisent les arts, l'autre des figures qui symbolisent les sciences.

Commentaire 9.

On remarque que le choix des pièces illustrant les transformations du bois convoque quelques uns des designers et des unités de production phares du XIX^e et XX^e siècle.

Le quatrième bloc estrade présente une chaise avec un dossier légèrement sculpté en relief⁴⁴² que l'on peut voir présentée de face. Sur le cinquième bloc, superposé au quatrième, repose un fauteuil en bois cintré⁴⁴³. Les accoudoirs arrondis en bois clair contrastent avec l'assise peinte en noir.

Commentaire 10.

La présentation de mobilier sur des estrades étagées permet de rompre la régularité génératrice de monotonie. Le contraste avec le fond noir souligne l'élégance des formes.

Sur le cinquième bloc, deux attelles de jambe sont présentées sur des tiges métalliques qui les maintiennent en équilibre⁴⁴⁴. La première est présentée de face, la seconde à l'envers. Enfin sur le sixième et dernier bloc, une chauffeuse en contreplaqué moulé face au visiteur⁴⁴⁵.

Arrivée au bout de cette allée, nous nous retournons pour observer et lire le grand panneau-vitrine qui occupe tout l'espace en vis à vis de la série de meubles. Le cadre qui entoure le panneau a la particularité d'être assez profond. Il est réalisé dans le même matériau que les blocs de l'estrade, avec le même motif qui texture la surface. Il entoure une grande surface blanche où l'on peut voir des textes, des dessins, des photos et des pièces en bois.

Commentaire 11.

Vu l'étroitesse de cette allée, il eut été possible de progresser en regardant alternativement à droite et à gauche. Pourtant il ne semble pas que ce soit cette conduite de visite qui soit souhaitée car l'ordre de présentation à droite et à gauche est en chronologie inversée. Selon le choix du visiteur, ce dispositif peut introduire des confusions.

de meuble (Figures symbolisant les Sciences). Fabrique Alfred Lamy & Cie, France. Vers 1860-80. Bois durci.

⁴⁴² Chaise, 1900/1905. Édition Thonet Gebrüder (fondé en 1853). Hêtre cintré.

⁴⁴³ Fauteuil 41 pour le sanatorium de Paimio, 1930-31. Alvar Aalto (1898-1976). Édition Artek, Finlande, 1935. Contreplaqué de hêtre, lamellé-collé de bouleau.

⁴⁴⁴ Attelles, vers 1942. Charles Eames (1907-1978), États-Unis. Fabrication Plyformed Wood Company, États-Unis. Édition Evans Product, États-Unis, 1943-1949. Contreplaqué de bois. Don Mel Byars, 1991, inv. 991 307. Don Galerie Néotou, 2000, inv. 991-51.1.

⁴⁴⁵ Chauffeuse, 1963. Grete Jalk, Danemark. Édition Poul Jeppensen, Danemark. Contreplaqué moulé de hêtre, placage de pitch pin. Don de la créatrice, 1968, inv. 41778.

Les textes se présentent sous la forme de blocs sur une dizaine de lignes, surmontées d'un titre en caractères gras. Chaque bloc est mis en valeur par un fond beige clair au contour hexagonal. Cette forme beige chevauche dans un de ses coins, un dessin au trait noir qui représente de manière stylisée le meuble situé en face sur les estrades en rapport avec le propos tenu dans le texte.

Le premier bloc textuel⁴⁴⁶ présente le bois comme un matériau à la fois ancestral et *high tech*⁴⁴⁷. Nous poursuivons notre lecture vers la droite avec deux autres blocs textuels. Le premier consacré à la technique du bois durci⁴⁴⁸. Le second s'intéresse au bois cintré⁴⁴⁹. Il est illustré par un dessin du berceau que nous avons vu précédemment.

Un peu plus à droite, un fauteuil aux grands accoudoirs arrondis illustre le texte qui

Commentaire 12.

On constate un effort de recherche de lisibilité dans les choix graphiques (chevauchement, cadre du texte et dessin). Les textes sont courts, écrits dans un langage clair, précis qui ne fait pas appel à un vocabulaire spécialisé. Le chercheur-visitateur a trouvé la prise de connaissance rapide, aisée, fonctionnelle.

⁴⁴⁶ Tous les textes de l'exposition sont bilingues.

⁴⁴⁷ Le bois matériau ancestral et high tech. On peut voir le bois comme un matériau ancestral, dans son usage traditionnel. Mais sa structure composée de fibres et de résine l'apparente aux matériaux high tech les plus sophistiqués. Depuis plusieurs siècles, on l'apprivoise pour lui faire jouer des rôles toujours plus variés. On l'a d'abord taillé. Au XIX^e siècle des moulages font apparaître des motifs complexes grâce au bois durci. Les perspectives de multiplient avec le cintrage qui implique également l'humidité puis avec le contreplaqué et le lamellé collé. Au XX^e siècle, des traitements à haute température, comme la réтификаtion, permettent d'augmenter sa stabilité face aux intempéries et aux micro-organismes. Ces procédés multiplient les usages, mais exigent dans certains cas l'ajout de produits chimiques artificiels, une fixation mécanique pour garantir la stabilité des formes. Ils réduisent également considérablement les propriétés mécaniques du matériau.

⁴⁴⁸ Bois durci. Breveté au milieu du XX^e siècle, le bois durci consiste à mêler de la sciure ou de la farine de bois dur à du sang de bœuf, de compresser ce mélange à chaud sous appareil hydraulique puis de le mouler dans des moules en acier chauffé. Cet aggloméré donne, après broyage et cuisson, un matériau aux propriétés mécaniques excellentes, en densité et en imperméabilité. Il peut être utilisé en remplacement des essences de bois dur ou du métal. Il permet la fabrication en série d'objets décoratifs. Au tournant du siècle, le bois durci disparaît progressivement au profit de nouveaux matériaux.

⁴⁴⁹ Bois cintré. Expérimenté par Michael Thonet dans les années 1830, afin d'adapter sa technique de bois courbé à une production industrielle, le cintrage du bois « se fait en général par mise en forme et étuvage à la vapeur ». Réalisée tant que le bois est chaud, cette méthode nécessite un savoir-faire industriel. Avant le cintrage, les fibres sont comprimées pour éviter toute cassure. Les bois propices au cintrage sont le frêne, le hêtre, le bouleau, ainsi que certains résineux.

explique la technique du lamellé-collé⁴⁵⁰, la chauffeuse est représentée à côté du texte dédié à la technique du contreplaqué⁴⁵¹, un bâtiment (une maison), qui ne fait pas partie des mobiliers exposés sur les estrades est associé à la dernière technique présentée : le bois rétifé⁴⁵².

Au bout du panneau, à l'extrême droite, deux dernières thématiques concluent cette présentation de techniques de transformation du bois. Trois photos de la structure du bois vu au microscope illustrent un texte : « Dans l'intimité du bois » et sept pièces en bois directement collées sur une grande figure hexagonale noire et deux autres suspendus à des fils accrochés en haut du cadre viennent témoigner de « premiers essais »⁴⁵³. Les sept pièces montrent les états successifs du bois après passage dans la machine à densifier, six sont présentées sur la tranche de manière à voir

Commentaire 13.

Le titre accompagnant les vues microscopiques de la structure du bois à l'avantage d'être amusant et métaphoriquement bien choisi. Plus généralement les pièces présentant les étapes de la densification du bois montrent de manière intéressante le procédé de transformation.

⁴⁵⁰ Bois lamellé-collé. Dans la première décennie du XX^e siècle, un brevet est déposé pour la fabrication de bois lamellé-collé. Celui-ci est constitué de lamelles de bois collées bout à bout. Ces lamelles sont superposées dans le sens de la fibre du bois, collées et pressées entre elles pour lui donner la forme souhaitée. Ce procédé permet la fabrication de pièces de grande dimension, comme des éléments porteurs. Le lamellé-collé est léger, résistant, indéformable.

⁴⁵¹ Contreplaqué. Utilisé en particulier par l'aviation pour sa résistance et sa légèreté, puis par l'industrie militaire lors de la Première Guerre mondiale, le contreplaqué ou multiplis est « un panneau composé d'un nombre toujours impair de couches minces de bois de même épaisseur (les plis), collées sous pression ». Le contreplaqué comporte un minimum de trois couches superposées à 90° - assurant ainsi une grande résistance – encollées et passées en presse à chaud. Il peut être courbé et moulé au moment de sa mise en œuvre. Ses qualités essentielles sont la solidité et la légèreté.

⁴⁵² Bois rétifé. Développée dans les années 1970 à l'École Nationale Supérieure des Mines de Saint-Étienne et brevetée deux décennies plus tard, la technique de rétifification® du bois consiste en un traitement à très haute température, sans oxygène. Ce procédé applicable à la majorité des essences, donne un bois stable et imputrescible, mais souvent sec et cassant. Résistant à l'humidité et aux insectes, il est utilisable en extérieur. Le bois rétifé est fabriqué à partir d'essences locales et sans adjonction de produits chimiques.

⁴⁵³ Premiers essais. Les premières tentatives de densification sur des grandes plaques témoignent des forces et des pressions impliquées. Le processus exige un contrôle très précis sur la matière. Une sortie trop brusque de la machine et la pièce explose sous l'effet de la pression interne encore présente. La rigidité des fibres peut également engendrer des retraits et des tensions. Les essais successifs ont permis d'atteindre progressivement une densification homogène, des formes sans fissure et des états de surface lisses.

l'évolution de son profil, la septième est présentée à plat. À côté, une des pièces suspendues montre le bois brut de découpage, l'autre, le même morceau après passage dans la machine dans son état final. On est invité par un petit texte⁴⁵⁴ à toucher tous ces morceaux et à apprécier la différence de volume et de texture.

Nous nous retrouvons à l'endroit par lequel nous sommes entrée dans l'exposition et nous continuons notre visite en nous dirigeant vers la vidéo projetée sur le mur à notre gauche.

Le cartel indique que nous allons y découvrir la réalisation d'une pièce effectuée seulement deux mois avant sa présentation dans cette exposition⁴⁵⁵. Le film montre différentes étapes de la fabrication d'un casse-noix depuis le crayonné du designer jusqu'à sa sortie de moule et insiste sur le caractère collaboratif du projet entre recherche scientifique, design et ingénierie, par le biais de courtes interviews des différents protagonistes⁴⁵⁶.

Commentaire 14.

Le fait que l'examen visuel puisse être complété par une prise de connaissance tactile est important dans la démarche qui consiste à découvrir un matériau. Ceci est d'autant plus pertinent que dans la suite de la visite le bois densifié des prototypes sera protégé par des vitrines.

Commentaire 15.

Ce retour au point d'entrée introduit une ponctuation forte dans la visite, signifiant sans le dire que nous allons en tant que visiteur passer à autre chose que ce que nous venons de voir.

Commentaire 16.

Le chercheur-visiteur apprécie de pouvoir faire connaissance avec les trois acteurs principaux du projet scientifique présenté. Le document met bien en valeur ces personnages et permet de comprendre les formes de leur collaboration. C'est la partie la plus gaie et colorée de l'exposition.

⁴⁵⁴ À toucher. Testez la différence entre un bloc de sapin brut et le même bloc sorti de la machine, totalement densifié. Ils ont le même poids, mais le volume a été divisé par trois. On perçoit aussi la différence de texture.

⁴⁵⁵ Fabrication d'une pièce. La vidéo présente la réalisation du casse-noix en février 2014 sur la machine expérimentale à l'EPFL+ECAL Lab, avec le designer Kris Kabel, le concepteur de la machine Fred Girardet et l'instigateur du projet Sous pression, le bois densifié Nicolas Henchoz. Réalisation Sandy Evangelista/Olivier Porchet. Service audio-visuel de l'École polytechnique fédérale de Lausanne. Durée : 2'38.

⁴⁵⁶ *Verbatim* de la vidéo (en ligne, consulté le 19.07.2014) : <https://actu.epfl.ch/news/le-sapin-s-expose-au-louvre-dans-de-nouveaux-ato-4/>

Voix off : « Il a la sensualité d'un bois précieux, la dureté d'une essence tropicale mais avant sa transformation, ce matériau à la texture si particulière était à laisser pour compte. ».

Nicolas Henchoz, directeur de l'EPFL+ECAL Lab : « Ça c'est dix ans de recherche scientifique et plusieurs groupes dans le monde, au Japon, à L'EPFL et dans d'autres endroits. Et puis au bout de ces dix ans, le groupe à Parviz Navi a pu démontrer, sur des petits échantillons, de l'ordre de quatre centimètres que l'on pouvait densifier du bois. Après la question, c'est qu'est-ce qu'on en fait ? ».

Kris Kabel, designer : « J'ai eu l'idée de faire de faire ce casse-noix parce que j'aimais l'idée qu'un bois peut casser son propre fruit. C'est une sorte de cannibalisme en fait. ».

Nicolas Henchoz : « Alors c'était pas gagné d'avance, parce que les designers ont à chaque fois imaginé des idées qui nous ont totalement surpris en venant avec des formes extrêmes. ».

Il est de courte durée (un peu plus de deux minutes) et l'obligation de le regarder sans avoir la possibilité de s'asseoir n'est pas vécue comme une forte contrainte.

Commentaire 17.

La brève durée de la vidéo explique certainement que l'on n'ait pas prévu de sièges pour le visionnement. On peut aussi penser que l'observation attentive de ce type de média se fait plus efficacement en station assise.

En nous retournant, nous continuons pour découvrir la seconde partie de la pièce.

Sur une console à environ un mètre et dix centimètres de haut réalisée dans le même matériau plastique alvéolaire blancs que la paroi verticale, on découvre cinq boîtes noires vitrées, disposées à intervalle régulier.

Commentaire 18.

On redécouvre un style de présentation proche de la première partie en ce qui concerne la scénographie. La dimension d'austérité, de froideur, est d'autant plus forte que la première partie semblait offrir plus d'originalité. Le phénomène est certainement accentué par contraste avec le visionnement de la vidéo qui s'inscrivait dans un autre registre communicationnel.

À l'intérieur, ces vitrines montrent des objets et un petit panneau textuel.

En haut à l'extrême gauche de la paroi verticale, on peut lire un titre peint en noir « Design & Bois densifié ».

Commentaire 19.

Le titre de cette dernière partie insiste sur le design ; ce terme est bien mis en évidence. On peut remarquer que la galerie que nous avons vu dans un premier temps était aussi consacrée à des pièces historiques de design.

Voix off : « Et l'imagination des designers invités par l'EPFL ECAI Lab ont poussé les ingénieurs à investiguer toujours plus loin les propriétés du bois. »

Fred Girardet, Rino SARL : « Il y a essentiellement des difficultés pratiques liées au fait qu'on doit traiter le bois à des températures relativement élevées pour le rendre souple, plastique, déformable, et ça ça implique de contrôler tout au cours du processus l'humidité qu'il y a dans le bois. »

Voix off : « Tels des alchimistes, les scientifiques ont multiplié les essais afin de métamorphoser le bois tendre. La machine développée par leurs soins permet de chauffer le bois en surveillant l'humidité et la pression. On peut ainsi lui donner la forme désirée, encore faut-il stabiliser le matériau pour qu'il ne reprenne pas sa forme initiale à la moindre humidité. »

Fred Girardet : « Quand on ouvre, on a quelques petites sueurs froides on a passé du temps et on espère que c'est réussi. »

Nicolas Henchoz : « Avec les designers on a pu montrer plein de dimensions nouvelles avec les problèmes que ça posait, donc des limitations de la technique et puis les choses dont on avait pas soupçonné l'existence, et donc une richesse, maintenant d'applications absolument incroyable. Mais aussi une meilleure connaissance du procédé. »

Voix off : « Mais comment communiquent un designer et un scientifique ? Parlent-ils la même langue ? Se comprennent-ils ? »

Kris Kabel : « Les designers, ils pensent toujours à des possibilités et les ingénieurs sont plutôt focalisés sur les limitations. »

Fred Girardet : « Celui qui doit transformer le bois, doit essayer de comprendre les folies du designer. »

Kris Kabel : « Et j'aime beaucoup cette collaboration avec des trucs qui ne sont pas déjà définis. »

En face de la console, contre le mur, un texte à même le mur, présente le principe du bois densifié⁴⁵⁷.

Les cinq boîtes posées sur la console sont de taille identique. Deux d'entre elles sont posées sur leur largeur à la verticale. Elles sont construites de manière identique au grand cadre mural situé au début de l'exposition, un cadre noir en bois noir texturé vient enchâsser un second cadre blanc mais elles sont fermées par une vitre maintenues par quatre pièces métalliques et disposent d'un éclairage interne.

La lumière est diffusée par une plaque de verre opalescente. Chaque boîte fait environ 120 cm de large, 85 cm de haut et 35 cm de profondeur. Sous chacune d'entre elles, figure le nom du designer ou du collectif de designers et sans autre mention, directement peint en gris caractères noirs sur la partie verticale de la console.

La première boîte (B1) est consacrée au travail du designer, que nous venons découvrir dans la vidéo, Kris Kabel. En haut à gauche, à la verticale sur le fond, un texte court de couleur gris foncé de lignes présente le projet : le nom donné à l'objet, le pays d'origine du designer, la date de réalisation, le matériau, la technique et l'intérêt du projet⁴⁵⁸.

Commentaire 20.

On retrouve dans ce court texte les qualités d'écriture précédemment constatées. Le chercheur-visiteur éprouve une satisfaction à prendre connaissance d'une explication d'ordre technologique qui s'adresse à lui dans un vocabulaire simple que l'on a expurgé des termes techniques et scientifiques propres à la discipline.

Commentaire 21.

Ces grandes boîtes noires toutes identiques rappellent des formes qui se rencontrent dans les expositions internes aux établissements d'enseignements supérieurs scientifiques, dédiés à l'instruction des étudiants. Le caractère semblable des supports pourrait aider à des comparaisons qui ne semblent pas ici recherchées.

Commentaire 22.

On ne saura que peu de choses sur le designer à l'origine du prototype. Autant son nom ou celui du collectif est écrit en très grosses lettres, autant toute autre information est absente.

Commentaire 23.

Le cartel présente l'objet dans un style simple et clair que nous avons déjà apprécié en tant que chercheur-visiteur. Il ne comporte aucun renseignement sur le designer et la structure auquel il appartient.

⁴⁵⁷ Le principe du bois densifié. La densification permet non seulement de transformer un bois tendre en un matériau qui rivalise avec les espèces les plus dures, mais elle offre aussi des capacités de mise en forme : les fibres du bois s'alignent sur les formes dictées par un moule. Et la surface peut devenir aussi lisse qu'un polissage parfait. Plus étonnant encore, le procédé repose simplement sur la chaleur, l'humidité et la pression. Il n'exige aucune adjonction de substance chimique. L'ensemble des objets réalisés pour cette exposition à l'EPFL+ECAL Lad, dans la machine construite initialement pour la recherche scientifique. Les vitrines présentent pour chaque projet le moule, le morceau de bois initial, le morceau sorti du moule et l'objet final. Si la densification ne prend que quelques minutes, stabiliser la pièce exige des connaissances scientifiques très pointues. Si le traitement est trop léger, le bois tend à revenir à sa forme initiale. S'il est trop intense, il ruine les propriétés mécaniques du matériau.

⁴⁵⁸ Wood cracker. Pays-Bas, 2014. Sapin densifié. La transformation fondamentale du bois permet d'obtenir la dureté et la résistance nécessaire à la fonction de l'objet. L'idée même du casse-noix en sapin illustre cette faculté. Ce projet s'intéresse également au processus de production : il suffit de scier deux bandes dans les plaques densifiées pour avoir les deux parties du casse-noix.

Dans la boîte, les objets sont posés sur la paroi de fond de la vitrine. Nous pouvons découvrir de gauche à droite, deux formes métalliques qui semblent être des parties du moule, deux pièces en bois témoignant de deux états intermédiaires de la pièce en cours de fabrication (une des pièces est plus mince que l'autre) et le prototype de casse-noix la pièce terminée.

Commentaire 24.

La présentation simultanée, côte à côte ou de manière superposée, des formes métalliques servant de moules, des résultats ligneux de la densification et de l'objet final, peine à rendre compte du processus de transformation. Il est difficile de se faire une idée de cette transformation sans avoir des vues de la machine tout juste entre-aperçue dans le film.

La boîte suivante (B2) est consacrée à un talon de chaussure de Paul Cockledge⁴⁵⁹. La forme de présentation de la boîte précédente est reprise ici avec des pièces posées dans la profondeur du cadre, des pièces du moule à l'objet fini : une paire de chaussures présentée achevée avec des talons en bois densifié. La chercheur-visiteur découvre avec intérêt le travail du cuir de la chaussure qui lui rappelle la structure d'une peau d'origine animale.

Commentaire 25.

L'utilisation de l'image informatique de la structure du bois densifié comme décor pour le cuir de la chaussure rappelle que le designer entend occuper à la fois le domaine technique et le domaine esthétique. Ce travail du cuir illustre une démarche où il intervient en tant que graphiste, sans lien direct avec la densification du bois.

Dans la troisième boîte (B3), le casque audio⁴⁶⁰ de Normal Studio est également présenté en trois temps : les éléments sont accrochés sur la paroi verticale par des petites tiges métalliques. En haut, le casque est présenté complet avec le rajout des écouteurs et des câbles. Au-dessous, côte à côte, la pièce brute et la pièce densifiée sont montrées vue de côté. Au-dessous encore, on découvre côte à côte, la forme et la contre-forme de moule.

Dans la quatrième boîte (B4), selon le même principe d'agencement que précédemment, on découvre la poignée de porte de Big Game⁴⁶¹.

⁴⁵⁹ Pressure point. Angleterre, 2013. Sapin densifié. Ces escarpins explorent les variations de propriété que l'on peut obtenir dans une même pièce : densifiée à 100%, la pointe du talon offre une rigidité, une dureté et une finesse extrême. La partie supérieure densifiée à seulement 20% assure stabilité et confort. Le motif organique de l'impression du cuir provient des images du bois au microscope, avant et après sa densification.

⁴⁶⁰ Casque audio. France, 2012. Réalisé en deux parties à partir de lames plates, ce casque repousse les limites de la densification par une transformation extrême de la forme et de la texture. Il permet de définir une nouvelle relation entre le bois et notre corps et de jouer de la matière et des fibres pour offrir un univers de formes inédit.

⁴⁶¹ Press. Suisse, 2012. Sapin densifié. Une simple plaque suffit à créer cette poignée de forme complexe : en bois totalement densifié près de l'axe pour obtenir la plus grande résistance et

La poignée est présentée avec la pièce d'assemblage noire qui la relie à la porte. Malgré un effort d'observation, il est difficile de comprendre comment on passe par compression de la matrice de départ au résultat.

Commentaire 26.

Cette réflexion du chercheur-visiteur conforte ce qu'il a dit au commentaire 23. Le dispositif choisi ne permet pas de toujours comprendre le processus technologique.

La cinquième et dernière boîte (B5) expose les travaux de Léa Longis⁴⁶². Les éléments observables dans la vitrine sont cette fois posés à plat sur le fond. Sur la partie droite, trois objets (avec un miroir et les boîtes réalisés à partir d'autres matériaux que le bois densifié viennent illustrer ces recherches). Sur la gauche, sont présentés les moules et les matériaux tels qu'ils se présentent avant et après la densification.

L'absence de mise à disposition de sièges permettant de se reposer de la fatigue occasionnée par la visite est ressentie par la chercheur-visiteur qui s'est obligée à une visite prolongée, rendu nécessaire par son observation attentive et l'écriture manuscrite de la description.

Commentaire 27.

Cette remarque ne doit pas faire oublier que compte-tenu des différences des conditions physiques des visiteurs et plus généralement de la fatigue occasionnée par la station debout prolongée, il n'est pas inutile de prévoir des solutions de repos pour le visiteur.

Au bout de cette allée, nous nous dirigeons vers la sortie.

finesse possibles, moins densifié pour la poignée même, afin de créer un volume ergonomique pour la main.

⁴⁶² 3 temps. France, 2011. Sapin densifié. Trois boîtes évoquent des matériaux nobles pour exprimer la valeur du bois densifié. Le couvercle du miroir en bois densifié comporte, par exemple, des facettes typiques du cristal. Le bois n'a subi aucun usinage, ni polissage autre qu'une simple découpe de l'objet dans la plaque sortie du moule.

5.4. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires

Code du critère	Énoncé du critère	Liste des n° de commentaires	Nombre de commentaires classés de manière prioritaire	Nombre de commentaires classés de manière secondaire	Nombre total de commentaires
A	Documenter, expliquer, préciser	(2), (5), (7), (8), 12, 14, (16), 19, (20), (26)	4	6	10
B	Mettre en valeur les objets	4, 6, 10, 23, (24)	3	1	4
C	Mettre en valeur les designers	(9), 16, (22), 25	2	2	4
D	Impliquer, captiver, soutenir la motivation	2	2	0	2
E	Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance	1, (3), (6), 17, 18, 21	4	2	6
F	Rythmer, baliser un parcours	3, 7, 11, 15, 27	5	0	5
G	Opérer des choix didactiques	5, 8, (12), (13), (14), 20, 24, (26)	4	4	8
H	Ménager des libertés	(11), (14)	0	2	2
I	Introduire une dimension distractive	(1), (9), 13, (16), (18), (25)	1	5	6
J	Mettre en valeur l'institution organisatrice				
K	Favoriser une disposition à l'achat				

Figure 81. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition *Sous pression, le bois densifié*

5.5. Représentation schématique

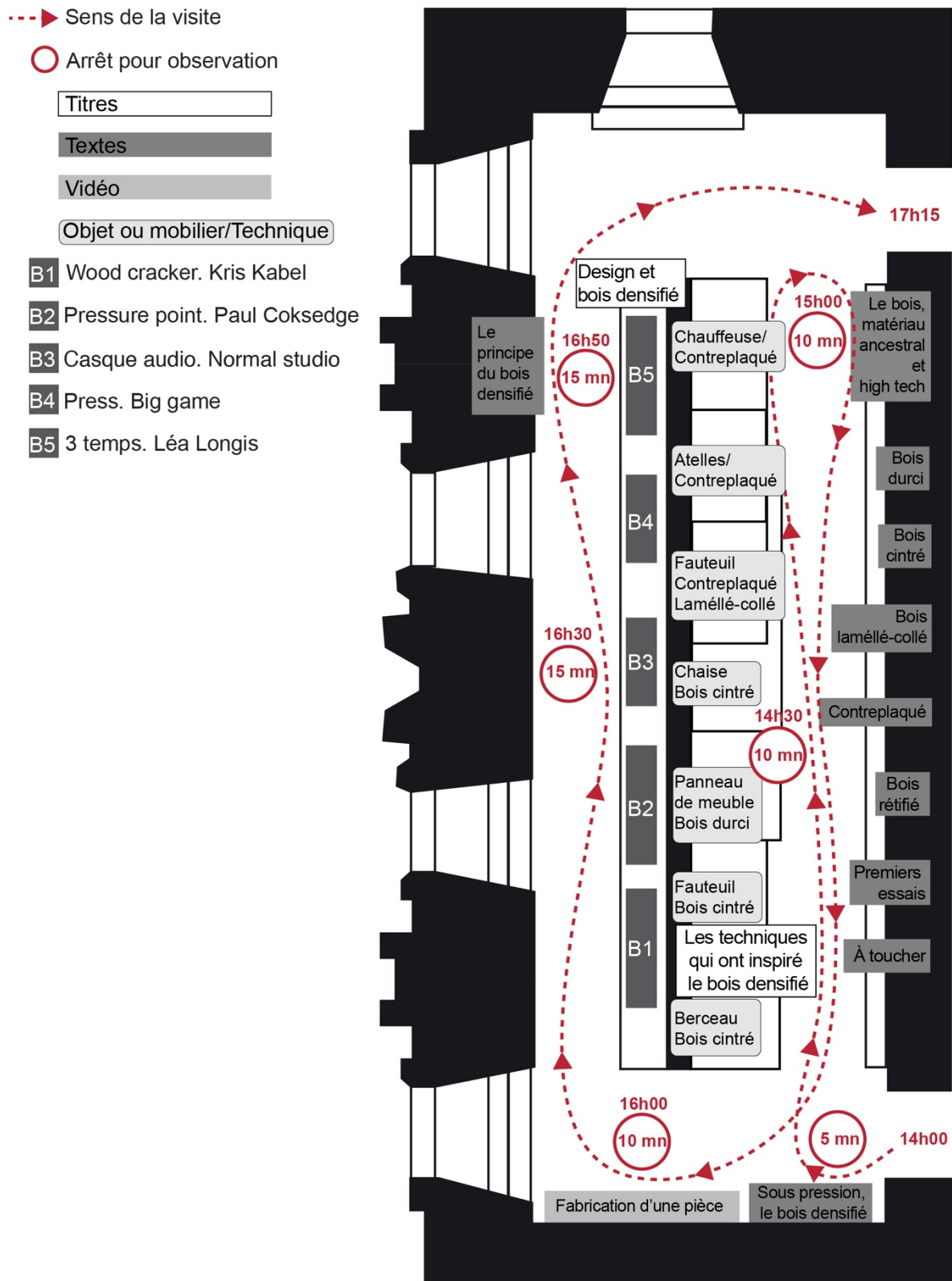


Figure 82. *Sous pression, le bois densifié*. Parcours de la chercheur-visitateur. Éch. 1 : 85.

5.6. Entretiens

5.6.1. Dominique Forest, commissaire

**Conservateur en chef du département moderne et contemporain,
Commissaire, avec Nicolas Henchoz, directeur de l'EPFL + ECAL Lab, et assistés de
Marianne Brabant, assistante de conservation, de l'exposition.**

Entretien réalisé par téléphone.

Le 19 Septembre 2014 à 9h00 : 30 minutes.

Résumé :

Dominique Forest nous rappelle que des expositions temporaires sont organisées dans la galerie d'actualité depuis 2006 pour présenter des designers contemporains et leur laisser carte blanche pour l'exposition. Elle explique que l'exposition *Sous pression, le bois densifié*, qui a déjà été organisée ailleurs sous une autre forme, a été modifiée et augmentée pour répondre aux aspirations didactiques du musée et mettre en valeur ses collections. La partie consacrée aux modes de transformations du bois apporte selon elle, une dimension explicative et complémentaire à la technique du bois densifiée présentée dans l'exposition. Elle souligne que la valorisation d'une technique est un thème rarement exploité par le musée dans une exposition ce qui lui confère un caractère original.

Extraits du *verbatim* de l'entretien :

- « [...] on avait fait des thèmes qui étaient plutôt sur des Cartes Blanches à un créateur, des fois des typologies comme le centre de table, les bijoux et les choses comme ça et on avait toujours eu envie de faire des expos ou sur un matériau ou une technique, donc, finalement, on l'a jamais fait. Et puis l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne qui est reliée à l'ECAL, donc l'école de design, est venue nous trouver en nous proposant une exposition [...]. »
- « On est un musée d'arts décoratifs avec des collections, ce qu'on a voulu rajouter, c'était une partie plus historique sur le bois et ses techniques. Donc on a rajouté des pièces de notre collection pour montrer les différentes façons de travailler le bois et puis aussi les différentes façons de le modifier avec tout ce qui est contreplaqué, qui est bien connu, le bois durci qui est une technique, alors là beaucoup moins connue. »
- « Là, il y a le côté un peu plus pédagogique. C'est vrai que là, si vous ne lisez pas les cartels pour comprendre qu'est-ce qu'on veut vous dire, et bien, c'est totalement obscur. Le public, qui n'aurait fait que regarder cet alignement de mobilier sans chercher à comprendre qu'est-ce qu'on veut lui dire, c'est sûr que je pense qu'il comprendrait absolument rien et il passait à côté de l'expo. »
- « Là, on s'est rendu compte qu'on avait un public d'étudiants, d'architectes, de designers, voyez, qui sont peut-être encore plus attentifs qu'un public plus généraliste. »

5.6.2. Jean-François Dingjian (Normal studio), scénographe

Designer, agence Normal Studio.

Entretien réalisée par téléphone.

Le 3 Novembre 2014 à 11h : 25 minutes.

Résumé :

Jean-François Dingjian rappelle les différents niveaux de lecture organisés dans l'exposition. Selon lui, les différents messages, historique d'un côté, informatif pour la partie consacrée aux techniques et plus centrés sur les productions prospectives, ne pouvaient pas coexister sur le même plan. Il insiste aussi sur l'influence du lieu sur sa proposition de scénographie dont il revendique la simplicité et la clarté. Il affirme vouloir faire comprendre au public, qu'il imagine déjà un peu éclairé, ce qu'est ce nouveau procédé. Matériaux et procédés d'impression ont été soigneusement choisis pour évoquer un caractère précieux propre à mettre en valeur cette technique exceptionnelle.

La seconde partie de l'entretien (non rapportée ici) porte sur l'exposition *Les capsules du design*

Extraits du verbatim de l'entretien :

- « [...] il y avait plusieurs niveaux de lecture dans cette exposition, il y avait la partie historique, une partie, on va dire informative, sur le nouveau processus et sur les processus de mise en forme du bois en règle générale et la partie des projets qui ont été commandés à des designers et dont on faisait partie. On ne voulait pas montrer ça sur le même niveau. Et après, comme à chaque fois une scénographie, déjà, ça commence par un lieu donc il faut s'adapter au lieu. ».
- « Là, ce qu'on voulait, c'est que les gens comprennent bien, ce que c'était le procédé du bois densifié qui est une nouvelle technologie. ».
- « Souvent dans des expositions de design, on montre des objets et on explique pas du tout le contexte de l'objet et pour moi ça c'est pas une bonne expo de design. C'est important qu'il y ait le contexte. ».
- « Qu'on comprenne d'où viennent les objets, comment ils ont été générés, par quels procédés, qu'on comprenne un peu d'où ça vient sinon c'est assimilé soit à une oeuvre d'art, soit à de la décoration [...]. ».
- « Notre idée, c'est quand même toujours de rester très simple; oui, d'être clair. ».
- « [...] là on a détourné deux matériaux : il y avait un matériau qui était en bois, enfin un contreplaqué phénolique dans lequel on a un relief et autre matériau qui est un nid d'abeille et qui amenait beaucoup de transparence beaucoup de lumière, beaucoup de jeux de transparence. Ce qu'on voulait surtout, c'était ramener des matériaux, enfin détourner des matériaux pour produire une sorte de décalage. ».
- « Pour les vitrines, plutôt, l'idée, c'était de mettre les objets dans une très belle boîte, bien finie, avec une belle lumière, avec un beau graphisme à l'intérieur, on a sérigraphié les fonds, on a voulu faire ça comme un truc un peu précieux. ».

- « Mettre en valeur l'objet. L'objet, lui-même, c'est-à-dire que nous, ce qui nous intéresse dans ce cas, c'est ce que je vous disais, c'est pas de mettre en avant la scénographie, c'est qu'elle soit un aspect secondaire, bon après il faut qu'elle soit un peu subtile. ».

Annexe 6. Liste et résumés des entretiens menés à visée exploratoire

6.1. Alain Gislot et Édith Bricogne, centre culturel ARCADE, Sainte-Colombe-en-Auxois

Alain Gislot, ancien inspecteur de l'Éducation nationale en arts appliqués

Édith Bricogne, ancien professeur agrégé d'arts appliqués

Membres du centre culturel Arcade, Atelier de Recherche en Création Artistique et en Design
Chefs de projet, commissaires et scénographes de l'exposition *De A à Z. Du projet à l'objet*.
Château de Sainte-Colombe-en-Auxois. 12.07.2014 - 12.10.2014

Entretien réalisé à Arcade, 21350 Sainte-Colombe-en-Auxois

Le 15 juillet 2014 à 18h30, durée : 1h

Résumé :

Alain Gislot et Édith Bricogne présentent leur posture et le travail collaboratif à l'origine des expositions de design organisées au château de Sainte-Colombe-en-Auxois. Ils évoquent leur souci de faire comprendre ce qu'est le design surtout depuis l'extension de la discipline au design de service ou au design social. Chaque exposition est pour eux l'occasion de le définir petit à petit dans toutes ses formes, la qualité de ses matériaux, et des savoir-faire. Les expositions ont une visée didactique affichée et accueillent un public important de scolaires et d'étudiants. Elles sont le maillon d'un projet éducatif plus ambitieux qui inclue des ateliers d'expérimentation, des visites chez des fabricants liés à un réseau d'artistes en résidence de la région. Une attention particulière est portée à l'accueil des visiteurs par le biais de visites guidées qui assurent une médiation très personnalisée des expositions.

6.2. Christine Colin, ministère de la Culture et de la Communication, Paris

Experte en design à la direction de la création artistique au Ministère de la Culture et de la Communication

Chargée de la collection de design du Centre National d'Art Contemporain de 1995 à 2009

Entretien réalisé à la Direction Générale de la Création Artistique, ministère de la Culture et de la Communication, 75003 Paris

Le 21 novembre 2014 à 10h, durée : 1h30

Résumé :

Christine Colin rappelle que c'est de manière plutôt circonstancielle qu'elle a commencé ses premières expériences de commissaire d'exposition. En tant que chargée de mission de la section « arts décoratifs, design et métiers d'art » de la collection du FNAC, elle s'est interrogée sur la manière d'inventorier ces collections et de s'y repérer. Consciente du rôle de l'institution sur la conservation des objets, elle a engagé une politique de nouvelles acquisitions, en particulier autour des gammes et des séries. Cela a eu une influence sur les principes scénographiques sur lesquels elle a travaillé, la richesse du fonds invite à une co-visibilité des objets qui se passent de tout artifice de présentation. Elle confie que lors d'acquisition de certaines pièces elle pensait déjà à leur exposition.

Elle avoue que son rapport le plus fort à l'exposition reste celui entretenu avec les grandes expositions commerciales, telles que le salon du meuble de Milan. L'envergure du salon et la

masse d'objets présentés sont, selon elle, d'une puissance phénoménale, inégalée par les musées qui n'ont pas les moyens financiers de mettre en place de telles expositions. Elle met en relation l'énergie déployée par les fabricants pour mettre en valeur leurs productions avec leur dynamisme commercial et pense que cela permet de mesurer leur créativité. Elle confronte ces manifestations spectaculaires à certaines expositions de design qui abordent des sujets de société qui peuvent déranger le public, et dont la notoriété se construit sur la provocation. Elle évoque enfin les mutations qui traversent le design mais sans vraiment s'attaquer aux problèmes fondamentaux de la société.

6.3. Anne-Marie Boutin et Aude Vuillier, APCI, Paris

Anne-Marie Boutin, présidente de l'APCI, ancienne présidente de l'École Nationale de Création Industrielle

Aude Vuillier, chargée de projet « Observateur du design »

Entretien réalisé à l'APCI, 75012 Paris

Le 15 janvier 2015, durée : 1h30

Résumé :

Anne-Marie Boutin rappelle la forte demande émanant du ministère de la Culture (à l'époque de Jack Lang), principal financeur de l'Agence pour la Promotion de la Création Industrielle, pour organiser des expositions et inciter ainsi les entreprises à avoir recours au design. Chargée d'organiser des concours de design en lien avec la commande publique, elle a monté des projets selon les sujets, avec des designers, des entreprises et des partenaires institutionnels. La plupart des résultats de ces concours ont été exposés au Centre Pompidou. Elle rappelle également le rôle, dans cette mise en valeur du design, des équipes autour de Claude Mollard, délégué aux Arts plastiques et président du CNAP et l'intérêt porté par le ministère de l'industrie au développement du design. Dans de nombreux projets d'innovation, l'exposition arrive, selon elle comme une médiatisation pertinente des résultats, et non comme un objectif initial.

Elle évoque aussi les expériences d'expositions qu'elle a menées dans les grands magasins et à l'étranger avec les produits labellisés Made in France et Design in France, préfiguration des distinctions décernées par l'Observateur du design.

Elle raconte enfin l'attention qu'il a fallu porter aux moindres détails, les imprévus et difficultés rencontrées lors de l'organisation de l'exposition *Design, miroir du siècle*⁴⁶³, mais souligne également les aspects spectaculaires de l'exposition qui réunissait une quantité et une diversité considérable d'objets innovants de toutes sortes et de toutes tailles, dont on ne connaissait d'ailleurs pas forcément le designer.

Elle revient alors sur la mission de l'APCI et ses objectifs : rendre le consommateur plus averti et faire comprendre aux entreprises l'intérêt du recours au design.

Aude Vuillier explique la naissance des expositions de l'Observateur du design, dans la lignée des missions de valorisation du design de l'APCI. Elle rappelle l'importance de l'originalité de la scénographie, confiée à des designers, qui doit mettre en valeur les produits tout en respectant le cahier des charges du lieu d'exposition, dont elle souligne la complexité. L'aspect pédagogique est également pris en compte, car le public est parfois scolaire et très différent d'un public de musée d'art moderne. Elle insiste sur les enjeux portés par l'exposition du point

⁴⁶³ *Design, miroir du siècle*. Grand palais, Paris. 19.05 – 25.07. 1993.

de vue de la définition du design auprès des visiteurs. Les expositions organisées à l'occasion du prix de l'Observateur du design sont une véritable illustration de tous les métiers du design.

6.4. Michel Bouisson, VIA, Paris

Responsable des aides à la création & des relations avec les écoles de design au VIA

Commissaire d'exposition organisées par le VIA

Entretien réalisé par téléphone

Le 4 mars 2015, durée : 30 minutes

et complété le 10 mars 2014, durée : 40 minutes.

Résumé :

Michel Bouisson définit la mission du VIA, comme service et laboratoire de recherche et développement pour le compte d'un secteur industriel. Il insiste sur l'importance de l'exposition dans la valorisation des actions du VIA : Aides à la création, les Labels et les expositions des écoles qui sont aussi montrées dans les grands rendez-vous internationaux comme Maison & Objet, Paris, ou encore le salon du meuble de Milan. Selon lui, les expositions ont un double objectif : vérifier auprès du public qu'un nouveau produit a de l'intérêt et inciter les entreprises de l'ameublement à travailler avec des designers.

Il rappelle que le VIA présente la plupart du temps des prototypes et se situe dans une anticipation des marchés. Il souligne également tout l'intérêt de travailler en coproduction avec la Cité de l'architecture sur l'exposition *Ma cantine en ville*⁴⁶⁴. Cela oblige, selon lui, les institutions à se déplacer vers d'autres territoires que les leurs et permet de générer de nouvelles hypothèses de travail. Attentif et curieux des changements qui arrivent dans la forme des expositions de design, il prend un autre exemple de coproduction d'exposition avec le centre Pompidou : *TransFormations, 100 diplômés pour les industries de la création*⁴⁶⁵, une exposition de design interdisciplinaire qui s'est présentée sous forme uniquement graphique. Il avoue avoir été frustré dans ce cas, par le fait de ne pouvoir essayer et tester en vraie grandeur les propositions présentées mais il apprécie l'expérience qu'il a trouvée passionnante. Il revient sur le fait que le mot exposition a même été débattu pour être remplacé par événement.

Il parle enfin de la réflexion qu'il a engagée en tant que commissaire d'exposition et s'interroge sur la manière de rendre visible et intelligible les projets au delà des objets.

6.2. Florence Lamblin, le lieu du design, Paris

Directrice des projets du Lieu du design

Chef de projet de l'exposition *Tramway : une école française*. Le lieu du design, Paris.

04.04.2014 - 12.07.2014

Entretien réalisée au Lieu du design, 75012 Paris

Le 3 octobre 2014 à 15h, durée : 1h23

⁴⁶⁴ *Ma cantine en ville, voyage au cœur de la cuisine de rue* (Exposition d'ouverture). Galerie du VIA, Paris. 10.10 – 18.11. 2012. *Ma cantine en ville, voyage au cœur de la cuisine de rue* (exposition de clôture). Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris. 23.10 – 02.12. 2013.

⁴⁶⁵ *TransFormations, 100 diplômés pour les industries de la création*. centre Pompidou, Paris. 29.11 – 06.12. 2014.

Résumé :

Florence Lamblin évoque ses premières expériences et son intérêt pour les expositions de design, en tant qu'architecte. Elle précise qu'un de ses rôles au Lieu du design est de contribuer à diffuser une culture du design auprès du public, ce qui passe notamment par l'organisation d'expositions. Elle rappelle qu'avant l'exposition *Tramway : une école française* de nombreux sujets ont été abordés : le design culinaire, le design urbain, le design numérique. Ce qui est recherché à travers la diversité des domaines présentés, c'est de montrer comment un designer intervient par rapport à des champs thématiques ou économiques et quelle est la singularité de sa démarche. C'est pourquoi, en ce qui concerne la mise en scène, elle défend également l'importance de faire appel à un designer dont l'activité ne se limite pas à la scénographie. Les aspects économiques liés à la réalisation des expositions sont également évoqués, ce sont des enjeux non négligeables pour la structure dont les missions sont financées par la région Ile de France.

6.4. Éloi le Metayer, designer, Paris

Designer, directeur de création de l'agence La fabrique de l'Est
Scénographe de l'exposition *Tramway : une école française*. Le lieu du design, Paris.
04.04.2014 - 12.07.2014

Entretien réalisé à l'agence la Fabrique de l'Est, 75010 Paris
Le 21 Novembre 2014, durée : 1h30

Résumé :

Éloi le Metayer explique son rôle de scénographe pour l'exposition *Tramway : une école française* et sa collaboration étroite avec le commissaire Yo Kaminagai. Dans cette exposition, le design est interrogé comme méthode de création, de management relationnel et de conception pour les tramways. Il avoue avoir un rapport très pédagogique à la scénographie et tente alors de mettre en scène des formes d'explications sur le design mais sans simplification. C'est pourquoi il prend le parti de travailler sur un dispositif de type immersif avec une forte dimension graphique et animée. Il raconte sa manière de se projeter en empathie avec le futur visiteur dans la visite : sa durée, son parcours pour mieux envisager différentes alternatives. Selon lui, c'est ce qui permet d'impliquer le visiteur dans le dispositif.

6.7. Frédéric Beuvry, designer, Paris

Vice président senior design et ergonomie chez Schneider Electric
Membre de la commission d'acquisition « Arts décoratifs, design et création industrielle du Centre National des Arts Plastiques » de 2007 à 2009.
Chargé de réfléchir sur la communication du design au sein du Collège des designers de la Mission Design confiée à Alain Cadix conjointement par les ministères du Redressement productif et de la Culture et de la Communication de 2013 à 2014⁴⁶⁶.
Collaborateur de la Direction Générale de la Création Artistique du Ministère de la Culture sur le projet des Capsules du design.

⁴⁶⁶ Mission design, pour une politique nationale du design. (En ligne, consulté le 23 novembre 2013) : <http://proxy-pubminefi.diffusion.finances.gouv.fr/pub/document/18/16070.pdf>

Les Capsules du design. Cité de la mode et du design, Paris. 16-25.05.2014.
Entretien réalisé par téléphone
Le 4 novembre 2014, durée : 50 minutes

Résumé :

Frédéric Beuvry raconte avec passion son expérience et ses découvertes au sein de la commission d'acquisition du Centre National des Arts Plastiques. Cette connaissance de la collection, lui a permis, de rebondir sur des propositions d'expositions qui aboutiront à la création du projet Capsules du design, une des préconisations de la mission design. Il compare les cinq grandes collections qui seront présentées à cette occasion à une caverne d'Ali Baba, dont il aimerait montrer le contenu dans son intégralité. Il avoue avoir découvert le fonctionnement et les enjeux, les spécificités propres à chaque institution à cette occasion, ainsi que les aspects politiques de ce type de projet en lien avec deux ministères. Il fait part de sa frustration sur la rapidité avec laquelle a dû être mené le projet, qu'il considère encore comme une préfiguration de quelque chose de plus ambitieux. Il défend l'idée d'une exposition de design qui aurait une vertu pédagogique pour tous, une forme d'éducation sur l'objet qui permettrait de former des consommateurs plus éclairés. Il insiste sur cet aspect pédagogique qui selon lui est le fil rouge de toute démarche en design, de toute acquisition dans une collection. C'est pourquoi l'idée de la capsule, un environnement autonome qui se déplace vers un public qui n'a pas l'habitude d'aller au musée, qui lui tend la main lui paraît la plus adéquate.

6.8. Adrien Rovero, designer, Renens, Suisse

Designer

Commissaire de la Capsule de la collection de Sèvres, Cité de la Céramique
Les capsules du design. Cité de la mode et du design, Paris. 16 - 25.05.2014.
Entretien réalisé par téléphone
Le 17 novembre 2014, durée : 50 minutes

Résumé :

Adrien Rovero explique que les nombreux projets qu'il a pu menés auparavant avec la Manufacture de Sèvres lui ont permis d'aborder le commissariat de la capsule dédiée à ses collections en terrain de connaissance. Il s'est tout de même replongé pendant quelque temps dans les archives de l'institution pour l'aborder un nouveau regard. Son fil conducteur pour le choix des pièces, est la qualité exigée par la manufacture pour chacune de ses productions. Selon lui, cette rigueur qui lui confère ce savoir-faire d'excellence, peut être perceptible par tous les publics, les néophytes et les professionnels qui vont apprécier ce souci du détail et de la prouesse technique. Il explicite sa mission de scénographe-commissaire comme une vision qui résulte d'une succession de choix, comme dans un projet de design. Il revendique une forme de commissariat prospectif, qui défend une idée, un parti-pris pour mieux expliquer aux visiteurs ce qu'est le design, les sensibiliser à ce qu'ils ne connaissent pas.

6.9. Jennifer Thiault, ministère de la Culture et de la Communication, Paris

Chargée de mission design et mode à la Direction Générale de la Création Artistique au Ministère de la Culture et de la Communication.

Membre du comité de pilotage du projet des Capsules du design.

Les Capsules du design. Cité de la Mode et du Design, Paris. 16 - 25.05.2014.

Entretien réalisé à la Direction Générale de la Création Artistique, ministère de la Culture et de la Communication, 75003 Paris.

Le 10 Décembre 2014, durée : 45 minutes.

Résumé :

Jennifer Thiault rappelle qu'à l'origine, le projet des capsules du design est une volonté politique émanant du ministre de la Culture et de la Communication pour faire connaître les collections publiques françaises de design à l'attention d'un public le plus large possible. Elle explique la complexité de réunir autour de ce même projet plusieurs institutions : le Mobilier National, le Centre Pompidou, Sèvres, cité de la céramique, le musée des Arts Décoratifs de Paris et le musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. Elle souligne surtout l'intérêt des échanges qui ont pu avoir lieu entre les différents conservateurs pour dessiner un paysage commun autour de ces collections. Après une proposition de péniche itinérante, l'idée de la capsule s'est peu à peu imposée comme une sorte de container qui serait à la fois le contenant de la sélection d'objets d'une collection, le moyen de transport et le mode de mise en scène.

Elle revient sur le concept qui a alors été arrêté : chaque sélection de pièces est réalisée par un designer jouant le rôle de commissaire en partenariat avec le conservateur de la collection. Selon elle, chaque capsule est vraiment un témoignage de la personnalité du designer, les résultats pour chacune étant vraiment très différents. À l'occasion de l'exposition de présentation des capsules à la Cité de la mode et du design, un livre d'or a permis de recueillir des avis et de constater, entre autres, que la fonctionnalité de certains objets n'avait pas été assez mise en valeur. Elle explique enfin que pour des raisons de budget et d'itinérance, le projet se poursuivra plutôt sous une forme numérique par l'intermédiaire du CNAP.

6.10. Constance Guisset, designer, Paris

Commissaire de la Capsule de la collection du CNAP

Les Capsules du design. Cité de la mode et du design, Paris. 16-25.05.2014

Entretien réalisé au Studio Constance Guisset, 75018 Paris.

Le 12 février 2015, durée : 40 minutes

Résumé :

Constance Guisset raconte les heures passées à prendre connaissance des milliers d'objets de la collection du CNAP, très intéressée par l'idée d'en faire une sélection. Sa première idée, reconstruire l'intérieur d'une maison depuis les années 1950, en présentant les objets suspendus comme au musée des Arts et Traditions Populaire par Georges Henri Rivière n'a pas été retenue, car la forme de la capsule ne s'y prêtait pas. Elle travaille ensuite sur une sélection à partir de différentes typologies d'objets dans l'idée de montrer que le design peut concerner une très grande variété de domaines. Elle choisit donc des objets industriels, c'est-à-dire des objets un peu technologiques, puis ce qu'elle appelle des objets de vie » : canapé, vaisselle, lampe. Elle

applique à sa sélection, le filtre de son analyse de designer à savoir une attention au rapport entre l'usage et l'esthétique, la douceur, la délicatesse, l'élégance qu'elle défend dans ses propres projets. Puis elle explique avoir posé un second filtre pour sélectionner des objets sans couleur de manière à ce qu'on puisse se concentrer sur les formes et rendre compte d'une certaine harmonie. Elle évoque enfin sa riche collaboration avec Juliette Pollet, la conservatrice. Elle défend l'idée d'une sélection accessible à tous qui explique le design dans sa diversité.

6.11. Juliette Pollet, CNAP, Paris

Conservatrice du CNAP, responsable du fonds design et arts décoratifs.

Collaboratrice de Constance Guisset pour le commissariat de la Capsule du CNAP

Les Capsules du design. Cité de la Mode et du Design, Paris. 16 - 25.05.2014

Entretien réalisé par téléphone

Le 7 mars 2015, durée : 40 minutes

Résumé :

Juliette Pollet explique que le CNAP a été invité à participer à l'opération des Capsules du design comme les autres opérateurs du ministère de la Culture et qu'elle a proposé Constance Guisset pour être commissaire de l'exposition. C'est selon elle, la designer qui était la plus à même d'avoir un regard pertinent sur cette collection très hétérogène qui comprend à la fois des choses du quotidien et d'autres extrêmement rares, des pièces d'artisanat, des éditions limitées et des produits industriels. Elle souligne que Constance Guisset a réussi ce pari en donnant à voir une famille d'objets sous l'angle des formes, du toucher et de la lumière et en invitant le spectateur à porter son attention sur les détails qui souvent passent inaperçus. Elle confirme que la designer regardé l'ensemble des objets de la collection pour faire ces choix, qu'elle considère très pertinents pour montrer l'identité du CNAP.

Elle regrette le caractère éphémère de cet événement mais c'est une collaboration entre institutions qui laisse augurer de projets plus pérennes. Elle évoque des pistes de travail qui prendraient des formes numériques pour répondre à des contraintes budgétaires.

Annexe 7. Corpus des résultats du chapitre 5

Légende

α : contribuer aux apprentissages

β : célébrer le design

γ : considérer le visiteur

1 : indicateur non concerné

Critère	Expositions	Conclusions	Composantes de l'intention de l'exposition
Critère A. Documenter, expliquer, préciser	E1. <i>Momentané</i>	A1. Les textes présents n'ont pas une place prépondérante. Tout juste sont-ils là, comme ressource pour ceux qui ressentent la nécessité de les solliciter.	α
	E2. <i>Design sur un plateau</i>	A2. Le texte tient une place importante. Les renseignements proposés par les cartels sont nombreux. Le texte prend une forme très libre lorsque les designers s'expriment. Les concepteurs ont le souci d'apporter beaucoup de précisions, afin de permettre la compréhension de la démarche de création.	γ
	E3. <i>Histoire des formes de demain</i>	A3. L'information écrite est abondante si bien qu'une lecture exhaustive prend beaucoup de temps. Le public ciblé par le niveau de langue a déjà des repères sur l'histoire du design.	α
	E4. <i>Showroom Vitrahaus</i>	A4. Le texte peut être complètement absent, ce qui est le cas de la partie <i>Loft</i> . Ailleurs dans l'exposition, le texte retrouve son importance. Il informe, précise, explique, construisant avec le public un jeu de connivences verbales qui sont aussi pour les visiteurs un gage de reconnaissance et d'intronisation dans le monde particulier du design.	γ
	E5. <i>Sous pression, le bois densifié</i>	A5. Les présentations portent le témoignage du souci de clarté dans l'écriture des textes. Le contenu textuel est généralement bien rapporté aux objets concernés. Les explications sont concises, adaptées à une prise de connaissance en situation de visite.	α

Critères	Expositions	Conclusions	Composantes de l'intention de l'exposition
B. Mettre en valeur les objets	<i>E1. Momentané</i>	B1. La chose exposée (les objets) se trouve au centre de l'intention d'exposition. Elle concourt aussi et particulièrement à l'exposition de la chose en ce sens qu'elle participe au dispositif, au décor. La perspective est celle d'une intégration totale qui, <i>in fine</i> , nous dit bien ce qu'est le design des Bouroullec. Les objets sont précieux en ce sens qu'ils sont des œuvres et appartiennent au monde des arts.	β
	<i>E2. Design sur un plateau</i>	B2. Les objets sont valorisés même si le contexte d'usage n'est pas précisé de manière très claire. Ils sont considérés comme des œuvres et leur esthétique est mise en valeur.	β
	<i>E3. Histoire des formes de demain</i>	B3. Le fonds du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole est bien mis en valeur grâce à l'espace disponible. Les objets de la collection sont expliqués par les textes et cartels.	β
	<i>E4. Showroom Vitrahaus</i>	B4. Les objets sont mis en valeur de différentes manières. Ils concourent à embellir le cadre domestique d'un appartement contemporain et luxueux. Ils prennent place dans un discours qui met en scène leur émergence et leur histoire. Ils racontent leur conception, leurs composants et leur fabrication. Tout est fait pour les rendre désirables.	β
	<i>E5. Sous pression, le bois densifié</i>	B5. Les objets présentés s'inscrivent dans une démarche qui est soit monstrative, qui consiste à illustrer le propos écrit, soit démonstrative qui vise à faire comprendre en sollicitant les capacités intellectuelles du visiteur.	α

Critère	Expositions	Conclusions	Composantes de l'intention de l'exposition
C. Mettre en valeur les designers	<i>E1. Momentané</i>	C1. Par contre les designers n'ont pas besoin d'être exposés plus que la raison ne le demande. Leurs œuvres parlent pour eux et certainement mieux qu'eux.	β
	<i>E2. Design sur un plateau</i>	C2. Les designers sont bien présentés avec un souci de faire apparaître leur personnalité et l'originalité de leur création. Bien qu'il n'y ait pas un travail d'équipe, on découvre une identité professionnelle de groupe.	β
	<i>E3. Histoire des formes de demain</i>	C3. Les designers sont présents à travers leurs œuvres. Ils occupent en leur nom une majorité de l'espace de présentation.	β
	<i>E4. Showroom Vitrahaus</i>	C4. Œuvres et créateurs sont célébrés dans un même étage. Les designers sont des personnalités que l'on se doit de connaître et apprécier à travers les productions qui témoignent de leur génie créatif. Les plus connus dans l'histoire du design sont des membres prestigieux de la grande famille Vitra.	β
	<i>E5. Sous pression, le bois densifié</i>	C5. Les designers n'apparaissent pas directement sauf un que l'on voit dans le film. Leur rôle est souligné par la présentation du résultat de leurs travaux. Leur parcours professionnel, leur environnement de travail ou leur personnalité ne sont pas mis en avant.	α

Critère	Expositions	Conclusions	Composantes de l'intention de l'exposition
D. Impliquer, captiver, soutenir la motivation	<i>E1. Momentané</i>	D1. Le dispositif de visite est pensé pour permettre une immersion du visiteur. La participation est recherchée. C'est un impératif absolu qui se rencontre tout au long de l'exposition conçue avec une structure d'intrigue.	γ
	<i>E2. Design sur un plateau</i>	D2. La démarche de création est bien expliquée de façon à ce que le visiteur comprenne et qu'il apprécie le projet tel que le designer l'a envisagé. C'est l'originalité des plateaux qui est le ferment de la motivation. La notion de découverte de la création est importante.	γ
	<i>E3. Histoire des formes de demain</i>	D3. La motivation trouve principalement ses sources dans l'attrait des pièces de la collection accompagnée du texte de présentation.	β
	<i>E4. Showroom Vitrahaus</i>	D4. En accueillant une majorité d'amateurs de design, l'exposition s'appuie sur ce que l'on imagine être l'engouement du public. Elle le fait en favorisant les dispositifs qui concourent à l'attrait des objets. Elle met en scène les contacts, la proximité avec les œuvres de designers. Elle raconte l'histoire des objets et montre comment ils sont assemblés.	γ
	<i>E5. Sous pression, le bois densifié</i>	D5. L'exposition poursuit le but de satisfaire la curiosité du public intéressé par le sujet. Le ressort de la motivation se trouve dans l'intérêt de la découverte d'une innovation <i>a priori</i> inconnue. Le dispositif d'exposition prend en charge cette découverte sur un mode explicatif classique. De quoi s'agit-il ? D'où ça vient ? Comment ça se passe ? À quoi arrive-t-on ?	α

Critère	Expositions	Conclusions	Composantes de l'intention de l'exposition
E. Configurer le cadre, produire des effets d'ambiance	<i>E1. Momentané</i>	E1. À cette fin, le cadre est bouleversé, le contexte malmené. C'est là que l'on peut agir de manière décisive, car c'est là que se trouvent les plus grandes possibilités de produire des effets.	γ
	<i>E2. Design sur un plateau</i>	E2. Il y a peu d'intervention sur l'espace compte tenu du caractère modeste du projet. Le dispositif est organisé pour permettre une comparaison et met les objets sur un pied d'égalité.	α
	<i>E3. Histoire des formes de demain</i>	E3. Le dispositif de présentation repose principalement sur des boîtes aux cloisons largement évidées. Chaque structure correspond à une période représentée soit par un ou des designers, soit par un mouvement historique du design.	α
	<i>E4. Showroom Vitrahaus</i>	E4. La signature de l'architecture des lieux confère à l'exposition un prestige particulier. L'expérience de visite est agréable car le dispositif est particulièrement accueillant pour le visiteur.	γ
	<i>E5. Sous pression, le bois densifié</i>	E5. Telle qu'elle est conçue, l'exposition introduit le visiteur dans le monde techno-scientifique en mettant en avant des qualités supposées de ce champ : concision, rigueur, clarté. Cela va de pair avec une certaine forme d'austérité qui sied à la présentation des sciences et des techniques industrielles.	α

Critère	Expositions	Conclusions	Composantes de l'intention de l'exposition
F. Rythmer, baliser un parcours	E1. <i>Momentané</i>	F1. L'exposition peut être comparée à une pièce musicale avec ses temps de repos, d'accélération, ses séquences particulières. Agir sur le rythme est l'autre moyen de la configuration qui s'adapte aussi au <i>tempo</i> particulier du visiteur.	γ
	E2. <i>Design sur un plateau</i>	F2. Conséquence de l'étroitesse du lieu, il n'y pas de rythme particulier qui est recherché. La station debout est privilégiée (pas d'assise). La durée de visite est envisagée comme relativement brève.	α
	E3. <i>Histoire des formes de demain</i>	F3. La disposition des structures organise l'espace à la manière d'une architecture urbaine. On progresse de structure en structure comme l'on passerait d'une séquence historique à une autre.	α
	E4. <i>Showroom Vitrahaus</i>	F4. Les étages du bâtiment divisent le parcours en étapes très différentes par les formes de présentation. Cela induit une démarche qui permet la découverte des objets de façon très complète et organisée.	γ
	E5. <i>Sous pression, le bois densifié</i>	F5. C'est un modèle logique, celui d'une forme d'exposé rationnel qui organise le parcours. On pourrait le résumer ainsi. D'abord situer l'innovation, dans le cadre de toutes celles qui ont concerné le matériau bois dans le passé, ensuite expliquer le processus de transformation, enfin montrer des résultats sous la forme d'applications diverses.	α

Critère	Expositions	Conclusions	Composantes de l'intention de l'exposition
G. Opérer des choix didactiques	E1. <i>Momentané</i>	G1. Le dispositif ne laisse pas de place à un enseignement classique, mais crée les conditions pour qu'un apprentissage puisse se faire, une possibilité qui n'est jamais une certitude. L'idéal est quand on apprend sans s'en rendre compte, au moins tout de suite. De ce point de vue, tout participe aux apprentissages par la mise à disposition organisée des ressources.	γ
	E2. <i>Design sur un plateau</i>	G2. Les entretiens confirment que la démarche n'est pas didactique au sens d'une organisation qui viserait formellement un apprentissage. Comme pour <i>Momentané</i> , la part didactique est portée par le dispositif, plus particulièrement la scénographie. Dès l'entrée, le texte fournit les explications nécessaires à la compréhension des particularités de l'exposition.	α
	E3. <i>Histoire des formes de demain</i>	G3. La démarche éducative reprend de manière assez traditionnelle les méthodes des expositions de collection. Le matériel est montré accompagné d'une explication écrite très complète, de style plutôt élitiste.	α
	E4. <i>Showroom Vitrahaus</i>	G4. Si l'objectif de l'exposition n'est pas d'ordre éducatif, la dimension pédagogique n'est pas pour autant absente. On croit percevoir que pour l'éditeur, les connaissances en design suppose des formes d'enseignement compatibles avec une situation de visite ouverte et non contraignante.	γ
	E5. <i>Sous pression, le bois densifié</i>	G5. Pour l'essentiel, compte-tenu de la haute technicité de l'innovation, il n'est pas possible dans le cadre de l'exposition de faire expérimenter par les visiteurs. On est donc dans une forme pédagogique classique qui consiste selon le modèle du cours magistral à transmettre des informations en prenant en compte ce que l'on imagine être les compétences du public.	α

Critère	Expositions	Conclusions	Composantes de l'intention de l'exposition
H. Ménager des libertés	<i>E1. Momentané</i>	H1. Le bon déroulement de la visite dépend des espaces et des temps de liberté que le dispositif ménage et de l'équilibre qui est construit entre liberté et contrainte. Les libertés et les contraintes dialoguent dans l'espace de l'exposition. L'une ne va pas sans l'autre.	γ
	<i>E2. Design sur un plateau</i>	H2. Il s'agit d'une exposition de style directif. Si un visiteur ne suit pas la démarche comparative à laquelle invite le dispositif, il peut se contenter d'apprécier l'originalité des projets mais il n'évitera pas le mode comparatif. Les concepteurs affirment néanmoins leur attachement à des valeurs de non-directivité.	γ
	<i>E3. Histoire des formes de demain</i>	H3. La numérotation des structures indique la marche chronologique. Il est possible de s'en affranchir au risque, si l'on est pas un expert, de perdre le fil de l'histoire.	α
	<i>E4. Showroom Vitrahaus</i>	H4. L'accès à certains espaces et la possibilité de toucher les objets varient considérablement selon les étages. La chercheur-visiteur remarque que même lorsque des formes de directivité existent, les scénographes ont fait en sorte qu'elle ne soit pas ressenties comme pesantes mais au contraire tendent à passer inaperçues.	γ
	<i>E5. Sous pression, le bois densifié</i>	H5. La construction d'une démarche qui repose sur le caractère rationnel de l'ordre d'exposition (voir critère F) va de pair avec une organisation et un sens du parcours conforme à cette logique. La directivité qui n'a pas un caractère impératif n'est pas perçue comme contraignante, d'autant plus que la visite est relativement brève.	α

Critère	Expositions	Conclusions	Composantes de l'intention de l'exposition
I. Introduire une dimension distractive	<i>E1. Momentané</i>	I1. Enfin distraire, réjouir n'est pas un but mais un effet. Il s'agit d'ailleurs plus ici de joie que de plaisir facile. L'exposition permet au visiteur de comprendre qu'il vit un moment singulier, certainement pas banal et qu'il en est le destinataire privilégié.	γ
	<i>E2. Design sur un plateau</i>	I2. La dimension didactique est supportée par l'originalité des propositions. Notons aussi que le fait de donner librement la parole aux designers contribue à rendre l'exposition plus vivante et agréable. Le dispositif se prête à des attitudes projectives.	γ
	<i>E3. Histoire des formes de demain</i>	I3. Outre le plaisir de retrouver parmi les pièces exposées des objets familiers, peu d'occasions sont fournies par le dispositif pour s'évader d'un cadre assez austère.	β
	<i>E4. Showroom Vitrahaus</i>	I4. Le dispositif d'exposition cherche à donner satisfaction au public venu découvrir de belles pièces de design contemporain. Il fait en sorte que celles-ci continuent à susciter l'attrait et que leur fréquentation en situation de visite soit source de plaisir. C'est ce que ressent à plusieurs moments la chercheur-visiteur.	γ
	<i>E5. Sous pression, le bois densifié</i>	I5. Si l'on excepte le film qui vient animer la visite, celle-ci se présente plutôt sous une apparence austère. Seuls quelques détails en forme de clin d'œil au visiteur apporte une touche malicieuse à la présentation.	α

Critère	Expositions	Conclusions	Composantes de l'intention de l'exposition
J. Mettre en valeur l'institution organisatrice	<i>E1. Momentané</i>		1
	<i>E2. Design sur un plateau</i>	J2. Il y a une ambiguïté en ce qui concerne la place de l'institution organisatrice de l'exposition. Si on considère sa mission, elle n'est que secondairement prise en compte. Par contre, c'est le design en tant que tel qui est le principal sujet de la manifestation (comme le rappelle le titre).	β
	<i>E3. Histoire des formes de demain</i>	J3. La reconnaissance de l'importance du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole est un enjeu important de l'exposition. Il n'est pas énoncé dans l'exposition elle-même ; il est ouvertement formulé par la conservatrice.	β
	<i>E4. Showroom Vitrahaus</i>	J4. L'éditeur tient une place centrale dans l'exposition. Le bâtiment, la VitraHaus porte son nom. La présentation historique du design se résume en fait à l'histoire des rapports entre l'éditeur et des designers. Le directeur de Vitra précise que son entreprise s'est organisée selon les principes du design.	β
	<i>E5. Sous pression, le bois densifié</i>	J5. Deux institutions sont présentes de manière différentes : celle qui est à l'origine des recherches sur le bois densifié et celle qui a conçu et produit l'exposition. Le rappel du rôle qu'elles ont tenu est discret. Le gain en terme de construction de l'image dont elles pourraient tirer le bénéfice ne semble pas être poursuivi en tant que tel.	β

Critère	Expositions	Conclusions	Composantes de l'intention de l'exposition
K. Favoriser une disposition à l'achat	<i>E1. Momentané</i>		1
	<i>E2. Design sur un plateau</i>		1
	<i>E3. Histoire des formes de demain</i>		1
	<i>E4. Showroom Vitrahaus</i>	K4. Bien que souvent discrète, l'orientation commerciale est bien présente dans l'exposition. Fidèle à des principes de bon goût et soucieux de distinction, l'éditeur n'affiche aucun tarif. Pourtant la mise en valeur des objets leur confère un attrait particulier qui n'est pas sans intérêt lorsqu'il s'agit de justifier un niveau de prix. Dans la forme d'exposition que nous avons décrite, le <i>showroom</i> de Vitra contribue à installer l'éditeur dans le marché des biens de luxe.	β
	<i>E5. Sous pression, le bois densifié</i>	K5. La dimension commerciale est absente de l'exposition. Tout au plus peut-on penser, en observant les prototypes réalisés et la qualité de finition qu'ils présentent que le passage à une production de série pourrait être pertinent et éventuellement lucratif.	α

Annexe 8. Liste des expositions de design citées dans la thèse

Titre	Lieu	Adresse	Pays	Dates
<i>18e, aux sources du design : chefs-d'œuvres du mobilier, 1650 à 1790.</i>	Château de Versailles	Versailles	France	28.10.2014 - 22.02.2015
<i>A&W Designer(s) of the year 2013 : Ronan & Erwan Bouroullec</i>	Internationale Möbelmesse (IMM)	Cologne	Allemagne	14.01.2013 - 20.01.2013
<i>À tables avec le Mobilier national !</i>	Galerie des Gobelins	Paris	France	18.11.2014 - 18.01.2015
<i>Album</i>	Arc-en-rêve	Bordeaux	France	27.01.2011 - 15.05.2011
<i>Artifact</i>	Cité du design	Saint-Étienne	France	14.04.2013 - 31.04.2013
<i>Artifact#B</i>	Bourse du travail	Saint-Étienne	France	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Artifact#H</i>	Cité du design	Saint-Étienne	France	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Aujourd'hui plus qu'hier et moins que demain : 59 designers et une passion</i>	La Galerie des Galeries	Paris	France	02.04.2009 - 30.05.2009
<i>Bel-air</i>	La laboratoire	Paris	France	19.10.2007 - 14.01.2008
<i>Between reality and the impossible</i>	Cité du design	Saint-Étienne	France	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>Bivouac</i>	Centre Georges Pompidou	Metz	France	05.10.2011 - 30.07.2012
<i>Bouchées doubles</i>	La cuisine, centre d'art et de design	Nègrepelisse	France	17.06.2006 - 16.10.2006
<i>Capsules du design</i>	Cité de la mode et du design	Paris	France	16.05.2014 - 25.05.2014
<i>Carrefour de la création n°1</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	02.02.2000 - 30.04.2000
<i>Carrefour de la création n°2</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	21.06.2000 - 09.10.2000
<i>Carrefour de la création n°3</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	18.10.2000 - 29.01.2001
<i>Carrefour de la création n°4</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	31.01.2001 - 12.03.2001
<i>Carrefour de la création n°5 - Céramiques</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	18.03.2001 - 18.06. 2001

Titre	Lieu	Adresse	Pays	Dates
<i>Carrefour de la création n°6 Maintenant c'est l'été</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	21.06.2001 - 15.10.2001
<i>Carrefour de la création n°7 - Le naturel revient au galop</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	08.11.2001 - 01.03.2002
<i>Carrefour de la création n°8 - Un éditeur de design : la galerie Neotu</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	03.04.2002 - 08.07.2002
<i>Carrefour de la création n° 9 - Du design au jardin</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	10.07.2002 - 28.10.2002
<i>Carrefour de la création n°10 - Design et transports</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	14.11.2002 - 24.03.2003
<i>Carrefour de la création n°11 - Design et habitats</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	16.04.2003 - 06.10.2003
<i>Citations</i>	Médiathèque de Nègrepelisse	Nègrepelisse	France	28.04.2012 - 09.06. 2012
<i>Couleurs Inoxydables</i>	Villa Savoye	Poissy	France	02.02.2015 - 20.04.2015
<i>Création - innovation. L'école Boulle s'expose au musée des arts et métiers</i>	Musée des arts et métiers	Paris	France	10.07.2014 - 21.09.2014
<i>Culture de l'objet, objet de culture</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	19.04.1989 - 29.05.1989
<i>D.Day, le design aujourd'hui</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	29.06.2005 - 17.10.2005
<i>Des designers à Vallauris, 1998-2002</i>	Cité du design	Saint-Étienne	France	16.11.2002 - 24.11. 2002
<i>Design and the elastic mind</i>	MoMA	New-York	États-Unis	24.02.2008 - 12.05.2008
<i>Design contemporain finlandais. Promenons-nous dans les bois.</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	29.05.2008 - 31.08.2008
<i>Design contre design : deux siècles de créations</i>	Galeries nationales du Grand Palais	Paris	France	24.09.2007 - 08.01.2008
<i>Design en stock, 2000 objets du Fonds National d'Art Contemporain</i>	Palais de la porte dorée	Paris	France	20.10.2004 - 16.01.2005
<i>Design et sièges de collection</i>	Salon du meuble	Paris	France	07.01.2004 - 12.01.2004
<i>Design, miroir du siècle</i>	Grand Palais	Paris	France	19.05.1993 - 25.07.1993

Titre	Lieu	Adresse	Pays	Dates
<i>Design process</i>	Cité du design	Saint-Étienne	France	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>Design sur un plateau</i>	Milk Factory	Paris	France	06.10.2011 - 14.01.2012.
<i>Designing critical design</i>	Espace Z33	Hasselt	Belgique	04.04.2007 - 03.06.2007
<i>Dessiner le design</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	22.10.2009 - 10.01.2010
<i>Die Gute Form</i>	Schweizerizer Verbund. Basel Mustermesse trade fair	Bâle	Suisse	1949
Élisabeth Garouste et Mattia Bonetti	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	18.06.1997 - 29.09.1997
<i>Empreintes</i>	Manège de Reims, Scène nationale	Reims	France	13.12.2014
<i>En vie. Aux frontières du design</i>	Espace Électra Fondation EDF	Paris	France	26.04.2013 - 01.09.2013
<i>Ettore Sottsass</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	27.04.1994 - 05.09.1994
<i>Ettore Sottsass : 20 ans de design pour Olivetti</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	23.04.2003 - 09.06.2003
<i>Figures du beau</i>	Cité de la mode et du design	Paris	France	07.10.2015 - 11.11. 2015
<i>Food design. Aventures sensibles</i>	Le lieu du design	Paris	France	09.03.2011 - 30.04.2011
<i>Formes industrielles</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	06.1963 - 10.1963
<i>Formes scandinaves</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	07.11.1958 - 31.01.1959
<i>Formes utiles, objets de notre temps</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	12.1949 - 02.1950
<i>Futurama</i>	Parc de Flushing Meadows	New-York	États-Unis	1939-1940
<i>Gaetano Pesce. Le temps des questions</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	03.07.1996 - 07. 10.1996
<i>Good design</i>	MoMA	New York	États-Unis	21.11.1950 - 28.01.1951
<i>Good design</i>	MoMA	New York	États-Unis	27.11.1951 - 27.01.1952
<i>Good design</i>	MoMA	New York	États-Unis	23.09. 1952 - 30.11.1952
<i>Good design</i>	MoMA	New York	États-Unis	22.09.1953 - 29.11.1953
<i>Heritage by Janus</i>	Cité du design	Saint-Étienne	France	14.03.2013 - 31.04.2013
<i>Histoire des formes de demain</i>	Cité du design	Saint-Étienne	France	11.07.2013 - 16.04.2014

Titre	Lieu	Adresse	Pays	Dates
<i>I love pack. Ces emballages qui changent nos vies</i>	Salon de l'emballage	Villepinte	France	19.11.2012 - 22.11.2012
<i>Inspired by Nature</i>	Le lieu du design	Paris	France	17.03.2010 - 12.05.2010
<i>Intérieur – Extérieur - Passage</i>	Pôle Expérimental Métiers d'Art de Nontron et du Périgord Vert	Nontron	France	15.03.2014 - 03.05.2014
<i>Italy : the new domestic landscape</i>	MoMA	New-York	États-Unis	23.05.1972 - 11.09.1972
<i>Jean Nouvel, mes meubles d'architecte. Sens et essence</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	27.10.2016 - 12.02.2017
<i>Jean Prouvé, constructeur</i>	MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	France	24.10.1990 - 28.01.1991
<i>Joe Colombo. L'invention du futur.</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	29.03.2007 - 19.08.2007
<i>Konstantin Grcic. Panorama</i>	Vitra Design Museum	Weil am Rhein	Allemagne	22.03.2014 - 14.09.2014
<i>L'esprit du Bauhaus</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	19.10.2016 - 26.02.2017
<i>L'observateur du design 2004</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	France	18.11.2003 - 08.02.2004
<i>L'observateur du design 2005. Le design au quotidien</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	France	18.11.2004 - 28.01.2005
<i>L'observateur du design 2006.</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	France	24.11.2005 - 26.02.2006
<i>L'observateur du design 2007. Votez design !</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	France	10.10.2006 - 14.01.2007
<i>L'observateur du design 2008. Le design pense à vous ... et si vous pensiez au design ?</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	France	10.10.2007 - 27.01.2008
<i>L'observateur du design 2009.</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	France	23.10.2008 - 09.03.2009
<i>L'observateur du design 2010. Le beau, l'utile, le design.</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	France	23.10.2009 - 21.03.2010
<i>L'observateur du design 2011</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	France	09.11.2010 - 13.03.2011
<i>L'observateur du design 2012. ABC design</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	France	09.11.2011 - 11.03.2012

Titre	Lieu	Adresse	Pays	Dates
<i>L'observateur du design 2013. Design, où est-tu ?</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	France	14.11.2012 - 24.03.2013
<i>L'observateur du design 2014. Formes de design</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	France	29.11.2013 - 02.11.2014
<i>L'observateur du design 2015. Équation(s) design</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	France	10.12.2014 - 01.11.2015
<i>L'observateur du design 2016. 156 créations qui font avancer le design</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	France	11.12.2015 - 13.03.2016
<i>L'observateur du design 2017. 137 créations qui font briller le design</i>	VIA	Paris	France	16.12.2016 - 24.01.2017
<i>L'ornement est un crime</i>	Cité du design	Saint-Étienne	France	30.06.2018 - 06.01.2019
<i>L'usage des formes</i>	Palais de Tokyo	Paris	France	20.03.2015 - 17.05.2015
<i>La ville mobile</i>	Cité du design	Saint-Étienne	France	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>La légèreté</i>	Château de Sainte-Colombe-en-Auxois	Sainte-Colombe-en-Auxois	France	29.07.2007 - 16.09.2007
<i>La tyrannie des objets</i>	La galerie des galeries	Paris	France	16.10.2013 - 04.01.2014
<i>Le design à l'ère spatiale. Le design européen 1955-85</i>	Musée d'Art moderne et contemporain - Saint-Étienne Métropole	Saint-Priest-en-Jarez	France	19.05.2008 - 13.01.2008
<i>Le design c'est ? Regarder le design aujourd'hui</i>	Espace culturel François Mitterand	Périgueux	France	09.10.2015 - 12.12.2015
<i>Le dessein du geste. Savoir-faire et design français</i>	Hôtel de ville	Paris	France	11.09.2012 - 10.10.2012
<i>Légèreté (prix Émile Hermès)</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	17.09.2008 - 11.11.2008
<i>Les assises du siège contemporain</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	03.05.1968 - 29.07.1968
<i>Lightopia</i>	Vitra Design Museum	Weil am Rhein	Allemagne	28.09.2013 - 09.04.2014
<i>Ma cantine en ville, voyage au cœur de la cuisine de rue (Exposition d'ouverture).</i>	Galerie du VIA	Paris	France	10.10.2012 - 18.11.2012
<i>Ma cantine en ville, voyage au cœur de la cuisine de rue (exposition de clôture)</i>	Cité de l'architecture et du patrimoine	Paris	France	23.10.2013 - 02.12.2013

Titre	Lieu	Adresse	Pays	Dates
<i>Machine Art</i>	MoMA	New York	États-Unis	05.03.1934 - 29.04.1934
<i>Manufacture de Sèvres + Design Parade = 10 ans de création</i>	Villa de Noailles	Hyères	France	03.07.2015 - 27.09.2015
<i>Marcel Breuer (1902-1981). Design & architecture</i>	Vitra Design Museum	Weil am Rhein	France	13.09.2003 - 25.04.2004
<i>Martin Szekely</i>	MNAM -Centre Georges Pompidou	Paris	France	09. 10.1996 - 06.01.1997
<i>Mirages</i>	Cité du design	Saint-Étienne	France	19.06.2015 - 27.04.2016
<i>Mobi Boom. L'explosion du design en France 1945-1975</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	23.09.2010 - 02.01.2011
<i>Momentané</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	26.04.2013 - 01.09.2013
<i>Nature en kit</i>	MUDAC Musée de design et d'arts appliqués contemporains	Lausanne	Suisse	01.06.2009 -15.10.2009
<i>No name design. Le cabinet de curiosité de Franco Clivio</i>	MUDAC Musée de design et d'arts appliqués contemporains	Lausanne	Suisse	31.10.2013 - 09.02.2014
<i>Noam Toran - Things uncommon</i>	Le lieu du design	Paris	France	24.06.2010 - 21.08.2010
<i>Objets de conversation</i>	Bon marché, rive gauche	Paris	France	24.03.2005 - 30.04.2005
<i>Old furniture, new faces</i>	Chapelle Saint-Louis des Gobelins	Paris	France	14.11.2016 - 08 .01.2017
<i>Open enclosures</i>	Fondation Cartier pour l'art contemporain	Paris	France	28.03.2008 - 22.06.2008
<i>Orange vous confie les clés</i>	Le lieu du design	Paris	France	28.09.2012 - 19.10.2012
<i>Patrick Jouin. La substance du design</i>	MNAM -Centre Georges Pompidou	Paris	France	17.02.2010 - 24.05.2010
<i>Philippe Starck</i>	MNAM -Centre Georges Pompidou	Paris	France	26.02.2003 - 12.05.2003
<i>Prisunic, une aventure unique</i>	Galerie VIA	Paris	France	05.09.2008 - 30.11.2008
<i>Qu'est-ce que le design ?</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	24.10.1969 - 31.12.1969
<i>Radical design</i>	Vitra Design Museum	Weil am Rhein	Allemagne	04.06.2016 - 13.11.2016

Titre	Lieu	Adresse	Pays	Dates
<i>Roger Tallon. Itinéraires d'un designer industriel</i>	MNAM -Centre Georges Pompidou	Paris	France	20.10.1993 - 21.02.1994
<i>Ron Arad, No discipline</i>	MNAM -Centre Georges Pompidou	Paris	France	20.11.2008 - 12.03.2009
<i>Ronan & Erwan Bouroullec : Album</i>	Vitra Design Museum	Weil am Rhein	Allemagne	03.02.2012 - 03.06.2012
<i>Ronan & Erwan Bouroullec : Bivouac</i>	Musée d'art contemporain	Chicago	États-Unis	20.10.2012 - 20.01.2013
<i>So Watt ! Du design dans l'énergie</i>	Espace EDF Électra	Paris	France	25.05.2007 - 09.09.2007
<i>Sous pression, le bois densifié</i>	Galerie d'actualité - Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	28.04.2014 - 14.09.2014
<i>Superachitettura</i>	Jolly 2 gallery	Pistoia	Italie	Décembre 1966
<i>Super Normal , Sensation of the Ordinary</i>	Galerie Axis	Tokyo	Japon	06.2006
<i>Talk to me : design and communication between people and objects</i>	MoMA	New-York	États-Unis	24.07.2011 - 07.11.2011
<i>Tramway. Une école française.</i>	Le lieu du design	Paris	France	04.04.2014 - 12.07.2014
<i>The Edelkoort Design Collection</i>	Institut néerlandais	Paris	France	06.09.2013 - 27.10.2013
<i>The Great Exhibition of works of industry of all Nations</i>	Crystal Palace, Hyde Park	Londres	UK	01.05.1851 - 11.10.1851
<i>UAM</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	France	11.06.1930 - 14.12.1930
<i>Useful Household Objects under \$5.00</i>	MoMA	New York	États-Unis	28.09.1938 - 28.10.1938
<i>Useful objects</i>	MoMA	New York	États-Unis	26.11.1946 - 26.01.1947
<i>Useful objects</i>	MoMA	New York	États-Unis	21.11.1945 - 06.01.1946
<i>Useful objects in Wartime Under \$ 10</i>	MoMA	New York	États-Unis	02.12.1942 - 09.01.1943
<i>Useful objects of american design under \$ 10</i>	MoMA	New York	États-Unis	26.11.1940 - 24.12.1940
<i>Useful objects of American design under \$ 10</i>	MoMA	New York	États-Unis	07.12.1939 - 07.01.1940
<i>Useful objects under \$10</i>	MoMA	New York	États-Unis	02.12.1941 - 04.01.1942
<i>Usefull objects under</i>	MoMA	New York	États-Unis	15.02.1995 - 04.04.1995
<i>Victor Papanek, the politics of design</i>	Vitra Design Museum	Weil am Rhein	Allemagne	29.09.2018 – 10.03.2019

Annexe 9. Sélection d'expositions organisées en France entre 2010 et 2015

Cette sélection d'expositions a été utilisée pour éprouver la typologie spécifique aux expositions de design présentée dans le chapitre 2.

8.1. Expositions de type A : présentation de projets innovants sur le plan social ou scientifique

Titre	Lieu	Adresse	Dates
<i>Inspired by Nature</i>	Le lieu du design	Paris	17.03.2010 - 12.05.2010
<i>Paris/Design en mutation</i>	Espace EDF Électra	Paris	05.05.2010 - 30.06.2010
<i>Cellbag au labstore</i>	Le laboratoire	Paris	24.09.2010 - 30.01.2011
<i>Le design cellulaire</i>	Le laboratoire	Paris	24.09.2010 - 17.01.2011
<i>Between reality and the impossible</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>L'entreprise</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>La ville mobile</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>L'appartement, une métaphore du monde</i>	Lab-Labanque	Béthune	02.04.2011 - 31.07.2011
<i>Objet(s) du numérique design d'un nouveau monde industriel</i>	Le lieu du design	Paris	18.05.2011 - 23.07.2011
<i>Self-structure. Une nouvelle ère de la matière</i>	Le lieu du design	Paris	30.09. 2011 - 17.12.2011
<i>Sous les pavés, le design</i>	Le lieu du design	Paris	15.02.2012 - 23.06.2012
<i>Politique-fiction</i>	Cité du design	Saint-Étienne	03.05.2012 - 06.01.2013
<i>WA HH</i>	Le laboratoire	Paris	04.05.2012 - 22.07.2012
<i>Multiversités créatives</i>	Espace 315 - MNAM centre Georges Pompidou	Paris	31.05.2012 - 06.08.2012
<i>Traits d'union. Objets d'empathie</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.03.2013 - 01.09.2013
<i>EmpathiCITY. Making our City together</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.04.2013 - 31.04.2013
<i>Les androïdes rêvent-ils de cochons électriques ?</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.04.2013 - 31.04.2013
<i>Nano-ordinaire. Scénario quotidien avec les nanos énergies</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.04.2013 - 31.04.2013
<i>Singularité</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.04.2013 - 31.04.2013
<i>En vie. Aux frontières du design</i>	Espace Électra Fondation EDF	Paris	26.04.2013 - 01.09.2013
<i>Habitat imprimé</i>	ESAD École Supérieure d'Art et de Design	Orléans	04.10.2013 - 25.10.2013
<i>Lazy Bytes</i>	Le lieu du design	Paris	05.02. 2014 - 01.04.2014
<i>Sous pression, le bois densifié</i>	Galerie d'actualité - Musée des Arts Décoratifs	Paris	28.04.2014 - 14.09.2014

Titre	Lieu	Adresse	Dates
<i>2051</i>	Exposition de plein air	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>A-T-T-E-N-T-I-O-N</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Form follows information</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Hypervital</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>L'essence du beau</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Née dans les fougères</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Culture interface, numérique et science-fiction</i>	Cité du Design	Saint-Étienne	03.11.2015 - 14.08.2016

8.2. Expositions de type B : présentation à caractère thématique principal

Titre	Lieu	Adresse	Dates
<i>Design Maghreb #2</i>	La cuisine, centre d'art et de design	Nègrepelisse	16.01.2010 - 27.02.2010
<i>Design sous influences</i>	Hall 7 -Foire de Paris	Paris	29.04.2010 - 09.05.2010
<i>Envie de terre</i>	Château de Sainte-Colombe-en-Auxois	Sainte-Colombe-en-Auxois	01.05.2010 -18.06.2010
<i>Petites et grosses bêtes</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	17.06.2010 - 17.10.2010
<i>Design Japonais à travers le Tenugui</i>	Espace Hattori	Paris	23.06.2010 - 16.07.2010
<i>Actions, le design en mouvement</i>	Château de Sainte-Colombe-en-Auxois	Sainte-Colombe-en-Auxois	17.07.2010 - 15.10.2010
<i>Transparences</i>	Musée d'art moderne et contemporain - Saint-Étienne Métropole	Saint-Priest-en-Jarez	18.09.2010 - 20.02.2011
<i>L'objet du design</i>	Cité du design	Saint-Étienne	03.10.2010 - 28.02.2010
<i>Luksus, design finlandais</i>	L'artothèque, espaces d'art contemporain	Caen	16.11.2010 - 23.12.2010
<i>Confort</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>De Muji à Hello Kitty. La culture Japonaise de l'alimentation</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>Demain c'est aujourd'hui #3</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>Living Spain 2010 / Design Espagnol et qualité de vie</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>Lumière)s(</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>Process design</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>WA. L'harmonie au quotidien</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>Inovi, ces marques qui changent nos vies</i>	Carrousel du Louvre	Paris	23.12.2010 - 02.01.2011
<i>Food design. Aventures sensibles</i>	Le lieu du design	Paris	09.03.2011 - 30.04.2011
<i>Mise en œuvre, le quotidien et l'exceptionnel sous l'œil du design</i>	Sèvres, cité de la céramique	Sèvres	01.04.2011 - 26.09.2011
<i>Design et foot</i>	Cité du design	Saint-Étienne	21.04.2011 - 18.09.2011
<i>Dar en art. Design sans frontières</i>	Centre design Marseille Provence, CDMP	Marseille	04.05.2011 - 21.05.2011
<i>Jeunes pousses. Design suédois pour une enfance sécurisée et créative</i>	Institut suédois	Paris	13.05.2011 - 17.07.2011

Titre	Lieu	Adresse	Dates
<i>Design pour grands crus</i>	Château de Sainte-Colombe-en-Auxois	Sainte-Colombe-en-Auxois	16.07.2011 - 14.10.2011
<i>Made in Bourgogne/4. Textile.</i>	Château de Sainte-Colombe-en-Auxois	Sainte-Colombe-en-Auxois	17.09.2011 - 14.10.2011
<i>Design map 2012</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.10.2011 - 18.03.2012
<i>Itinéraires Design</i>	École nationale supérieure d'architecture de Nantes	Nantes	25.11.2011 - 01.01.2012
<i>b.a - ba, petites résurrections</i>	Galerie VIA - Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement	Paris	08.12.2011 - 31.12.2011
<i>De l'art à la manière</i>	Galerie VIA - Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement	Paris	27.03.2012 - 25.04.2012
<i>L'Envie vue par les designers</i>	Centre design Marseille Provence, CDMP	Marseille	28.03.2012 - 14.04.2012
<i>Vanneries : objets traditionnels et design</i>	Château de Sainte-Colombe-en-Auxois	Sainte-Colombe-en-Auxois	28.04.2012 - 01.07.2012
<i>Design a capella. Des designers en Aquitaine</i>	Eglise des jacobins	Agen	23.06.2012 - 17.12.2012
<i>Atmosphères</i>	Villa Noailles	Hyères	29.06.2012 - 30.09.2012
<i>Tapis parade. Tapis de designers contemporains</i>	Villa Noailles	Hyères	29.06.2012 - 30.09.2012
<i>Entrelacer, des lignes au volume</i>	Château de Sainte-Colombe-en-Auxois	Sainte-Colombe-en-Auxois	14.07.2012 - 14.10.2012
<i>Brique it</i>	Le lieu du design	Paris	10.09.2012 - 22.09.2012
<i>Génération design</i>	Musée d'art moderne de la Ville de Paris	Paris	11.09.2012 - 30.09.2012
<i>Le dessein du geste. Savoir-faire et design français</i>	Hôtel de ville	Paris	11.09.2012 - 10.10.2012
<i>Doubles jeux</i>	Centre d'art, La Chapelle des Calvairiennes	Mayenne	29.09.2012 - 18.11.2012
<i>Les jouets Star Wars</i>	Galerie des jouets - Musée des Arts Décoratifs	Paris	04.10.2012 - 17.04.2013
<i>Demain, c'est aujourd'hui #4</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.03.2013 - 02.06.2013
<i>Je. Vous. Design</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.03.2013 - 31.04.2013
<i>Sixième sens</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.03.2013 - 31.04.2013
<i>Vous voulez rire ?</i>	Site le Corbusier - Firminy	Firminy	14.03.2013 - 31.04.2013
<i>Avant l'objet, dess(e)ins de designers</i>	Modemonline	Paris	27.03.2013 - 08.04.2013
<i>Mineral design</i>	Le lieu du design	Paris	25.04.2013 - 06.07.2013
<i>Au fond, à droite : portes ouvertes sur les toilettes</i>	Foire de Paris	Paris	30.04.2013 - 12.05.2013

Titre	Lieu	Adresse	Dates
<i>Design : España</i>	Hors les murs - Galerie des Beaux- Arts	Bordeaux	14.06.2013 - 16.09. 2013
<i>India Mahdavi. Bijoux domestiques</i>	Villa Noailles	Hyères	05.07.2013 - 29.09.2013
<i>Manufacture Cogolin. Nid d'abeille & Bayadère</i>	Atelier Saint- Bernard	Hyères	05.07.2013 - 29.09.2013
<i>Une histoire de + ou de -</i>	Château de Sainte- Colombe-en-Auxois	Sainte-Colombe- en-Auxois	13.07.2013 - 13.10.2013
<i>Lost in Paris</i>	Le lieu du design	Paris	10.09.2013 - 11.01.2014
<i>Paquebot France, design embarqué</i>	Musée d'art et d'industrie Saint- Étienne	Saint-Étienne	04.10.2013 - 28.02.2014
<i>Homework, Une École Stéphanoise</i>	Cité du design	Saint-Étienne	11.10.2013 - 25.05.2014
<i>Le siège contemporain dans la BD</i>	Galerie du CAUE	Limoges	12.03.2014 - 19.04.2014
<i>Tramway. Une école française.</i>	Le Lieu du design	Paris	04.04.2014 - 18.10.2014
<i>Design map, designers créateurs de valeurs pour l'entreprise</i>	Cité du design	Saint-Étienne	06.06.2014 - 04.01.2015
<i>Design Saint-Étienne meets Graz</i>	Cité du design	Saint-Étienne	03.07.2014 - 21.09.2014
<i>Nine. Sélection de projets par Marie-Claude Beaud</i>	Villa Noailles	Hyères	04.07.2014 - 28.09. 2014
<i>De A à Z, du projet à l'objet</i>	Château de Sainte- Colombe-en-Auxois	Sainte-Colombe- en-Auxois	12.07.2014 - 12.10.2014
<i>Banc d'essai</i>	Exposition en plein air	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Beauty as unfinished business</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Design in box #2. L'expérimentation</i>	Chambre de Commerce et d'Industrie de Saint- Étienne - Montbrison	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Le bestiaire</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Le design pour concevoir une école</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Les labos</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>No randomness. La cohérence des formes</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Serial beauty</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Vitality 2015 : beyond craft and design</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Vous avez dit bizarre ?</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>L'usage des formes</i>	Palais de Tokyo	Paris	20.03.2015 - 17.05.2015
<i>Design power</i>	Le lieu du design	Paris	08.04.2015 - 11.07.2015
<i>Side by side. Irish design 2015</i>	Centre culturel irlandais	Paris	12.06.2015 - 10.07.2015
<i>Korea now ! Craft, design, mode et graphisme en Corée</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	19.09.2015 - 03.01.2016
<i>Le design, c'est ?</i>	Espace culturel François Mitterand	Périgueux	09.10.2015 - 12.12.2015

8.3. Expositions de type C : présentation qui propose une approche comparative

Titre	Lieu	Adresse	Dates
<i>Concours des jeunes designers</i>	Salles voûtées - Villa Noailles	Hyères	05.07.2010 - 26.09.2010
<i>VIA/ les écoles de design 2010</i>	Galerie VIA - Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement	Paris	07.07.2010 - 29.08.2010
<i>MOBIDécouverte saison 3 - Les Enfants Designers</i>	Galerie VIA - Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement	Paris	04.09.2010 - 14.11.2010
<i>Intérieurs Cuir - Acte 2</i>	Le lieu du design	Paris	04.09.2010 - 24.09.2010
<i>De l'idée à l'objet, de l'objet au produit</i>	Site Couriot - Musée de la Mine	Firminy	18.09.2010 - 20.02.2011
<i>Made in Bourgogne/3.Pierre.</i>	Château de Sainte-Colombe-en-Auxois	Sainte-Colombe-en-Auxois	18.09.2010 - 15.10.2010
<i>L'observateur du design 2011</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	09.11.2010 - 13.03.2011
<i>N-1 2010</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>Sami Knife</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>Street Made</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>Les labels VIA 2010</i>	Galerie VIA - Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement	Paris	18.12.2010 - 20.02.2011
<i>La mascotte de la cuisine. Curro Claret</i>	La cuisine, centre d'art et de design	Nègrepelisse	23.04.2011 - 11.06.2011
<i>Quick 2050, des écoles imaginent les scénarios du futur</i>	Galerie VIA	Paris	07.05.2011 - 29.05.2011
<i>10 jeunes designers</i>	Villa Noailles	Hyères	01.07. 2011 - 02.10.2011
<i>Verre Session</i>	Verrière, villa Noailles	Hyères	01.07.2011 - 02.10.2011
<i>VIA/ les écoles de design 2011</i>	Galerie VIA - Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement	Paris	08.07.2011 - 28.08.2011
<i>Good Design Award – de Sori Yanagi à Naoto Fukasawa : 60 ans de design japonais</i>	Uah [^]	Paris	12.09.2011 - 29.10.2011
<i>Design sur un plateau</i>	Milk Factory	Paris	06.10.2011 - 14.01.2012
<i>L'observateur du design 2012. ABC design</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	09.11.2011 - 11.03.2012
<i>Les labels VIA 2011-2012</i>	Galerie VIA - Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement	Paris	10.05.2012 - 24.06.2012
<i>Savoir-faire et modernité</i>	Villa Noailles	Hyères	29.06.2012 - 30.09.2012

Titre	Lieu	Adresse	Dates
<i>VIA/ Les écoles du design 12</i>	Galerie VIA - Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement	Paris	05.07.2012 - 30.09.2012
<i>Orange vous confie les clés</i>	Le lieu du design	Paris	28.09.2012 - 19.10.2012
<i>Mini maousse 5. Ma cantine en ville</i>	Galerie VIA - Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement	Paris	10.10.2012 - 27.11.2012
<i>L'observateur du design 2013. Design, où est-tu ?</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	14.11.2012 - 24.03.2013
<i>Change ta classe !</i>	Cité de l'architecture et du patrimoine	Paris	14.02.2013 - 18.03.2013
<i>L'âge du faire</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.03.2013 - 31.03.2013
<i>Ma cantine en ville, voyage au coeur de la cuisine de rue (2ème volet)</i>	Cité Novaciéries	Saint-Chamond	16.03.2013 - 31.03.2013
<i>Artifact</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.04.2013 - 31.04.2013
<i>Glass is tomorrow</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.04.2013 - 31.04.2013
<i>The dream team</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.04.2013 - 31.04.2013
<i>L'observateur du design 2014. Formes de design</i>	Cité des métiers - Cité des sciences et de l'industrie	Paris	29.11.2013 - 02.11.2014
<i>Veni, Vindi, Vinci. Design & Vins en Aquitaine</i>	Galerie blanche - Arc-en-rêve	Bordeaux	30.01.2014 - 02.03.2014
<i>Orange vous donne des ailes</i>	Cité du design	Saint-Étienne	04.04.2014 - 27.04.2014
<i>Workshop ESATPM - CIRVA</i>	Villa Noailles	Hyères	04.07.2014 - 28.09. 2014
<i>TransFormations, 100 diplômés pour les industries de la création</i>	Petite salle, foyer - MNAM centre Georges Pompidou	Paris	29.11.2014 - 06.12.2014
<i>L' observateur du design 2015. Équation(s) design</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	10.12.2014 - 01.11.2015
<i>Artifact#B</i>	Bourse du travail	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Artifact#H</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Glass is tomorrow</i>	Musée de la mine	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Shenzen design award for young talents</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Mirages</i>	Cité du design	Saint-Étienne	19.06.2015 - 27.04.2016
<i>Workshop École Supérieure d'Art et de Design Toulon Provence Méditerranée</i>	Villa Noailles	Hyères	03.07.2015 - 27.09.2015
<i>Les labels VIA 2015</i>	Nouvelle galerie VIA	Paris	01.09.2015 - 31.10.2015
<i>Figures du beau</i>	Cité de la mode et du design	Paris	07.10.2015 - 11.11. 2015
<i>L'observateur du design 2016. Paysage d'aujourd'hui</i>	Cité des sciences et de l'industrie	Paris	11.12.2015 - 13.03.2016

8.4. Expositions de type D : présentation qui adopte une démarche historique

Titre	Lieu	Adresse	Dates
<i>Icônes ou design ? 80 chefs-d'œuvre du Vitra Design Museum</i>	Château de Villeneuve - Fondation Émile Hugues	Vence	13.02.2010 - 16.05.2010
<i>Le bonheur est dans le design. La collection du Grand-Hornu</i>	Centre Wallonie- Bruxelles	Paris	26.03.2010 - 14.06.2010
<i>Sigvard Bernadotte, Inspiratör -entreprenör - designdirektör</i>	Institut Suédois	Paris	07.05.2010 - 11.06.2010
<i>Mobi Boom. L'explosion du design en France 1945-1975</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	23.09.2010 - 02.01.2011
<i>Vilac, 100 ans de jouets en bois</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	18.11.2010 - 08.06.2011
<i>Made in light. Œuvres du Centre National des Arts Plastiques</i>	École européenne supérieure d'art de Bretagne - site Rennes / Galeries du Cloître	Rennes	09.03.2011 - 07.04.2011
<i>Charlotte Perriand. De la photographie au Design</i>	Petit palais - Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris	Paris	07.04.2011 - 18.09.2011
<i>Plastique ludique : Libuše Niklová (1934-1981), designer de jouets</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	09.06.2011 - 06.11.2011
<i>L'Harcourt toujours, les 170 ans d'une icône</i>	Galerie - musée Baccarat	Paris	09.09.2011 - 28.01.2012
<i>Svenskt Tenn</i>	Institut suédois	Paris	09.09.2011 - 23.10.2011
<i>Des jouets et des hommes</i>	Galeries nationales du Grand Palais	Paris	14.09.2011 - 23.01.2012
<i>Modern historic. Trésors cachés du design finlandais.</i>	Institut finlandais	Paris	19.01.2012 - 25.02.2012
<i>Prouvé en Afrique : plié, nervuré, embouti, soudé, puis copié.</i>	Musée d'art moderne et contemporain - Saint-Étienne Métropole	Saint-Priest-en- Jarez	15.03.2012 - 02.09.2012
<i>L'émotion design. La collection d'Alexander von Vegesack</i>	Galerie Poiriel	Nancy	30.06.2012 - 28.10.2012
<i>Carlo & Tobia Scarpa. VeniseXXe -XXIè siècles, architecture et design</i>	Musée des Arts Décoratifs et du Design	Bordeaux	13.09.2012 - 31.12.2012
<i>Les 18 ans du VIA</i>	Galerie VIA - Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement	Paris	10.11.2012 - 09.12.2012

Titre	Lieu	Adresse	Dates
<i>Eileen Gray</i>	Galerie 2 - MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	20.02.2013 - 20.05.2013
<i>La fabrique des idées. ENSCI - Les ateliers. 30 ans de design</i>	Le lieu du design	Paris	22.02.2013 - 29.03.2013
<i>Charlotte Perriand et le Japon</i>	Musée d'art moderne et contemporain - Saint-Étienne Métropole	Saint-Priest-en- Jarez	23.02.2013 - 18.08.2013
<i>30 ans d'empathie pour le design</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.03.2013 - 31.03.2013
<i>Héritage by Janus</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.03.2013 - 31.04.2013
<i>Nouvelles acquisitions 2013 - 2014</i>	Musée des Arts Décoratifs et du design	Bordeaux	15.05.2013 - 15.10.2014
<i>Marcel Breuer. Sun & Shadow</i>	Villa Noailles - Tour des templiers	Hyères	06.07.2013 - 29.09.2013
<i>Histoire des formes de demain</i>	Cité du design	Saint-Étienne	11.07.2013 - 16.04.2014
<i>The Edelkoort Design Collection</i>	Institut néerlandais	Paris	06.09.2013 - 27.10.2013
<i>Utiles et ustensiles. Alessi au musée des Arts Décoratifs de Bordeaux</i>	Musée des Arts Décoratifs et du Design	Bordeaux	12.09.2013 - 25.10.2013
<i>L'art des jeux et des jouets</i>	Château de Malbrouck	Manderen	16.04.2014 - 14.12.2014
<i>Les capsules du design</i>	Docks - Cité de la mode et du design	Paris	16.05.2014 - 25.05.2014
<i>Les jouets en bois suédois</i>	Galerie des jouets - Musée des Arts Décoratifs	Paris	19.06.2014 - 11.01.2015
<i>À tables avec le Mobilier national !</i>	Galerie des Gobelins	Paris	18.11.2014 - 18.01.2015
<i>D'une chaise à l'autre. Design de la collection du Frac Nord-Pas de Calais</i>	Musée des beaux- Arts d'Arras	Arras	17.01.2015 - 13.04.2015
<i>Couleurs Inoxydables</i>	Villa Savoye	Poissy	02.02.2015 - 20.04.2015
<i>Raymond Loewy : streamline life</i>	Office du tourisme	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Le design a 2000 ans</i>	Musée gallo-romain de Saint-Romain- en-Gal	Saint-Romain- en-Gal	17.03.2015 - 04.10.2015
<i>Les Oracles du design. Un regard sur les collections du centre national des arts plastiques</i>	La Gaité Lyrique	Paris	03.04.2015 - 16.08.2015
<i>Q&A BIG-GAME Rencontre avec les designers de BIG-GAME</i>	Musée des Arts Décoratifs et du Design	Bordeaux	09.04 2015 - 10.05.2015

Titre	Lieu	Adresse	Dates
<i>Le coffre à jouer : les jouets du musée des Arts Décoratifs comme vous ne les avez jamais vus</i>	Galerie des jouets - Musée des Arts Décoratifs	Paris	09.04.2015 - 30.08.2015
<i>Invention/Design. Regards croisés</i>	Musée des Arts et Métiers	Paris	03.06.2015 - 06.04.2016
<i>Artisanat/Industrie</i>	Château de Sainte-Colombe-en-Auxois	Sainte Colombe-en-Auxois	18.07.2015 - 18.10.2015
<i>Des voitures à habiter</i>	Villa Savoye	Poissy	15.10.2015 - 20.03.2016
<i>Zones de confort</i>	Salle et galerie Poirel	Nancy	21.11.2015 - 17.04.2016

8.5. Expositions de type E : présentation qui met en valeur un auteur

Titre	Lieu	Adresse	Dates
<i>Smarin works 2004-2009</i>	Centre design Marseille Provence, CDMP	Marseille	29.01.2010 - 20.02.2010
<i>Dito from Scratch</i>	Le lieu du design	Paris	15.02.2010 - 06.04.2010
<i>Patrick Jouin : La substance du design</i>	Galerie du Musée - Centre Georges Pompidou	Paris	17.02.2010 - 24.05.2010
<i>Normal Studio, design élémentaire</i>	Galerie d'actualité - musée des Arts Décoratifs	Paris	08.04.2010 - 15.08.2010
<i>Oscar Diaz. 10 objets, 10 jours, 10 livres</i>	À Suivre...lieu d'art	Bordeaux	18.05.2010 - 29.05.2010
<i>Nature intérieure. Matali Crasset</i>	Espace d'art contemporain Le Moulin	La Valette-du- Var	05.06.2010 - 19.09.2010
<i>Noam Toran - Things uncommon</i>	Le lieu du design	Paris	24.06.2010 - 21.08.2010
<i>Naoto Fukasawa - Design and Crafts</i>	Galerie d'actualité - Villa Noailles	Hyères	03.07.2010 - 26.09.2010
<i>Aldo Bakker, Creatures, studies for existence</i>	Piscine et squash - Villa Noailles	Hyères	05.07.2010 - 26.09.2010
<i>Antoine Boudin, ... E ié vivèn de belli causo</i>	Gymnase - Villa Noailles	Hyères	05.07.2010 - 26.09.2010
<i>Sébastien Cordoléani, Palme et Obsidienne - Matière à Penser - Mexique</i>	Tour des templiers	Hyères	05.07.2010 - 26.09.2010
<i>Ronan et Erwan Bouroullec</i>	Cité radieuse - Appartement 50	Marseille	15.07.2010 - 15.08.2010
<i>100 Chaises en 100 Jours de Martino Gamper, Re-construction</i>	Église de Firminy	Firminy	18.09.2010 - 20.02.2011
<i>My French & Swedish Family de Emma Marga Blanche</i>	Centre design Marseille Provence, CDMP	Marseille	06.10.2010 - 31.10.2010
<i>Andrea Branzi. Louis XXI, porcelaine humaine</i>	Galerie de Sèvres - Cité de la céramique	Paris	15.10.2010 - 20.11.2010
<i>André Putman. Ambassadrice du style</i>	Mairie de paris	Paris	10.11.2010 - 26.02.2011
<i>Rien à voir avec la choucroute</i>	Centre design Marseille Provence, CDMP	Marseille	17.11.2010 - 18.12.2010
<i>Fighting The Box / 6 designers Belges / 6 histoires derrière les produits</i>	Cité du design	Saint-Étienne	20.11.2010 - 05.12.2010
<i>Album</i>	Arc-en-rêve	Bordeaux	27.01.2011 - 15.05.2011
<i>Langage commun. Une lecture d'objets.</i>	Arc-en-rêve	Bordeaux	27.01.2011 - 13.02.2011

Titre	Lieu	Adresse	Dates
<i>Nonah</i>	Centre design Marseille Provence, CDMP	Marseille	08.03.2011 - 19.03.2011
<i>L'Art de l'automobile. Chefs-d'œuvre de la collection Ralph Lauren</i>	Musée des Arts Décoratifs	Paris	28.04.2011 - 28.08.2011
<i>Adrien Rovero & Sèvres - Cité de la céramique</i>	Gymnase, villa Noailles	Hyères	01.07.2011 - 02.10.2011
<i>François Dumas. Positifs/dispositifs</i>	Galerie nouvelle, villa Noailles	Hyères	01.07.2011 - 02.10.2011
<i>Glass scene. le verre contemporain par 27 designers</i>	Piscine, villa Noailles	Hyères	01.07.2011 - 02.10.2011
<i>Stefan Diez</i>	Squash & sautoir - Villa Noailles	Hyères	01.07.2011 - 02.10.2011
<i>Le bois de Sharewood. Matali Crasset</i>	La cuisine, centre d'art et de design	Nègrepelisse	10.09.2011 - 05.11.2011
<i>Bivouac</i>	Centre Georges Pompidou Metz	Metz	05.10.2011 - 30.07.2012
<i>Maarten Baas : les curiosités d'un designer</i>	Galerie d'actualité - Musée des Arts Décoratifs	Paris	07.10.2011 - 12.02.2012
<i>Martin Szekely : ne plus dessiner</i>	Galerie du musée - MNAM Centre Georges Pompidou	Paris	12.10.2011 - 02.01.2012
<i>L'usage des jours, 365 objets en céramique. Guillaume Bardet, designer</i>	Sèvres, cité de la céramique	Sèvres	25.01.2012 - 02.04.2012
<i>Citations</i>	Médiathèque de Nègrepelisse	Nègrepelisse	28.04. 2012 - 09.06. 2012
<i>Sébastien Cordoleani. Cuir, rubis, strates, pattern</i>	Espace d'art contemporain Le Moulin	La Valette-du- Var	26.06.2012 - 16.09.2012
<i>Antoine Boudin. Ebaucha, la Canne de Provence / Arundo Donax, de la mauvaise herbe au bon matériau.</i>	Atelier Saint- Bernard - Villa Noailles	Hyères	29.06.2012 - 01.07.2012
<i>Brynjar Sigurdarson</i>	Villa Noailles	Hyères	29.06.2012 - 30.09.2012
<i>François Azambourg. 127 pièces ... voire plus</i>	Villa Noailles	Hyères	29.06.2012 - 30.09.2012
<i>Jean-Baptiste Fastrez</i>	Villa Noailles	Hyères	29.06.2012 - 30.09.2012
<i>Stones and bones</i>	Villa Noailles	Hyères	29.06.2012 - 30.09.2012.
<i>Les Frères Campana. Barroco Rococo</i>	Galerie d'actualité - Musée des Arts Décoratifs	Paris	13.09.2012 - 24.12.2013
<i>Samuel Accoceberry, designer</i>	Pôle Expérimental Métiers d'Art de Nontron et du Périgord Vert	Nontron	15.09.2012 - 04.11.2012
<i>Design, conversations avec la matière</i>	Les Glacières- Bordeaux- Caudéran	Bordeaux	28.09.2012 - 23.11.2012

Titre	Lieu	Adresse	Dates
<i>Un architecte dans l'atelier, Ettore Sottsass</i>	Cité de la céramique, Sèvres	Sèvres	20.02.2013 - 22.07.2013
<i>Colored-Pencil Table</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.04.2013 - 31.04.2013
<i>In the mood for Ikea</i>	Cité du design	Saint-Étienne	14.04.2013 - 31.04.2013
<i>Ronan et Erwan Bouroullec. Momentané</i>	Grande nef - Musée des Arts Décoratifs	Paris	26.04.2013 - 01.09.2013
<i>Aldo Bakker & Sèvres - Cité de la céramique</i>	Gymnase, villa Noailles	Hyères	05.07.2013 - 29.09. 2013
<i>Antoine Boudin. Arundo e estrambord</i>	Espace d'art contemporain Le Moulin	La Valette-du-Var	05.07.2013 - 29.09.2013
<i>Julien Renault</i>	Villa Noailles	Hyères	05.07.2013 - 29.09.2013
<i>Julie Richoz</i>	Galerie nouvelle, villa Noailles	Hyères	05.07.2013 - 29.09.2013
<i>Émilie Colin-Garros</i>	Galerie des arcades, Château de Sainte-Colombe-en-Auxois	Sainte-Colombe-en-Auxois	13.07.2013 - 11.08.2013
<i>Konstantin Grcic</i>	Cité radieuse - Appartement 50	Marseille	15.07.2013 - 15.08.2013
<i>Intérieur-Extérieur-Passage</i>	Pôle Expérimental Métiers d'Art de Nontron et du Périgord Vert	Nontron	15.03.2014 - 03.05.2014
<i>Contrepoint1. Couleur, habitat, design et paysage</i>	Galerie des arcades - Château de Sainte-Colombe-en-Auxois	Sainte-Colombe-en-Auxois	22.03.2014 - 27.04.2014
<i>La Gambiarra. Objets potentiels</i>	Musée des Arts Décoratifs et du Design	Bordeaux	15.05.2014 - 15.10.2014
<i>Hubert Le Gall - Design en liberté</i>	Musée Francisque Mandet	Riom	24.05.2014 - 19.10.2014
<i>Julie Richoz – Arrêt sur objet</i>	Espace d'art contemporain Le Moulin	La Valette-du-Var	01.07.2014 - 23.08.2014
<i>Antoine Boudin. Plein soleil</i>	Villa Noailles	Hyères	04.07.2014 - 28.09. 2014
<i>Laureline Galliot. Lucky toad</i>	Villa Noailles	Hyères	04.07.2014 - 28.09. 2014
<i>Mathieu Peyroulet Ghilini - Pièce montée</i>	Villa Noailles	Hyères	04.07.2014 - 28.09. 2014
<i>Scholten & Baijings</i>	Villa Noailles	Hyères	04.07.2014 - 28.09.2014
<i>Poterie Ravel</i>	Tour des templiers	Hyères	04.07.2014 - 28.09. 2014
<i>Création - innovation. L'école Boule s'expose au musée des arts et métiers</i>	Musée des arts et métiers	Paris	10.07.2014 - 21.09.2014
<i>Pierre Charpin à l'appartement n°50</i>	Cité radieuse - Appartement 50	Marseille	15.07.2014 - 15.08.2014
<i>Andrea Branzi. Pleased to meet you. 50 ans de création</i>	Espace Saint-Rémi	Bordeaux	10.10.2014 - 25.01.2015

Titre	Lieu	Adresse	Dates
<i>L'art de mon quotidien</i>	Centre Interprétation Art et Culture	Bourbourg	17.10.2014 - 04.01.2015
<i>Martine Bedin. L'objet déluré</i>	Musée des Arts Décoratifs et du Design	Bordeaux	30.10.2014 - 15.02.2015
<i>Cabane</i>	Cité du design	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Design coréen : Hye-Yeon Park et Seung-Yong Song</i>	Musée d'Art Moderne et Contemporain - Saint-Étienne Métropole	Saint-Priest-en-Jarez	12.03.2015 - 17.05.2015
<i>Luminaries</i>	Musée de la mine	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Mine couloir, our past and future</i>	Musée de la mine	Saint-Étienne	12.03.2015 - 12.04.2015
<i>Les M Studio, designers</i>	Pôle Expérimental Métiers d'Art de Nontron et du Périgord Vert	Nontron	11.04.2015 - 30.05.2015
<i>Double play ! Laureline Galliot - Mathieu Peyroulet Ghilini</i>	Espace d'art contemporain Le Moulin	La Valette-du-Var	03.07.2015 - 20.09.2015
<i>Fabien Cappello. Contextes, matériaux et couleurs</i>	Villa Noailles	Hyères	03.07.2015 - 27.09.2015
<i>Laura Couto Rosado. Impulsions</i>	Villa Noailles	Hyères	03.07.2015 - 27.09.2015
<i>Manufacture de Sèvres + Design Parade = 10 ans de création</i>	Gymnase - Villa Noailles	Hyères	03.07.2015 - 27.09.2015
<i>Pierre Charpin. Villégiature</i>	Villa Noailles	Hyères	03.07.2015 - 27.09.2015
<i>ECAL pour appartement 50</i>	Cité radieuse - Appartement 50	Marseille	04.07.2015 - 19.07.2015
<i>De Virieu & Di Petrillio, designers</i>	Château de Sainte-Colombe-en-Auxois	Sainte-Colombe-en-Auxois	18.07.2015 - 23.08.2015
<i>Corps subtils. Objets médiums</i>	Musée des Arts Décoratifs et du Design	Bordeaux	05.08.2015 - 02.11.2015
<i>Dites treeess. David des Moutis</i>	Galerie des arcades - Château de Sainte-Colombe-en-Auxois	Sainte-Colombe-en-Auxois	26.08.2015 - 11.10.2015
<i>Design, design l'art et la matière</i>	Pollen / artistes en résidence à Monflanquin	Monflanquin	09.10.2015 - 07.12.2015
<i>Play. Design pour les martiens</i>	Musée Borely	Marseille	20.11.2015 - 21.02.2016
<i>Octave de Gaulle, Civiliser l'Espace</i>	Musée des Arts Décoratifs et du Design	Bordeaux	11.12.2015 - 10.04.2016

Table des figures

Figure 1. <i>Momentané</i> . Entrée de l'exposition.	9
Figure 2. <i>Momentané</i> . Salle A1.	9
Figure 3. <i>Momentané</i> . Le rideau modulaire central, salle A.	10
Figure 4. <i>Momentané</i> . Salle A2.	10
Figure 5. <i>Momentané</i> . Salle B.	11
Figure 6. <i>Momentané</i> . Salle B : série de cadres.	11
Figure 7. <i>Momentané</i> . Salle B : dispositif de lecture.	12
Figure 8. <i>Momentané</i> . Salle B : six écrans vidéo.	12
Figure 9. <i>Momentané</i> . Salle C : alcôve C2.	13
Figure 10. <i>Momentané</i> . Salle C : vitrine V2.	13
Figure 11. <i>Momentané</i> . Salle C : ensemble de photographies (P3) consacrées à la conception et à la fabrication de la gamme Steelwood.	14
Figure 12. <i>Momentané</i> . Salle C : alcôve C3.	14
Figure 13. <i>Momentané</i> . Salle C : côté droit de l'alcôve C5.	15
Figure 14. <i>Momentané</i> . Salle C : côté gauche de l'alcôve C5.	15
Figure 15. <i>Momentané</i> . Tableau d'indexation des commentaires n° 1 - 11.	53
Figure 16. <i>Momentané</i> . Tableau d'indexation des commentaires n°12 - 21.	54
Figure 17. <i>Momentané</i> . Tableau d'indexation des commentaires n°22 - 32.	55
Figure 18. <i>Momentané</i> . Tableau d'indexation des commentaires n°33 - 47.	56
Figure 19. <i>Momentané</i> . Tableau d'indexation des commentaires n°48 - 57.	57
Figure 20. <i>Momentané</i> . Tableau d'indexation des commentaires n° 58 - 66.	58
Figure 21. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition <i>Momentané</i>	59
Figure 22. <i>Momentané</i> . Parcours de la chercheur visiteur. Éch. 1 : 180.	61
Figure 23. <i>Momentané</i> . Repérage des occurrences d'éléments modulaires. Éch. 1 : 180.	62
Figure 24. <i>Momentané</i> . Repérage des surfaces constituées du module Pico. Éch. 1 : 180.	63
Figure 25. <i>Momentané</i> . Repérage des occurrences d'objets. Éch. 1 : 180.	64
Figure 26. <i>Momentané</i> . Repérage des occurrences d'assises. Éch. 1 : 180.	65
Figure 27. <i>Design sur plateau</i> . Table 1 : propositions de François-Xavierallery.	75
Figure 28. <i>Design sur un plateau</i> . Table 1 : cartel d'une des propositions de François-Xavierallery.	75
Figure 29. <i>Design sur un plateau</i> . Table 2 : propositions de Stéphane Bureaux.	76
Figure 30. <i>Design sur un plateau</i> . Table 3 : propositions de Claudio Collucci (à droite) et des 5.5 designers (à gauche).	76

Figure 31. <i>Design sur un plateau</i> . Table 4 : propositions de Julie Rothhahn.....	77
Figure 32. <i>Design sur un plateau</i> . Table 4 : proposition de Germain Bourré.	77
Figure 33. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition <i>Design sur un plateau</i>	91
Figure 34. <i>Design sur un plateau</i> . Parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 70.....	93
Figure 35. <i>Histoire des formes de demain</i> . Structure 01 : Thonet.....	105
Figure 36. <i>Histoire des formes de demain</i> . Intérieur de la structure 06 : Alvar Aalto et le design scandinave.	105
Figure 37. <i>Histoire des formes de demain</i> . Espace de repos n°1 à côté de l'œuvre de Veit Stratmann « Plateforme pour Berlin » (à gauche).	106
Figure 38. <i>Histoire des formes de demain</i> . Structure 08 : Mathieu Matégot, le gai fonctionnalisme.	106
Figure 39. <i>Histoire des formes de demain</i> . Intérieur de la structure 10 : Prisunic, une utopie consumériste.....	107
Figure 40. <i>Histoire des formes de demain</i> . Intérieur de la structure 11 : les utopies technologiques, à la conquête de l'espace.	107
Figure 41. <i>Histoire des formes de demain</i> . Structure 11 : les utopies technologiques, Roger Tallon.	108
Figure 42. <i>Histoire des formes de demain</i> . Intérieur de la structure 12 : Atelier A et en arrière plan, les structures 11 : les utopies technologiques, Roger Tallon et à la conquête de l'espace.....	108
Figure 43. <i>Histoire des formes de demain</i> . Intérieur et cartels de la structure 13 : démarches radicales, groupe Totem.	109
Figure 44. <i>Histoire des formes de demain</i> . « Feeling refuge » de Nathalie Talec, une œuvre que l'on découvre en fin de parcours.	109
Figure 45. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition <i>Histoire des formes de demain</i>	157
Figure 46. <i>Histoire des formes de demain</i> . Parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 220.	159
Figure 47. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 4, le <i>loft</i> : le salon.	167
Figure 48. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 4, le <i>loft</i> : la salle à manger.....	167
Figure 49. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 4, le <i>loft</i> : la « clé » de la maison Vitra et la borne interactive.	168
Figure 50. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 4, le <i>loft</i> : les personnalités Vitra.....	168
Figure 51. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 3, les classiques de Vitra : le dispositif de présentation d'Isamu Noguchi.....	169
Figure 52. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 3, les classiques de Vitra : le dispositif de présentation de George Nelson, en arrière plan, celui de Charles & Ray Eames.....	169
Figure 53. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 3, les classiques de Vitra : intérieur du dispositif de présentation de Charles & Ray Eames.	170

Figure 54. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 3, les classiques de Vitra : panneau de présentation des événements principaux de l'histoire de l'éditeur.	170
Figure 55. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 3, les classiques de Vitra : détail du panneau de présentation de l'histoire de l'éditeur (1942-1936).	171
Figure 56. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 3, les classiques de Vitra : détail du panneau de présentation de l'histoire de l'éditeur (1936-1960).	171
Figure 57. VitraHaus, <i>showroom</i> . Atelier Lounge chair : vitrine et entrée.	172
Figure 58. Vitrahaus, <i>showroom</i> . Atelier Lounge chair : zone de découpage et couture.	172
Figure 59. Vitrahaus, <i>showroom</i> . Atelier Lounge chair : partie consacrée aux designers Charles & Ray Eames.	173
Figure 60. Vitrahaus, <i>showroom</i> . Atelier Lounge chair : vue en éclaté des pièces de la Lounge chair	173
Figure 61. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires du <i>showroom</i> de la VitraHaus.	211
Figure 62. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 4, le <i>loft</i> : parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 225... 213	
Figure 63. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 4 : le <i>loft</i> : repérage des occurrences d'objets et de mobilier (paires). Éch. 1 : 225.	214
Figure 64. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 3, les classiques de Vitra : parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 225.	215
Figure 65. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 3, les classiques de Vitra : schéma du panneau - Partie 1. Éch. 1 : 20.....	216
Figure 66. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 3, les classiques de Vitra : schéma du panneau - Partie 2. Éch. 1 : 20.....	217
Figure 67. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 3, les classiques de Vitra : schéma du panneau - Partie 3. Éch. 1 : 20.....	218
Figure 68. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 3, les classiques de Vitra : schéma du panneau - Partie 4. Éch. 1 : 20.....	219
Figure 69. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 3, les classiques de Vitra : schéma du panneau - Partie 5. Éch. 1 : 20.....	220
Figure 70. VitraHaus, <i>showroom</i> . Étage 3, les classiques de Vitra : schéma du panneau - Partie 6. Éch. 1 : 20.....	221
Figure 71. VitraHaus, <i>showroom</i> . Atelier Lounge chair : parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 225	223
Figure 72. <i>Sous pression, le bois densifié</i> . Panneau de présentation des techniques de transformation du bois.	227

Figure 73. <i>Sous pression, le bois densifié</i> . Mobiliers en bois issus de la collection du musée des Arts Décoratifs.	227
Figure 74. <i>Sous pression, le bois densifié</i> . Vue des deux dispositifs de présentation des mobiliers et des propositions des designers.	228
Figure 75. <i>Sous pression, le bois densifié</i> . Dispositif de présentation des propositions des designers.	228
Figure 76. <i>Sous pression, le bois densifié</i> . Proposition de Léa Longis : « 3 temps ».	229
Figure 77. <i>Sous pression, le bois densifié</i> . Proposition de Big game : « Press ».	229
Figure 78. <i>Sous pression, le bois densifié</i> . Proposition de Normal Studio : « Casque audio ».	230
Figure 79. <i>Sous pression, le bois densifié</i> . Proposition de Paul Cocksedge : « Pressure point ».	230
Figure 80. <i>Sous pression, le bois densifié</i> . Proposition de Kris Kabel : « Wood cracker ».	231
Figure 81. Application de la grille de critères à l'analyse des commentaires de l'exposition <i>Sous pression, le bois densifié</i>	245
Figure 82. <i>Sous pression, le bois densifié</i> . Parcours de la chercheur-visiteur. Éch. 1 : 85.	247