

## Le Design, partout

Jean-Pierre Greff

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/116>

DOI : 10.4000/critiquedart.116

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

**Éditeur**

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 avril 2010

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

**Référence électronique**

Jean-Pierre Greff, « Le Design, partout », *Critique d'art* [En ligne], 35 | Printemps 2010, mis en ligne le 01 avril 2010, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/116> ; DOI : 10.4000/critiquedart.116

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Archives de la critique d'art

---

# Le Design, partout

Jean-Pierre Greff

---

## RÉFÉRENCE

Midal, Alexandra. *Design : introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris : Pocket, 2009, (Agora)

*Le Design européen depuis 1985 : quelles formes pour le XXI<sup>e</sup> siècle ?*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2009

Charles Kaisin : *Design In Motion*, Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2009

Les Sismo, Antoine Fenoglio & Frédéric Lecourt : *l'objet du design = The Object of Design*, Saint-Etienne : Cité du design, 2009

*Destroy/Design : collection du Frac Nord-Pas-de-Calais*, Dunkerque : Frac Nord-Pas-de-Calais, 2009

*Dessiner le design*, Paris : Musée des arts décoratifs, 2009

*Qu'est-ce que le design aujourd'hui ?*, Paris : Beaux-Arts/TTM, 2009

*VIA Design 3.0 : 1979-2009, 30 ans de création de mobilier*, Paris : Ed. du Centre Pompidou : VIA Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement, 2009

*Who's Afraid Of Design ?*, Saint-Etienne : Cité du design, 2009

- 1 L'essai proposé au format de poche par Alexandra Midal, *Design : introduction à l'histoire d'une discipline* et l'imposant ouvrage édité par Citadelles & Mazenod, *Le Design européen depuis 1985 : quelles formes pour le XXI<sup>e</sup> siècle ?* proposent deux perspectives opposées : celle d'un essai théorique dense, déployant les motifs et raisons d'une histoire du design et de ses *mouvements de pensée* depuis ses origines jusqu'à 1985, délibérément dépourvu de toute illustration pour le premier, celle d'une édition de prestige richement illustrée, ample rétrospective critique des *objets* et tendances qui ont façonné l'identité du design européen au cours des vingt-cinq dernières années pour le second. Complémentaires, ces deux ouvrages inédits sont emblématiques de la position qu'occupe désormais le design dans le champ esthétique et intellectuel.

\*\*\*

- 2 Elaboré sous l'égide du Denver Art Museum et de l'Indianapolis Museum of Art, *Le Design européen depuis 1985* entend « démontrer tant la place toujours plus cruciale du design dans la culture européenne que la primauté sans cesse renouvelée de l'Europe » dans sa destinée mondiale. Cet exercice de décentrement géopolitique est suffisamment rare pour en louer le caractère convaincant. Face à cette foisonnante et complexe évolution du design européen<sup>1</sup>, Craig Miller s'emploie à un exercice de cartographie esthétique aussi nécessaire que périlleux<sup>2</sup>. Il s'agit de « situer les évolutions protéiformes du design européen de notre temps » en fonction des deux grands mouvements intellectuels et esthétiques qui, à suivre les analyses de Penny Sparke, ont dominé la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : le modernisme et le postmodernisme. Cette dialectique, pensée comme un « jeu d'actions et de réactions tissé par le design du continent » détermine les huit mouvements que discrimine Craig Miller (Postmodernisme : Design décoratif – Design expressif / Modernisme : Design minimal géométrique – Design biomorphique, etc.). Cette typologie, pour utile et fouillée qu'elle soit<sup>3</sup>, aboutit à un ordonnancement malaisé et un déchiffrement partiel. Plaçant en son centre la notion de style, véritable obsession américaine, et quand bien même elle s'efforce de la conceptualiser et de la contextualiser, cette approche ambitieuse mais par trop formaliste des objets du design peine à promouvoir le style comme « la forme représentative d'une époque<sup>4</sup> » dans ses implications les plus profondes. Si le style peut être « un facteur de reconnaissance et d'appartenance<sup>5</sup> », ses classifications « sont plus commodes que réellement fondées » et ne rendent pas compte de « la complexité de la démarche créative<sup>6</sup> » du design et, plus encore, des *mouvements d'idées* qui la fondent. Définitivement, le design n'est pas une question de style.
- 3 *Design : introduction à l'histoire d'une discipline* achève de nous en convaincre. Adoptant l'exact contre-pied d'une histoire des formes et des styles, A. Midal propose avec conviction une nouvelle généalogie du design. Celle-ci s'origine dans le « proto-design » de Catharine Beecher dont les ouvrages traitant de l'organisation de l'espace domestique inaugurent une pensée fonctionnaliste, mais surtout assument un double engagement féministe et abolitionniste. La fonction politique et de transformation sociale du design constitue le fil rouge de l'ouvrage. Si le design a été obstinément instrumentalisé par l'économie capitaliste, il ne cesse d'être le puissant vecteur de prises de conscience et d'engagements contestataires, de contre-propositions subversives et de positions critiques, de nouvelles utopies. Midal en fait la démonstration méthodique, depuis W. Morris jusqu'à l'antidesign de J. Colombo (figure pionnière à laquelle elle voue une affection particulière) ou Memphis, en passant par l'utopie des designers du *Streamline*, le fonctionnalisme et le mouvement moderne. Ces jalons sont connus, la plupart ont fait l'objet d'études monographiques solides. Mais leur mise en perspective, en tant que suite ininterrompue de critiques et contestations des modèles de pensée et des utopies des mouvements précédents, fait l'originalité de cette captivante histoire du design. Midal déjoue efficacement toute vision unilatérale du design en exacerbant les tensions dialectiques qui en remontent le mouvement : fonctionnalisme et neutralité objective de la fonction vs fonction décorative et investissement subjectif, émotionnel et imaginaire ; produire des objets vs recréer un système de relations entre sujets et objets ; production réelle vs fiction et utopie ; promotion subjective d'une adresse individuelle vs enjeu

social ; valeur d'usage vs fonction symbolique et poétique ou « engagement interprétatif et spéculatif ancré dans le politique », etc<sup>7</sup>. Ce faisant, Midal apporte une contribution décisive à l'élaboration d'une historiographie de l'esthétique singulière du design<sup>8</sup>, c'est-à-dire autonome, émancipée de sa double sujétion aux mondes de l'art et de l'architecture et conçue comme un *mode singulier de pensée*. A l'encontre d'une histoire des objets, c'est cette histoire, déjà longue, plurivoque et complexe, tissée de malentendus, que l'auteure parvient à écrire en dénouant les fils de l'intrigue avec perspicacité et avec l'allure allègre de celle qui « tient son sujet ». Son livre ne poursuit rien moins qu'une esthétique globale du design, promu comme une discipline à part entière, mais aussi comme un mode d'investigation et d'investissement tant intellectuel que créatif du réel –irréductible à tout autre.

- 4 Le catalogue *Dessiner le design* en donne la preuve en actes. Cette exploration des dessins de douze designers français et internationaux parmi les plus importants d'aujourd'hui établit une typologie convaincante de leurs fonctions dans le travail de design. Elle invite à une plongée passionnante au cœur des processus de recherche, d'invention et de réflexion du designer dont elle vérifie la complexité d'enjeux, la profondeur et l'exigence.

\*\*\*

- 5 Tous ces livres ne laissent guère de place aux débats récurrents menés depuis dix ans sur les interrelations contemporaines entre art et design, que Midal considère avec suspicion. Il est vrai que ce débat rarement exempt d'arrière-pensées a parfois produit de nouveaux brouillages. Derrière le discours de l'interdisciplinarité se cache volontiers « la toute puissante axiologie traditionnelle qui place l'art à son sommet » et relègue le design dans la position d'un avatar quelque peu compromis. Les intrigues qui se sont nouées au cours des vingt-cinq dernières années entre art et design n'en sont pas moins passionnantes. Faites de connivences et de tensions, d'échanges et d'appropriations, elles favorisent une mutuelle acuité critique, tout comme elles paraissent libérer l'art et le design de leurs conventions respectives sur un mode jubilatoire. *Destroy/Design*, somptueux catalogue réalisé par le Frac Nord-Pas de Calais à partir de ses propres collections, en donne un aperçu aussi fort que légitime. Fort puisque conçu à partir d'objets, installations et artefacts souvent canoniques, créés par des designers et artistes contemporains majeurs. Légitime alors que ce Frac a été parmi les toutes « premières institutions françaises à avoir mis l'accent sur le rôle majeur que joue le design dans l'évolution de la vie quotidienne », certes, mais encore dans la reconfiguration du champ esthétique contemporain.
- 6 L'ensemble de ces ouvrages concourt à un *éloge du design*, considéré comme « l'une des disciplines les plus vivantes de la scène artistique actuelle<sup>9</sup> ». Gageons qu'ils marquent une étape importante dans la diffusion d'une culture du design encore lacunaire en France et espérons que, ce faisant, ils favorisent sa reconnaissance en tant que discipline de plein droit, au même titre que les arts visuels ou l'architecture. Il serait temps de cesser de les confondre d'une façon toujours douteuse, comme de les opposer sommairement ou encore de subsumer implicitement l'une sous l'autre.

---

## NOTES

1. Cette vitalité relève du rayonnement des meilleures écoles de design, dont le rôle est souligné par les auteurs, et de diverses initiatives prises par les designers eux-mêmes, comme la création du label Droog Design aux Pays-Bas. Le VIA (Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement) joue ainsi un rôle décisif pour l'émergence et la notoriété internationale du design français depuis trente ans. Le Centre Pompidou lui rend un hommage mérité dans le catalogue *VIA Design 3.0: 1979-2009, 30 ans de création de mobilier* qui, dans le champ du mobilier et des objets domestiques, constitue ce que l'on appelle une somme.
2. Cette exigence d'ordonnement topographique, généalogique ou typologique du design, par delà le foisonnement hétéroclite de ses objets qui en sature la perception, détermine la logique de nombre des ouvrages présentés. Les Sismo designers croisent ainsi quatre critères –rapport projet / forme, intégration des techniques, lisibilité des usages, implication sociale– afin de produire une grille de lecture de ce qu'est le design dans sa diversité de pratiques et d'objectifs.
3. Seule lacune véritable dans ce panorama très complet : l'absence du design expérimental de Dunne et Raby.
4. Ainsi que l'ambitieuse Wölfflin, alors que l'opposition moderne/postmoderne paraît transposer celle du classique et du baroque.
5. Braunstein-Kriegel, Chloé. « Géopolitique du design : nouveaux territoires, enjeux nouveaux », *Qu'est-ce que le design aujourd'hui ?*, Paris : Beaux-Arts/TTM, 2009, p. 70
6. Favardin, Patrick. « Le VIA, une évolution stylistique », *VIA Design 3.0*, op. cit., pp. 42-43
7. On sait combien l'historiographie peine à se dépêtrer de l'ancienne dialectique entre le symbolique –critique et le groupe fonctionnalité– usage. Ainsi Emmanuel Tibloux dont l'introduction au catalogue *Who's Afraid Of Design ?* et la contribution à la dernière livraison d'*Azimuts* reconduisent l'axiologie qui place l'art dans une position de surplomb face au design. Ce dernier adopterait « une position tendanciellement consentante à travers un travail de recherche de formes et de processus qui place au premier plan la question de l'usage ». Ou quand le « tendanciellement » se fait quelque peu tendancieux.
8. Son livre fait fructifier, sans s'y soumettre, une très bonne connaissance de l'historiographie anglo-saxonne, de Nikolaus Pevsner à Hal Foster (dont elle conteste la thèse de *Design and Crime*), en passant par Penny Sparke dont elle adopte la perspective féministe mais relativise l'analyse des relations entre design et consumérisme.
9. *Le Design européen depuis 1985*, op. cit., p. 7