



Pierre-Henry Frangne: " Le design : une naturalisation de la vie ordinaire ?"- Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le mardi 2 mars 2010.

Mise en ligne le 3.03.2010

Pierre-Henry Frangne est maître de conférences en philosophie de l'art et en esthétique à l'université Rennes 2 Haute Bretagne. Il est directeur-adjoint de l'UFR Arts, lettres et communication de cette université. Il co-dirige *Aesthetica*, collection d'ouvrages d'esthétique aux Presses Universitaires de Rennes. Il a publié *L'Invention de la critique d'art* (sous la dir., avec Jean-Marc Poinot), PUR, 2002 ; *La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, PUR, 2005 ; *Alpinisme et photographie (1860-1940)* (avec M. Jullien et Ph. Poncet), Les éditions de l'Amateur, 2006 ; une édition avec introduction et commentaire de *La Description de l'île de Portraiture (1659)* de Charles Sorel, L'insulaire, 2006.

© : Pierre-Henry Frangne

Le design : une naturalisation de la vie ordinaire ?

« Mais pourquoi n'as-tu pas pensé à moi en premier ? Je suis parmi les divers artistes peut-être le plus exempt d'« art » et le plus proche de la « réalité » et de sa construction esthétique ; le plus proche de l'architecture et de l'industrie. J'ai étudié avec le plus de persévérance ce qui est à l'origine de la véritable beauté de la réalité, à savoir la mise en *relations pures de plans, de lignes et de couleurs*. [...] L'architecture et tout ce qui lui appartient, le mobilier, les objets utilitaires, les machines, etc. est ce qui nous occupe en priorité. Les tableaux, les sculptures, la décoration sont inutiles dans la nouvelle vie ; ils constituent des obstacles à sa réalisation, maintenant, aujourd'hui. »

Piet Mondrian, lettre du 6 juin 1939 à Laszlo Moholy-Nagy.¹

La question que je voudrais poser² est celle-ci : le design, et ce que l'on appelle en français l'esthétique industrielle, est-il un art ? Relève-t-il de l'activité artistique dont s'occupe la pensée esthétique ? A cette question, je voudrais partir de l'hypothèse selon

¹ Publiée par Alain Findeli, *Le Bauhaus de Chicago*, Klincksieck-Septentrion, 1995, pp. 436-437.

² Qu'il me soit permis au commencement de cette étude de remercier mon ami Arnaud Guilloux. C'est à ses analyses et à nos nombreuses et longues discussions que les remarques qui suivent doivent beaucoup.

laquelle le design serait un art mais un art de la mort de l'art, de ce moment - historique et conceptuel à la fois - que Hegel le premier aperçut dans son *Cours d'esthétique* des années 1820, moment qui consiste en une indétermination croissante de l'essence de l'art, une désessentialisation de l'art et ce qu'un philosophe et critique d'art américain (Harold Rosenberg) a appelé une dé-définition de l'art. Nous vivrions ainsi à l'époque d'un brouillage conceptuel de ce que nous nommons art, d'une opacification de sa vocation ou de sa fonction, d'une indétermination de sa nature, de ses opérations du point de vue de ses formes d'une part, du point de vue de son contenu d'autre part, enfin, du point de vue du rapport entre ses formes et ses contenus : « Le fait d'être lié à un contenu particulier et à un mode de représentation exclusivement adapté à [une] matière, dit Hegel, constitue pour les artistes contemporains quelque chose de passé, si bien que l'art est devenu un instrument libre, que l'artiste peut manipuler uniformément en fonction de son habileté subjective concernant tout contenu, de quelque genre qu'il soit. L'artiste se trouve donc au dessus des formes déterminées et des configurations consacrées, évoluant librement pour soi, indépendamment d'un contenu et des conceptions où le sacré et l'éternel se trouvaient auparavant face à la conscience [...]. Aujourd'hui il n'y a aucune matière qui soit en soi et pour soi au-dessus de cette relativité, et quand bien même le serait-elle, il n'y aucune nécessité absolue que ce soit l'art qui doivent la représenter. »³ L'art ne transmet plus un contenu spirituel ou substantiel. Il ne manifeste plus l'absolu. Du fait de son émancipation par rapport à toute valeur ou toute signification surplombante et « consacrée », l'art déploie une liberté sans limites. Comme il a rejoint la relativité de la vie et ce que Hegel appelle la prose du monde, il est devenu lui-même relatif et prosaïque.

On pourrait alors penser que ce mouvement annoncé en 1820 se consomme un siècle plus tard avec les avant-gardes des années 1910-1920 quand les constructivistes russes par exemple expliquent, comme Nicolas Taraboukine en 1923, que l'œuvre d'art doit disparaître comme « objets autonomes » pour renaître dans ce qu'il appelle une « maîtrise productiviste » qui relie « l'art au travail, le travail à la production et la production à la vie quotidienne. » La mort de l'art, c'est ainsi la continuation de l'art par d'autres moyens que ceux des formes consacrées, c'est-à-dire par ce que Taraboukine appelle « la substance créatrice » qui s'incarne dans des formes de vie et qui « change la vie. » C'est cette volonté de changer la vie qui fait dire d'une autre façon à Rodtchenko en 1920 : « La peinture non figurative a quitté les musées ; la peinture non figurative est la *rue* elle-même, la *ville* et le *monde entier*. »⁴

Je procéderai en deux temps. Dans le premier intitulé « le design comme naturalisation de la vie humaine », j'essaierai de dégager une interprétation philosophique du design essentiellement grâce aux concepts fournis par l'esthétique kantienne. Dans le second, intitulé « les desseins du design », je présenterai les tendances et les tensions qui constituent le design en ses propres contradictions. Mais, conformément à la perspective

³ GWF Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. franç., Aubier, 1996, volume 2, pp.221-222.

⁴ Formules citées par Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Folio, 2000, p. 76 et p. 196.

hégélienne que je viens d'adopter, il faudra saisir que ces contradictions jamais ne se surmontent ni ne se dépassent complètement ; elles ne font que se développer et font de ce déploiement la vie du design et le déploiement du design comme vie puisque, selon Hegel, « c'est dans ce déploiement seulement que la puissance [et la vie] ne consiste[nt] pas en autre chose que dans la capacité à se maintenir dans le négatif de soi-même.⁵ »

1) Le design comme naturalisation de la vie humaine

Le design serait donc, c'est ma première hypothèse, la pointe extrême ou le symptôme évident de ce mouvement par lequel l'art se dissout dans les formes quotidiennes, banales, ordinaires de la vie au point de disparaître comme art et même, au point de faire de l'artifice du monde ou du système des objets qui nous entourent (de l'espace architectural et urbain qui enveloppe ce monde d'objets) un lieu naturel, une nature, une seconde nature. Or (et c'est sûrement le paradoxe le plus étonnant), cette seconde nature de notre monde architectural, urbain, technique, industriel excessivement compliqué et artificiel (au sens commun), se donne comme l'imitation la plus exacte de la nature au sens où cette dernière est constituée d'êtres ou d'organismes qui possèdent un certain nombre de fonctionnalités et de finalités déterminées à l'intérieur du système du vivant mais qui les possèdent au milieu d'un certain jeu de formes et de couleurs impliquant comme une dose de gratuité, d'inutilité, de liberté, bref un jeu au sens mécanique d'un espace, d'un interstice qui serait celui d'une créativité sans borne. Or, justement, le design se présente à nous selon trois traits principaux. a) Il envahit tous les objets et les machines que nous utilisons : de la petite cuiller à l'automobile en passant par le canapé, la lampe, le mobilier urbain, les ensembles architecturaux : rien n'échappe à son empire ; il est la loi infrangible qui soumet sans exception tous les produits manufacturés et même les plus « immatériels » comme des signes graphiques et des pages web. b) Le design se donne pour fonction de fabriquer industriellement, mécaniquement, de façon complètement collective, rationnelle, standardisée, par millions et pour les masses, des objets fonctionnels, utiles, conformes à une finalité précise et selon un principe d'économie qui veut que l'on calcule toujours un rapport optimal de productivité (le plus d'effet avec le minimum de cause). c) Mais ces objets ou ces ensembles d'objets possèdent cependant, à même cette finalité et cette utilité rationnellement calculées, la propriété de susciter un plaisir et un agrément qui viennent de ce double jeu au sens de liberté gratuite et d'espace interstitiel qui est la condition de cette liberté plaisante que l'on retrouve chez « beaucoup d'oiseaux (le perroquet, le colibri, l'oiseau de paradis), une foule de crustacées marins [qui] sont en eux-mêmes des beautés, qui ne se rapportent à aucun objet déterminé quant à sa fin par des concepts, mais qui plaisent librement et pour elles-mêmes. » Et Kant, que vous aurez sûrement reconnu, continue dans ce célèbre § 16 de la *Critique de la faculté de juger* en disant : « Ainsi les dessins à la grecque, des rinceaux pour des encadrements ou sur des papiers peints, etc.,

⁵ G.W.F. Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. franç., Aubier, 1995, tome 1, pp. 238-239.

ne signifient rien en eux-mêmes ; il ne représentent rien, aucun objet sous un concept déterminé et sont de libres beautés (*pulchritudo vaga*). On peut encore ranger dans ce genre tout ce que l'on nomme en musique improvisée (sans thème) et même toute la musique sans texte. » On trouverait donc déjà au XVIII^e siècle, dans les arts décoratifs et appliqués qui sont des arts à la fois ornementaux et fonctionnels travaillant le bois, le verre, le textile, le métal, le papier, etc., cette imitation de la nature que le design aujourd'hui pousserait très étrangement à bout en engendrant, non pas seulement des objets fonctionnels et beaux, mais un monde ambiant, complètement enveloppant, fonctionnel et beau.

Le design produirait donc ce que l'on pourrait appeler une *naturalisation de la vie humaine* qui ne consisterait pas à imiter les formes de la nature (quoique cette imitation puisse exister dans ce que l'on appelle le bio-design) mais qui consisterait à imiter la nature même de la nature. La nature même de la nature, c'est d'être ce milieu ou ce monde environnant comme totalité absolument complète où tous les êtres ont des fonctions précises jointes à des formes variées, variables et libres, formes belles parce que la fonction qui y est réellement et efficacement inscrite n'y apparaît pas avec la clarté ou la transparence du concept comme pourrait le connaître le biologiste ou le botaniste. Le design serait bien ainsi le moment contradictoire d'une dissolution complète de l'art conçu, non comme cette musique sans texte déliée des concepts du texte et des usages religieux, politiques et sociaux qu'une bonne part de la musique possède, mais comme cette musique de table dont parle Kant au § 44 et qu'il considère comme un art d'agrément et non pas comme un des beaux-arts. La musique sans texte appartient selon Kant aux beaux-arts parce que, comme une fugue de *l'art de la fugue* ou mieux comme une improvisation à partir d'un de ses sujets, elle est complètement libérée comme musique improvisée de la finalité technique, éthique, sociale et politique de la pédagogie. La musique de table au contraire, dit Kant, « chose remarquable, précise t-il, [est] un simple bruit agréable qui doit entretenir la disposition des esprits à l'allégresse et qui, sans que personne ne prête jamais la moindre attention à sa composition, favorise la conversation libre entre voisins. » Or le design agrandirait indéfiniment la sphère de la musique de table et la transformerait en une musique d'ambiance, une musique de choses matérielles et d'espaces concrets qui serait la musique de la totalité de notre monde environnant, technique, architectural, industriel et urbain. Le design serait un art généralisé, un art total, mais un art total qui n'aurait aucune signification wagnérienne (synthèse des arts, dévoilement métaphysique du monde, séparation de l'œuvre par rapport à la vie) parce qu'il serait un art total d'agrément, un « art dans tout »⁶, un art de tout, soumis à la logique non seulement de l'agréable, mais aussi de la consommation dans notre société appelée justement société de consommation ou de consommateurs. Cet « art dans tout » et qui rend tout agréable apparaît comme une contradiction que l'on peut expliciter grâce à deux

⁶ Rossella Froissart Pezone, *L'art dans tout*, CNRS Editions, 2004.

auteurs comme Arendt et Kant. Chacun selon ses propres modalités, permet de penser le design comme naturalisation de la vie humaine.

1) Hannah Arendt dans *Condition de l'homme moderne* fait la distinction entre le travail et l'œuvre. Elle montre que le travail produit des objets qui doivent être consommés et donc détruits par la consommation même, c'est-à-dire par l'assimilation au sens strict. Ces objets produits par le travail sont ainsi éminemment périssables et fondamentalement voués à la caducité et à l'éphémérité de la vie biologique. L'accumulation et l'abondance des produits du travail tendent à occulter cependant cette caducité et éphémérité en leur conférant une fausse durabilité et une fausse stabilité. La véritable permanence, au contraire et selon Arendt, n'est pas celle des produits du travail engendrés par ce qu'elle appelle *l'homo laborans*. Elle est celle des produits de l'œuvre qui sont paradoxalement adossés au travail mais qui transcende sa fragilité. Les produits de l'œuvre engendrés par *l'homo faber*, on ne les détruit pas par la consommation ; on les maintient dans l'existence et dans la durée de l'existence parce que l'on en fait un usage qui suppose leur permanence. « Le monde, la maison humaine, dit Arendt, édiflée sur terre et fabriquée avec un matériau que la nature terrestre livre aux mains humaines, ne consistent pas en choses que l'on consomme mais en choses dont on se sert. »⁷ La permanence de ces choses est celle d'un monde ouvré et humain qui résiste à l'aspect éphémère de la vie biologique au sein et sur le fond de laquelle l'homme travaille. « Le monde d'objets fait de main d'homme, l'artifice humain érigé par *l'homo faber*, ne devient pour les mortels une patrie, dont la stabilité résiste et survit au mouvement toujours changeant de leurs vies et de leurs actions, que dans la mesure où il transcende à la fois le pur fonctionnalisme des choses produites pour la consommation et la pure utilité des objets produits pour l'usage. » (p. 229-230). Si l'on suit ces analyses, on voit bien alors que le design amènerait à son plus haut point d'incandescence la contradiction qu'Arendt considère comme l'une des caractéristiques centrales de la modernité : « nous avons changé l'œuvre en travail » dit-elle (p. 176). Ce qui veut dire que nous vivons dans une société de consommateurs et de travailleurs où le monde commun et durable que nous avons édifié pour en faire notre patrie stable est sans cesse soumis à la logique destructrice et naturelle du désir et de la consommation. En d'autres termes, la modernité procéderait bien à une naturalisation du monde humain, naturalisation à laquelle le design participe sous deux aspects. D'un côté, il veut réduire les objets à leur pur fonctionnement et, en conséquence, veut élaborer un monde humain sans monde ni œuvre. D'un autre côté, parce qu'il prétend aussi ne pas réduire les objets, les espaces et les villes à leur pure utilité, et parce qu'il prétend leur conférer un usage au sens d'Arendt (un usage de significations incorporées dans des œuvres au-delà de la consommation), le design voudrait engendrer un monde et des œuvres mais, contradictoirement, à même la logique naturelle du travail et de la consommation de masse. On a là deux contradictions ou plutôt les deux faces d'une même

⁷ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Agora, 1983, p. 185.

et unique contradiction : celle qui consiste à détruire et à maintenir à la fois l'art comme monde et l'art comme œuvre.

2) Dans la mesure où le design veut réconcilier la volonté d'art et d'usage avec la volonté de l'utilité, de la fonctionnalité et de la consommation, on peut dire qu'il développe concrètement un anti-kantisme qui est aussi un hyper-kantisme.

D'abord, l'anti-kantisme d'une beauté fonctionnelle, artisanale et même industrielle reposant sur la rationalité et la conceptualité de l'utilité et de l'efficacité. Il y a un anti-kantisme du design si l'on ne retient de Kant que l'idée centrale d'une beauté pure c'est-à-dire d'une beauté libre : a) libre de la pure sensation comme matière de la représentation, b) libre de tout intérêt technique, éthique ou théorique et c) libre de toute signification déterminée par un concept. Cette beauté est pure parce qu'elle est strictement désintéressée : émancipée des attraits et des émotions liés à la satisfaction d'un désir, libérée du souci du concept, que ce souci se déploie dans la recherche cognitive d'une finalité interne (d'une perfection) ou que ce souci se déploie dans la recherche théorique et pratique à la fois de la finalité externe c'est-à-dire de l'utilité. Selon Kant, la beauté est pure de toute tentative de définition préalable de ce que doit être l'objet. En ce sens, la beauté pure n'est pas la beauté idéale parce que l'idéal ne peut être cherché que pour une chose dont on peut fixer l'identité ou la finalité par concept. Aussi : « Un idéal de belles fleurs, d'un bel ameublement, d'une belle vue est chose impensable. » (§ 17, alinéa 3). La beauté pure ne saurait se définir de la même manière que la beauté rationnelle grecque en termes de convenance, d'harmonie, d'ordre formel ou de fonction comme le montrait les différentes tentatives de définitions socratiques de la beauté dans *l'Hippias majeur*. Au sein de ce dialogue en effet, la beauté est envisagée comme convenance, perfection et utilité à partir de l'analyse de plusieurs exemples : celui des yeux qui sont beaux « non parce qu'il ne voient rien mais parce qu'ils sont utiles pour cette fin » (295c) ; celui du corps tout entier qui est beau quand il convient à la course ou à la lutte ; celui « de tous les ustensiles ; de tous les moyens de locomotion, tant sur terre que sur mer, comme les bateaux de commerce et les navires de guerre ; de tous les instruments, soit de musique, soit des autres arts ; et encore, si tu veux, des mœurs et les lois » (295d) ; celui enfin de ces objets qualifiés par Hippias de bas ou de vulgaires parce qu'ils ne sont que de simples et quotidiens ustensiles de cuisine comme la marmite en terre avec deux anses ou comme la cuiller en bois de figuier qui sont belles parce qu'elles se conforment à leur définition et à la fin qui est la leur : faire et manger la meilleure purée de légumes qui soit (288c et 290d-e). Comme on le voit, l'anti-kantisme du design contemporain lui fait retrouver des tendances théoriques classiques et intellectualistes très anciennes auxquelles pourtant Kant reconnaît quelques droits puisque le philosophe considère, qu'à côté de la beauté vague ou libre (c'est-à-dire à l'autre extrémité du spectre de la beauté qui commence avec la beauté impure d'une couleur et dont le centre est la beauté pure), se tient la beauté adhérente, la beauté attachée à un concept, la beauté qui est impure par excès d'intellectualité et de

significations fixes parce que son sentiment repose sur la considération de l'idée d'une essence ou d'une fonction comme c'est le cas de « la beauté de l'homme (et dans cette espèce, celle de l'homme proprement dit, de la femme ou de l'enfant), la beauté d'un cheval, d'un édifice (église, palais, arsenal, ou pavillon) [qui] supposent un concept d'une fin qui détermine ce que la chose doit être et par conséquent un concept de sa perfection. » Et Kant continue en disant : « On pourrait adapter à un édifice maintes choses plaisant immédiatement dans l'intuition, si cet édifice ne devait être une église ; on pourrait embellir une figure humaine avec toutes sortes de dessins en spirale [...] comme en usent les Néo-Zélandais avec leurs tatouages, s'il ne s'agissait d'un homme [...]. (§ 16).

Bref, la beauté adhérente est une véritable beauté à la condition que la convenance à un concept ou à une finalité n'empêche pourtant pas la libre beauté de l'ornement non figuratif et non fonctionnel, beauté indéterminée, ludique, fantaisiste et par la même plaisante, parce qu'émancipée du travail de la connaissance, du sérieux de l'action, de la rigueur d'une règle explicite, de l'horizon même d'un rapport de signification ou d'expression qui supposerait un au-delà (caché ou pas) du jeu avec les formes. Dans cette perspective, le design serait anti-kantien tant le philosophe allemand pense que « toute raideur dans la régularité (qui s'approche de la régularité mathématique) est en elle-même contraire au bon goût : c'est qu'on ne se promet point de s'occuper longtemps en sa contemplation mais qu'elle ennuie, à moins d'avoir explicitement pour but la connaissance ou une fin pratique déterminée. En revanche, ce avec quoi l'imagination peut jouer naïvement et suivant la finalité, est pour nous toujours nouveau et l'on ne se lasse point de le regarder. » Kant compare la plaisante et libre luxuriance de la forêt équatoriale de Sumatra (Kant qui n'a jamais quitté Königsberg cite les récits de voyageurs) à la beauté régulière d'un champ de poivre fait « d'allées parallèles ». Que l'on remplace le champ de poivre par l'architecture géométrique d'un bâtiment et de son aménagement intérieur comme ceux par exemple d'un lycée moderne, et l'on vérifiera l'assertion kantienne selon laquelle « l'objet ne saurait [nous] occuper longtemps, mais bien plutôt impose à l'imagination une pénible contrainte. » (« Remarque générale sur l'analytique du beau », p. 80, trad. Philonenko).

Mais le design relèverait aussi de l'hyper-kantisme d'un art absolument mimétique de la nature. Cette imitation ne se ferait pas tant au plan des représentations, qu'au plan plus souterrain d'une émulation (l'un des sens grec de l'imitation), d'un « faire comme » : du faire ou de l'engendrement d'un monde reposant sur l'alliance de la fonctionnalité et de la finalité avec la gratuité, la fécondité et la créativité de formes nouvelles, changeantes et plaisantes. Kant insiste sur cette alliance au § 58 de la *Critique de la faculté de juger* : « Les belles formations dans le règne de la nature organisée parlent en faveur du réalisme de la finalité esthétique de la nature, puisque l'on aimerait admettre que dans la production du beau une idée de celui-ci dans la cause productrice, c'est-à-dire une fin au profit de notre imagination, a été mise au principe. Les fleurs, les formes même de plantes entières, la grâce des formations animales de toutes les espèces, qui est inutile pour leur usage

propre, mais semble pour ainsi dire choisie pour notre goût ; en particulier la diversité si plaisante et si charmante à nos yeux et la composition harmonieuse des couleurs (chez le faisan, les crustacées, les insectes et même les plus humbles fleurs), qui, ne concernant que la surface du corps, sans même contribuer à la figure de ces créatures, - laquelle pourrait être cependant encore nécessaire aux fins extérieures de celles-ci -, semblent avoir pour toute fin la contemplation extérieure : tout cela donne un grand poids au mode d'explication, qui admet des fins réelles de la nature pour notre faculté de juger. » Kant ne croit évidemment pas que la nature a été faite en vue de satisfaire notre goût esthétique et il pense même que cette croyance est proprement irrationnelle. Mais il considère que tout se passe dans la nature comme si elle avait aménagé en son sein un jeu entre la machinerie intérieure des organes des animaux qui relève des fonctions les plus strictes et les plus contraignantes, et les formes extérieures qui sont belles parce qu'elles sont libres, gratuites et parce qu'elles relèvent de la fantaisie créatrice. Le design serait en ce sens hyper-kantien parce qu'il repose sur la pratique qui consiste à révéler et cacher à la fois les fonctions des objets utiles de la vie quotidienne par un jeu de formes externes non figuratives ou abstraites comme l'on voudra, formes extérieures qui sont le lieu, pour le designer, de l'exercice de son imagination et, pour le consommateur-utilisateur-spectateur, de l'expérience de son plaisir. Le design serait hyper-kantien parce qu'il repose sur la réalité d'une finalité objective se trouvant dans presque toutes les productions intentionnelles de notre environnement technique, médiatique et urbain, finalité objective qui consiste à vouloir que nous exercions notre goût dans le fonctionnement même de cet environnement voué à l'utilité ou à la fonctionnalité et permis par tous les calculs rationnels de la production industrielle.

Cette contradiction entre l'anti-kantisme et l'hyperkantisme d'une part, cette contradiction aussi entre un art sans œuvre et sans monde qui voudrait pourtant faire de notre monde une œuvre d'autre part, serait le principe d'une série de tensions constitutives du design et de l'esthétique industrielle considérés comme art et non-art, comme un art sans art ou comme non-art à visées artistiques et esthétiques. Cette tension serait aussi le principe d'une pluralité de types de design qui, bien qu'ils se développent tous dans le projet d'une identification de l'art et de la vie, d'une identification de l'art et de la société, d'une identification de l'art, de la science et de la technique, ne parviennent pas à s'unir de façon cohérente en ce qu'on appelle, dans les arts et dans leur analyse, un style. Bien plus, cette contradiction serait l'expression du flou définitionnel que la notion de design recèle et même qui la constitue comme le montre a) la pluralité des lieux où le design est pratiqué et enseigné (industrie, communication, marketing, art, écoles des beaux-arts, écoles d'architectures et d'urbanisme, écoles d'ingénieurs, d'arts appliqués, d'arts décoratifs, de graphisme, etc.) et b) comme le montre aussi les tensions théoriques qui eurent lieu dans les débats au moment historique de son émergence, notamment dans l'Angleterre victorienne du XIX^e siècle.

2) Les desseins du design

Le design est un mot anglais dont l'usage s'est généralisé en France dans les années 50 en remplaçant l'expression d'esthétique industrielle. Il porte donc la trace d'un mouvement historique et d'une représentation du monde qui virent le jour dans et par le développement industriel de la Grande Bretagne. Notons d'abord qu'en anglais, le terme design⁸ désigne à la fois l'intention, la conception, le plan, le modèle, la forme (*pattern*) et le dessin. Il emmêle donc les deux sens de motif comme dessein et comme dessin, exactement comme l'italien *disegno* signifie ensemble le contour de quelque chose et son projet, et exactement comme le terme français « dessein » renvoyait en même temps - dans la langue de l'époque de Louis XIV et sous la plume d'André Félibien par exemple - à la forme dessinée et à la forme de l'intention comme représentation mentale et comme but à poursuivre. Dans le dictionnaire de Furetière (1690) « dessaigner » signifie encore dessiner selon une ambivalence que le terme français a perdue (qu'il possédait encore au siècle des Lumières dans *l'Encyclopédie*) mais que l'anglais design a conservée afin de nouer les sens principaux de plan d'un projet, d'intention, de motif et de forme dessinée. Or ce nouage de significations exprime les tensions de la pensée du design en Grande Bretagne vers 1850-1870 c'est-à-dire à un moment où les progrès de l'industrie anglaise donnèrent aux architectes de nouveaux moyens, de nouvelles formes et de nouvelles intentions pour construire des usines, des gares et des ponts avec des éléments préfabriqués et selon un rationalisme tendant à éliminer toute surcharge décorative. Henry Cole (1808-1882), l'un des organisateurs de l'exposition universelle de 1851 qui eu lieu à Londres sous la voûte métallique du Crystal Palace due à l'architecte Joseph Paxton, publia entre 1849 et 1851 *The Journal of Design and Manufacture* qui présentait les créations des arts décoratifs et des arts appliqués à partir du principe fonctionnaliste selon lequel la maîtrise rationnelle et collective de la production en séries d'objets nouveaux et utiles pouvait être à l'origine « d'une véritable originalité créatrice »⁹. Un peu avant, mais aussi en même temps que les constructions françaises de Gustave Eiffel, un ingénieur comme Benjamin Baker par exemple fut célèbre parce qu'il construisit en 1889 un pont métallique sur le Forth en Ecosse, un pont d'une longueur d'un mile qui devait résister à de forts vents latéraux et qui coûta 3 millions de livres ainsi que la vie de 57 ouvriers. Or, face aux succès techniques du développement d'un rationalisme architectural et face à l'idée d'une créativité industrielle, se positionne une réaction par laquelle l'essor industriel se voit critiqué pour des raisons à la fois spiritualistes, sociales et humanistes de manière à engendrer une autre dimension constitutive du design. Contre les effets déshumanisants et enlaidissants de la machine, le mouvement *Arts and Crafts* fondés par William Morris entend retrouver les vertus de l'artisanat et des métiers dans l'élaboration des objets utiles à la vie. Morris se voulut selon sa propre expression « ouvrier des beaux-arts en peinture,

⁸ Voir Bruno Remaury, « les usages culturels du mot design », in Brigitte Flamand (sous la dir.) *Le design. Essais sur des théories et des pratiques*, Institut français de la mode et Editions regard, 2006, p. 99 et suiv.

⁹ Pierre Francastel, *Art et technique*, Denoël Gonthier, 1956, pp. 22-23.

gravure, mobilier, fer battu » et il préfigurait ainsi un des aspects du projet du Bauhaus que Walter Gropius fit débiter en 1919 en commençant par fusionner l'école des arts décoratifs et l'école des beaux-arts de Weimar. Par cette fusion, Gropius entendait faire collaborer les métiers selon un modèle presque médiéval afin de produire, non l'ensemble de la cathédrale, mais l'ensemble du « Bau » : de l'œuvre bâtie collective - de l'édifice - conçue comme œuvre d'art unifiant toutes les disciplines (beaux-arts, arts décoratifs et artisanats) et devenant selon l'expression de Gropius une « cathédrale de l'avenir. » Dans son *Manifeste du Bauhaus* de 1919, Gropius écrit : « Il n'y a pas de différence essentielle entre l'artiste et l'artisan. *L'artiste est un artisan exalté* [...]. Créons donc une nouvelle guilde d'artisans sans les distinctions de classe qui dresse une barrière honteuse entre l'artisan et l'artiste. Tous ensemble, désirons, concevons et réalisons une nouvelle construction de l'avenir, où peinture, sculpture et architecture ne feront qu'un et qui, née des mains de millions d'ouvriers, s'élèvera un jour vers le ciel, symbole cristallin d'une foi neuve à venir. »¹⁰

Le conflit entre *Arts and Crafts* de William Morris et l'architecte industriel Benjamin Baker montre bien la contradiction interne au design tiraillé entre des aspirations contraires qui se firent jour au sein du Bauhaus quand, vers 1923, la visée de l'unité de « l'art et de la artisanat » qui était pensée sur le modèle des guildes d'artisans fut remplacée par celle de l'unité de « l'art et de la technique » à partir de la considération du modèle industriel d'une production économique, rapide et standardisée telle qu'elle se faisait aux Etats-Unis dans les usines Ford. William Morris commence par protester : « Il n'y aura jamais d'architecture du fer. Chaque fois qu'il y a progrès technologique, on fait un pas en avant dans la laideur. Désormais, avec le pont sur le Forth, on a atteint le comble du possible en la matière. » En revanche l'architecte Alfred Waterhouse a un jugement pleinement positif : « Ce qui me plaît particulièrement ici, c'est l'absence de tout ornement. Dans un ouvrage de la sorte, tout détail architectural emprunté à quelque style que ce fût aurait été déplacé. Tel qu'il est, ce pont constitue un style à lui tout seul. » Baker lui-même se défend contre les attaques de Morris en écrivant ce long texte qui mérite d'être lu : « M. Morris [qui n'avait pas la moindre idée des impératifs qui pesait sur cet énorme ouvrage] ne pouvait imaginer l'impression qu'il avait produite sur ceux qui, mieux informés, avait pu apprécier la direction des lignes de forces et la parfaite adéquation de chaque élément au travail qui lui était demandé. Pour M. Morris, il n'y avait sans doute qu'une seule et unique façon de juger de la beauté d'une forme. Peu lui importait qu'il s'agît d'un pont d'un mile de long ou d'un ornement de cheminée en argent. Avant de porter un jugement péremptoire sur la beauté d'un objet, il fallait connaître sa fonction. Les colonnes de marbre du Parthénon étaient belles là où elles étaient. Mais si on en prenait une et si on l'évidait pour la placer sur un paquebot transatlantique où elle servirait de cheminée, elle perdrait, à ses yeux, toute sa beauté, encore que, bien entendu, M. Morris pût en juger différemment. Quand on lui avait

¹⁰ Walter Gropius, « Manifeste du Bauhaus », in Franck Whitford, *Le Bauhaus*, trad. franç., Thames & Hudson, 1989, p. 202.

demandé pourquoi il n'avait pas donné à la partie inférieure du pont la forme d'un arc véritable, au lieu de lui donner celle d'un polygone, B. Baker avait répondu que cela serait revenu à donner forme à un mensonge. De toute évidence le pont sur le Forth n'était pas un arc [...]. Les critiques ne pourraient parler de sa beauté ou de sa laideur que lorsqu'ils auraient compris la fonction respective des piles, des superstructures et des matériaux utilisés. Il était ridicule de croire qu'il avait négligé de considérer les problèmes de forme d'un point de vue artistique. Il s'en était préoccupé dès le début. L'arc, sans doute, était une forme élégante, mais il n'avait pas voulu suggérer une construction mensongère et truquée. S'il avait pris de fortes poutres tubulaires pour les éléments en compression et de légères poutrelles en treillis pour les éléments en tension, c'était pour mieux souligner chaque fois, la nature des efforts que l'ouvrage devait supporter et la capacité des différentes parties de la structure à y résister. Un œil intelligent ne pouvait s'y tromper... Les principaux axes de la structure devaient ainsi, par leur agencement, donner une idée de force et de solidité. Ce qui, dans un ouvrage de ce genre, semblait relever à la fois de l'art le plus authentique et le plus grand. »¹¹

Il y a dans ces trois textes, trois positions différentes qui irriguent le design historique et contemporain.

1) La position de Morris devenue intempestive dans notre société industrielle tente d'unir l'art et l'artisanat sous la bannière des arts décoratifs (arts du bijou, du mobilier, du tissu ou du papier d'ameublement, de la céramique et du verre, etc.). Elle promeut cependant une volonté d'esthétisation de la vie ordinaire par le biais du souci ornemental et par la production d'objets artisanaux où se manifeste une sorte de liberté de l'imagination créatrice en opposition à la régularité et à la standardisation industrielles. En emmêlant dans le même processus, et chez le même artisan, le moment de la conception et le moment de l'exécution, les arts décoratifs tendent à se séparer des arts appliqués, c'est-à-dire des arts appliqués à l'industrie qui reposent sur la rationalisation, la machinisation et la division de la fabrication. Cette volonté d'esthétisation de la vie se retrouve cependant dans le design industriel qui va jusqu'à produire des objets en série donnant l'illusion de leur aspect artisanal. Elle repose, même dans l'esthétique industrielle, sur la nostalgie d'un moment de notre culture (le moment médiéval et renaissant) où l'art, l'artisanat, la technique et la science n'étaient pas séparés parce que la science n'était pas encore un ensemble de disciplines autonomes et abstraites coupées des techniques de production des images (Léonard de Vinci), parce que la technique n'était pas encore considérée comme une science appliquée, parce que l'artisanat et l'art n'étaient pas distingués dans la mesure où les œuvres d'art n'avaient pas de sens en dehors des usages et des fonctionnalités religieux, sociaux et politiques, parce que, enfin, l'absence d'industrie rendait impensable l'idée d'un objet prototypique à reproduire en série et laissait

¹¹ Ces textes sont cités par Michael Baxandall dans *Formes de l'intention*, trad. franç., Jacqueline Chambon, chap. 1, pp. 51-52.

ainsi tout l'espace à l'idée de l'œuvre unique et singulière. Cette revendication de l'œuvre singulière présente chez Morris se retrouvera aussi au sein des discussions qui donnèrent naissance au Bauhaus et à son évolution interne. Cette revendication est celle d'Henry van de Velde par exemple qui fut directeur de l'école des arts et métiers de Weimar et qui en construisit le bâtiment où s'installa le Bauhaus dirigé par Gropius. Le design repose ainsi sur la volonté, soit par le projet archaïsant de remonter à une origine qui n'existe plus (Ruskin), soit par celui de rester fidèle à cette origine par l'invention d'un nouveau monde, de restaurer l'unité, non seulement de l'art, de la science et de l'artisanat, mais aussi et plus simplement encore l'unité de l'art et de la vie. Or, c'est cette double unité qui a été brisée à la toute fin du XVIII^e siècle, du côté de la vie, par l'émergence de l'industrie et, du côté de l'art, par l'émergence de l'esthétique qui coupe les ponts entre l'art et ce qui n'est pas lui (Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, § 43). De ces deux côtés, et pour parler comme Arendt, « l'œuvre de l'artiste se dissout dans le jeu, elle perd son sens pour le monde. On a le sentiment que l'amusement de l'artiste remplit la même fonction dans le processus vital de travail de la société que le tennis ou le passe-temps dans la vie de l'individu. »¹² Retrouver - paradoxalement dans les scissions propres au monde moderne à l'âge du machinisme, de l'industrie et de l'esthétique - le lien organique nécessaire et vivant entre l'art et la vie au sein d'une société massifiée et divisée, telle est la dimension utopique (romantique aussi) du design dans ses dimensions sociales et politiques, réformistes ou révolutionnaires. L'aspect réformiste est très visible chez William Morris qui voulut plus appliquer l'industrie aux arts décoratifs, qu'appliquer les arts décoratifs à l'industrie (c'est ce qu'il fit en créant, en 1861 avec les peintres pré-raphaélites Rossetti et Burne-Jones entre autres, sa propre firme d'ameublement et de décoration refondée en 1875 sous le nom de *Morris & Company*) parce qu'il était conscient de la violence faite aux ouvriers des manufactures et parce qu'il était soucieux, lui qui était lié au mouvement socialiste, de la nécessité d'une égalité que le capitalisme entravait : « Je ne veux pas d'un art pour une minorité, pas plus que d'une instruction pour une minorité, pas plus que d'une instruction pour une minorité ou de la liberté pour une minorité, écrivait-il en 1895. [...] Les hommes seront heureux de travailler et de leur bonheur naîtra un art décoratif noble et populaire. »¹³ De la même manière, le Bauhaus adosse son projet pédagogique, artistique et industriel à un souci démocratique, réformiste dans l'esprit de Gropius, révolutionnaire dans l'esprit de plusieurs de ses professeurs comme Laszlo Moholy-Nagy entré en 1923, et formé aux activistes hongrois qui voulaient la révolution politique, la révolution des arts de la culture, un « socialisme de la vision », et même la révolution de la vie.

2) La position de Waterhouse est celle d'un fonctionnalisme strict qui condamne toute entreprise décorative et ornementale. Ce fonctionnalisme est la purification d'un constructivisme qui rejette l'autonomie de l'art et de la beauté, les conceptions

¹² Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 178.

¹³ William Morris, « Les arts mineurs », in *Contre l'art d'élite*, Hermann, 1985, p. 33.

esthétisantes de l'existence, la vocation expressive de l'œuvre d'art, la conception spéculative de l'art comme instrument de découvertes, de révélations ou de manifestations métaphysiques. Ce quadruple rejet est la condition de possibilité d'un rationalisme esthétique radicale prônant ce que l'on pourrait appeler une beauté mathématique où le principe de construction est immédiatement lisible sans qu'une « libre légalité de l'imagination » (pour parler comme Kant) ne viennent le brouiller ou le recouvrir. Dans le pont sur le Forth de Baker, selon Waterhouse, rien n'est fait en vain ou de surcroît. Tout est étalé à même la forme du pont et du matériau métallique que cette forme informe. Sa beauté est la plus adhérente, la plus intellectualisée et la plus proche de la perfection par adéquation à l'idée, à l'usage et aux moyens conçus et mis en œuvre pour permettre le mieux possible cet usage. Dit autrement en suivant le célèbre principe de l'architecte américain de l'école de Chicago Louis Henry Sullivan : « la forme suis la fonction, telle est la loi. »¹⁴ Cette loi est celle d'un dépouillement total tel qu'on le trouvera dans l'esthétique du Bauhaus surtout après son tournant industriel de 1923 d'où sort à peu près toute l'architecture et le mobilier collectifs du vingtième siècle (voir le bâtiment du Bauhaus que Gropius dessina et fit construire en 1926 à Dessau. Voir aussi, des mêmes années, le mobilier en tubes d'acier de Marcel Breuer). Ce dépouillement est également le principe des bâtiments de l'architecte autrichien Adolf Loos, auteur en 1908 d'un article « *Ornament und Verbrechen* » (« Ornement et crime »), dont le fonctionnalisme est évident : « La beauté équivaut pour nous à la plus haute perfection. Il est exclu, par conséquent, qu'un objet non pratique puisse être beau. La condition fondamentale à laquelle doit répondre un objet pour répondre au qualificatif de beau est de se conformer à sa finalité. »¹⁵ Ce fonctionnalisme n'est cependant pas aussi radical que celui de bien des constructivistes russes des années 1920 puisque, dans un article intitulé « Architecture » paru en 1910, Adolf Loos réclame en effet que « les œuvres de l'architecture parlent au cœur de l'homme, éveillent des émotions. La tâche de l'architecte est de provoquer des émotions justes. Une chambre doit être plaisante, une maison sourire au passant, l'inviter à entrer. Un palais de justice doit faire le geste de la loi qui menace ou avertit. Une banque doit vous dire : dépose ton argent, il sera bien gardé. »¹⁶ On voit comment, dans cette formule énoncée dans un contexte fonctionnaliste qui était aussi celui de Baker, se dessine une troisième tendance du design qui se manifestait déjà dans le texte de Baker lui-même répondant à William Morris. Cette troisième tendance est celle, selon le mot de Michael Baxandall, d'un « fonctionnalisme expressif ».

3) Le pont sur le Forth est entièrement déterminé par sa finalité et par les contraintes physiques, géographiques et météorologiques desquelles l'architecte a déduit

¹⁴ Louis Sullivan, « *The Tall Office Building Artistically Considered* » (1896), in Claude Massu, *L'Architecture de l'école de Chicago*, Dunod, 1982, p. 147.

¹⁵ Adolf Loos, « Chroniques écrites à l'occasion de l'exposition viennoise du jubilé » (1898), *Parole dans le vide*, Champ libre, 1979, p. 35.

¹⁶ Adolf Loos, « Architecture » (1910), *Parole dans le vide*, op. cit., p. 227.

son matériau et la forme de ce que Baker appelle son « agencement ». C'est cet aspect déductif qui fait dire à l'architecte anglais que sa construction est non mensongère et non truquée dans la mesure où elle assure une égalité entre l'essence du pont par laquelle il est ce qu'il est (un instrument efficace, utile et parfait c'est-à-dire conforme à sa nature) et son apparence pour le spectateur. Le pont n'est pas la représentation d'une idée cachée qui chercherait son expression extérieure ; il n'est pas un spectacle ; il est la présentation même de son idée qui n'est pas séparable ni de sa forme ni de sa matière c'est-à-dire de l'ensemble des relations constituant ce que Baker nomme sa structure. Le dépouillement du fonctionnalisme assure donc ici une transparence de l'objet qui manifeste ce qu'il est dans une parfaite *visibilité* qui est en même temps une parfaite *lisibilité* de sa finalité interne et de sa finalité externe. C'est cette équivalence entre le visible et le lisible qui interdit ainsi à Baker de donner au pont la forme d'un arc parce que cette forme élégante ou belle interposerait entre la forme réelle et la fonction, le surcroît, la médiation, l'écran opacifiant, d'une interprétation, d'une forme esthétique imaginaire et symbolique, d'une liberté et d'une gratuité que l'architecte fonctionnaliste rejette. L'exigence de transparence est contenue dans l'expression bakerienne « d'œil intelligent » par laquelle se dit l'échange de l'extérieur et de l'intérieur ainsi que du sensible et de l'intelligible. L'expression ne laisse cependant pas d'être spécialement ambiguë tant elle rassemble aussi les significations de la tradition néoplatonicienne reprise à l'époque moderne par la Renaissance et, à l'époque contemporaine, par le romantisme. Relisons Baker : « Un œil intelligent ne pouvait s'y tromper... Les principaux axes de la structure devaient ainsi, par leur agencement, donner l'idée de force et de solidité. Ce qui, dans un ouvrage de ce genre, semblait relever à la fois de l'art le plus authentique et le plus grand. » La revendication très étonnante du grand art par le fonctionnalisme permet ainsi la réintroduction subreptice de ce qu'il avait interdit, c'est-à-dire le décor. Réduit à presque rien, le décor qui permet un espace de jeu entre la forme et la fonction n'est pourtant pas complètement anéanti. Entièrement calculé, le pont est aussi interprété. Entièrement pensé et étalé dans le visible, il donne à penser par le moyen d'une forme visible qui déborde encore sa visibilité vers des significations – celle de la force et celle de la solidité – qui sont à la fois littérales et figurées c'est-à-dire ici morales. De la même manière que Loos avouait que le palais de justice « devait faire le geste de la loi qui menace ou avertit », Baker se fait sur le mode discret d'un « malgré tout » le tenant du *decorum* c'est-à-dire d'une architecture parlante dont l'aspect métaphorique ou symbolique l'amène à un transport – transport minimal voire minimaliste, mais transport malgré tout – vers ce qu'il faut bien encore appeler un invisible. De cet invisible, il faut donner une idée, idée qui n'est pas pensée comme un concept mais comme une idée esthétique au sens kantien du terme¹⁷, une idée architecturale en sa dimension expressive et qui fait de l'architecture l'un des beaux-arts. Loos et Baker alors se glissent dans la tradition d'Etienne-Louis Boullée ou de Nicolas Ledoux. Plus même et comme le dit Baxandall : « Tout ceci fait penser à un énoncé néo-classique [...]. Leon

¹⁷ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49.

Battista Alberti [l'humaniste, théoricien de la peinture et de l'architecture, auteur en 1435 d'un *De pictura* et en 1485 d'un *De re aedificatoria*] n'aurait pas dit mieux. »¹⁸ Dans la troisième posture que je viens d'évoquer, le design se présente donc bien sous la forme d'un fonctionnalisme symbolique et expressif qui transforme le décor ou l'ornement en un résidu infrangible dont la persistance est la condition du jeu infini avec les formes, les couleurs en lequel le design consiste.

Ce jeu suit la fonction des objets industriels mais ne saurait en être entièrement déduit : c'est la condition de sa créativité telle qu'elle s'exerce et se met en œuvre chez Moholy-Nagy exemplairement. Moholy-Nagy fut appelé au Bauhaus (il dirigea l'atelier du métal) en 1923 par Gropius et, le Bauhaus fermé par les nazis en 1933 et émigré aux États-Unis, il fonda en 1937 le New Bauhaus ou le Bauhaus de Chicago qui ferma en 38 pour être remplacé par la *School of design*. Avec Moholy-Nagy semble se poursuivre par des moyens seulement industriels, l'utopie sociale et esthétique de Morris afin de tenter ce qu'il a appelé « l'œuvre d'art comme totalité » fondée sur les capacités biologiques de l'homme. Pour Moholy-Nagy, l'art et la technique se doivent d'explorer ces capacités biologiques par d'innombrables expérimentations visuelles et même tactiles que le design rend possibles. « Ce dont nous avons besoin n'est pas de l'œuvre totale, séparée du cours de la vie, écrit Moholy-Nagy en 1927 dans *Peinture, photographie, film*, mais de la synthèse de tous les moments de la vie, elle-même « œuvre totale » embrassant toutes choses, annulant toute séparation, creuset de toutes les réalisations individuelles issues d'une nécessité biologique et débouchant sur une nécessité universelle. »¹⁹ Cette œuvre d'art comme totalité sera architecturale et industrielle parce que l'architecture et l'industrie qui construisent l'ensemble de la réalité humaine, prolongent selon lui le processus de la nature qui « a produit des formes bien adaptées à leur fonction. »²⁰ En ce sens, « le design pour la vie » comme il dit dans un texte de 1947 est la pointe extrême d'un constructivisme et d'un fonctionnalisme qui sont à la fois symboliques, humanistes et naturalistes selon les différentes contradictions que j'ai essayé d'explorer.

Si j'ai tenté de les explorer en les laissant à leur irréductibilité, c'est pour montrer que le design n'est ni un style, ni un mouvement, mais l'ensemble des moyens indéfiniment divers et multiformes par lesquels la société industrielle de l'époque contemporaine a tenté de conserver la volonté traditionnelle d'art ou de la beauté au sein de ce qui la nie et la dissout : la machine, l'industrie, la marchandisation généralisée. Par le design et ses contradictions, notre société vise très paradoxalement une naturalisation et une esthétisation de la vie humaine ordinaire, et, paradoxe de paradoxe, cette esthétisation de notre environnement technique est capable de se retourner en une technicisation et même une industrialisation de l'art. Grâce à ce cercle de l'artificialisation de l'industrie et de l'industrialisation de l'art, la vie humaine ordinaire cherche sa propre naturalisation en explorant les innombrables possibilités de notre expérience sensorielle au creux

¹⁸ Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 52.

¹⁹ Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film*, trad. franç., Folio, 2007, p. 88.

²⁰ *Ibid.*, p. 270.

même des fonctions de toutes les machines que nous utilisons, de toutes les machines dans lesquelles nous vivons et où, malgré tout, nous créons - comme le dit Piet Mondrian qui se voulait « le plus proche de l'architecture et de l'industrie » - « maintenant, aujourd'hui. »

Pierre-Henry Frangne Université Rennes 2 Haute Bretagne