

Le design

Essais sur des théories et des pratiques

sous la direction de
BRIGITTE FLAMAND

préface de
BRUNO RACINE

INSTITUT FRANÇAIS DE LA MODE - REGARD

Le design

Essais sur des théories et des pratiques

Collectif sous la direction de Brigitte Flamand

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

© EDITIONS DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE LA MODE, 2006
33, rue Jean Goujon 75008 Paris

© EDITIONS DU REGARD, 2006
1, rue du Delta 75009 Paris

Mes remerciements vont à Olivier Assouly et à l'IFM, à Françoise Cœur et Bernard Stiegler pour leur soutien, et bien sûr à François.

SOMMAIRE

PRÉFACE Bruno Racine *p. 9*

INTRODUCTION Olivier Assouly *p. 11*

I. Histoires des objets industriels *p. 17*

RAISON ET SENTIMENTS : LE DESIGN AU CŒUR DES PASSIONS
Alexandra Midal *p. 19*

HISTOIRE DU DESIGN DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE
Anne Bony *p. 37*

AGIR SUR LE MONDE
Arlette Despond-Barré *p. 67*

II. Des théories à l'épreuve des pratiques *p. 75*

QU'APPELLE-T-ON « THÉORIE » EN DESIGN ? RÉFLEXIONS SUR L'ENSEIGNEMENT ET LA RECHERCHE EN DESIGN
Alain Findeli *p. 77*

LES USAGES CULTURELS DU MOT DESIGN
Bruno Remaury *p. 99*

LE DESIGN OU DU BON USAGE DE LA PENSÉE
Brigitte Flamand *p. 111*

INVENTORIER, CLASSER ET EXPOSER
Christine Colin *p. 131*

III. Des régimes de conception *p. 145*

QUELLE ANALYTIQUE DE LA CONCEPTION ? PARURE ET POINTE EN DESIGN
Armand Hatchuel *p. 147*

DE[S] ORDRE[S] DU DISCOURS
Jean Schneider *p. 161*

LA PLACE DU DESIGN DANS LA CONCEPTION « JURIDIQUE » DE L'ART
Ruwen Ogien *p. 175*

ENJEUX ET MODALITÉS D'INTÉGRATION ÉCONOMIQUES DU DESIGN
Françoise Sackrider *p. 181*

IV. Fonction, esthétique et société p. 191

LE DEVOIR DE L'AUTO-DESIGN

Boris Groys p. 193

DESIGN ET EXISTENCE

Pierre-Damien Huyghe p. 205

DESIGN ET PROSPECTIVE DU PRÉSENT POUR CO-CONSTRUIRE DES FUTURS SOUHAITABLES

Edith Heurgon p. 215

LE DESIGN, UNE IMMÉDIATÉTÉ MÉDIATRICE

Mickaël Erhoff p. 225

V. Idéologie, éthique et consommation p. 241

DU DESIGN COMME SCULPTURE SOCIALE

Bernard Stiegler p. 243

LE DESIGN COMME ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION

Olivier Assouly p. 259

LE MARKETING À L'ÉPREUVE DU DESIGN

Benoît Heilbrunn p. 277

LE DESIGN COMME IDÉOLOGIE

Slavoj Žižek p. 295

VI. Entretien p. 311

Philippe Starck p. 313

Patrick Le Quément p. 317

Ruedi Baur p. 325

Ilkka Suppanen p. 331

Erwan et Ronan Bouroullec p. 335

Thierry Gaudin p. 341

BIBLIOGRAPHIE p. 349

LES AUTEURS p. 357

PRÉFACE

Nos concitoyens ont-ils aujourd'hui pleine conscience de ce que le design contribue à modeler la figure de la société à venir ? Ce n'est pas encore tout à fait certain, en dépit des efforts déployés par les individus, les institutions et les entreprises qui ont su tenir un rôle pionnier dans ce domaine.

Pourtant, des linéaires de la grande distribution aux guichets de nos services publics, de la physionomie transformée de notre espace urbain jusqu'aux produits de consommation courante, des éléments de mobilier produits en très grande série mais assemblés de façon toujours diverse jusqu'aux objets les plus rares qui postulent au statut d'œuvre d'art, le design étend son emprise sinon son empire sur notre société.

La question qui nous est posée n'est donc pas ou plus : « design or not design ? » mais plutôt de choisir entre un design voulu et un design subi.

On mesure, dans leur inévitable dimension internationale, les implications économiques d'une telle alternative. Nos voisins européens, parfois les plus proches, ont su quant à eux organiser le mariage réussi des industries anciennes avec un design novateur et ainsi donner une nouvelle pertinence à des savoir-faire traditionnels. Ils y ont gagné des centaines de milliers d'emplois, mais plus encore peut-être ils sont parvenus, ce faisant, à sauver des pans entiers de leur culture matérielle. Nul ne peut désormais ignorer que la puissance américaine a également reposé jusqu'ici sur cette capacité inégalée de vendre à travers des objets emblématiques voire mythiques, des rêves, des images, des styles d'existence à ceux-là mêmes qui parfois faisaient profession de les honnir.

Tels sont, trop vite esquissés, les termes d'un débat dont on mesure l'ampleur. Depuis son ouverture au public il y a trente ans, le Centre Pompidou n'a jamais manqué d'œuvrer pour que le design occupe dans notre culture la place qui lui revient. De façon la plus récente, des expositions comme « Design interactif, expériences du sensible » ou « D-Day, le design aujourd'hui » se sont attachées à mieux cerner les défis majeurs que devait relever le design contemporain :

défi technologique (avec aujourd'hui le numérique et demain les nano technologies), défi écologique, responsabilité sociale à une échelle planétaire. Aussi ai-je toutes les raisons de me réjouir de préfacer cet ouvrage qui vient prolonger le colloque « Le design en question(s) », qui s'est tenu dans nos murs au mois de novembre 2005, fruit d'une collaboration fructueuse entre le Centre Pompidou et le ministère de l'Éducation nationale. Je tiens à cette occasion à remercier personnellement Brigitte Flamand dont la compétence et la ténacité ont rendu possible cette réussite. En effet, durant ces trois journées, afin de poser les questions au niveau qui s'impose, les plus brillantes figures du design d'aujourd'hui auront été confrontées à des philosophes, à des sociologues à des historiens d'art, mais aussi à des ingénieurs, des ergonomes et bien sûr aux représentants de grandes entreprises.

Car finalement de quoi s'agit-il ? De choisir des modes de vie en inventant des formes. Ou mieux, de donner à nos modes de vie la forme que nous souhaitons.

Bruno Racine
Président du Centre Georges Pompidou

INTRODUCTION

Qu'est-ce qui justifie un ouvrage supplémentaire sur le design ? Il est impossible de répondre à cette question sans faire un panorama, obligatoirement schématique en quelques lignes, de la production écrite – qu'elle soit scientifique ou culturelle, ou celle plus quotidienne que propose la presse de décoration. De cet inventaire doivent émerger en creux les difficultés et les enjeux propres au questionnement du design.

Dans sa grande majorité, le design fait l'objet de monographies – « beaux livres » consacrés à des designers, des époques, des écoles et des expositions – où l'abondance d'illustrations propose une consommation de type culturel du design. On pourrait se contenter de poser que cette présence iconographique résulte d'une culture occidentale du regard, largement dominante, et liée à des systèmes d'information et de communication d'ordre visuel. Cette excroissance d'images, à fortiori pour le design, donne à tort à penser que l'objet lui-même pourrait être en tant que tel signifiant, comme par épiphanie. Toutefois, il faut se demander : au nom de quoi les représentations du design seraient-elles en soi des sources de signification ?

Posons l'hypothèse qu'il est surtout nécessaire de réfléchir *pour* le design, non pas à sa place, mais dans sa direction, en sa faveur, en vue de son intelligibilité. Parler du design sans s'obliger à présenter une énième petite cuillère ou la dernière table, c'est affirmer que la compréhension du design procède, au-delà du contentement ou du désagrément esthétique, d'une démarche réflexive et raisonnée. Cette résolution oblige à s'interroger autant sur les *propriétés* du design, comme la fonction et la consommation, l'usage et la pratique, que sur un *système* du design dépendant de normes et de réalités techniques et esthétiques, sociales et culturelles, économiques et politiques. A ce titre, dans le contexte de l'économie mondiale, il se pourrait que le design reflète une forme d'ethnocentrisme, dans la mesure où une fois la production matérielle délocalisée en Asie, la valorisation des marchandises, liée à des *régimes* immatériels

QU'APPELLE-T-ON « THÉORIE » EN DESIGN ?
RÉFLEXIONS SUR L'ENSEIGNEMENT ET LA RECHERCHE EN DESIGN

Alain Findeli

UNE QUESTION FONDAMENTALE MAIS TRÈS LARGE

Comment peut-on décemment se proposer de répondre à une telle question dans le cadre d'un court texte sans s'exposer à ne dire que des généralités de peu de portée ou des banalités du type de celles que l'on trouve à l'occasion dans les pages glacées des magazines de « design » illustrés ou des numéros spéciaux que des revues consacrent à l'occasion au « design » ? Par ailleurs, comment ne pas se poser cette question dans le contexte de cet ouvrage, dans lequel on a eu l'heureuse initiative d'inviter les représentants de disciplines, de pratiques et de cultures intellectuelles aussi diverses à partager leurs questions et, pour certains, leurs réponses ? Je présume en effet qu'on souhaitait contribuer ainsi à élargir, à approfondir et à consolider le socle ou le noyau intellectuel sur lequel le design pourrait s'appuyer, ne serait-ce que pour se livrer à cette réflexion collective qui, pour des raisons diverses, est jugée nécessaire et salutaire.

Dans ces conditions, la question qui figure dans le titre prend une autre tournure, à la fois plus précise et moins ambitieuse. Plus précise d'abord parce qu'il s'agit de s'interroger sur ce qui pourrait bien constituer le « socle » ou le « noyau » intellectuel évoqué à l'instant, sorte de « nécessaire » minimal propre à éclairer adéquatement non seulement l'enseignement mais aussi la pratique du design¹. Plus modeste aussi parce que mon intention n'est pas dogmatique,

1. L'emploi des métaphores doit demeurer prudent. Nous verrons que « socle » n'est pas satisfaisant du point de vue épistémologique ; « noyau » est mieux, mais « nécessaire » l'est bien davantage (si l'on pense au nécessaire de voyage), bien plus en tout cas que « cadre », qui est l'expression la plus courante aujourd'hui (cadre théorique, cadre conceptuel).

Par ailleurs, le terme « design » doit être pris ici dans l'acception qui fait l'unanimité au sein de

au sens où l'on pourrait s'attendre sous un tel titre à une spéculation philosophique très générale qui, après avoir passé en revue les acceptions de « théorie », de « pratique », de « discipline », de « science », etc., s'emploierait à livrer un modèle – normatif et prescriptif – tout aussi général. Mon approche, au contraire, est empirique, donc limitée à un terrain d'observation particulier et circonscrit. Elle est critique enfin, car elle se contente d'examiner les exigences que ce qu'on appellera « théorie » en design devra satisfaire, ce qui réduit l'ambition de ce texte car il ne saurait être question de développer ici le contenu de ce corpus théorique. Ainsi s'explique la seconde partie du titre, où le terme « réflexions » renvoie à l'attitude critique que je viens d'évoquer.

Une mise au point méthodologique s'impose avant de passer à l'exposé proprement dit de cette recherche et c'est au terrain d'observation que je souhaiterais m'attarder tout d'abord.

REPÈRES MÉTHODOLOGIQUES

L'adoption d'une posture empirique exige que l'on choisisse un terrain où le phénomène qui nous intéresse est observable. En l'occurrence et dans l'immédiat, on se demande où se manifeste notre objet, la théorie, donc où observer de la théorie-en-design. Pour toute discipline scientifique établie, la question est stupide, du moins à première vue, car chacun sait que la théorie ou les théories de la discipline se trouve(nt) consignée(s) et explicitée(s) dans... les ouvrages théoriques ! Il en va ainsi en biochimie, en psychologie, en démographie ou en écologie par exemple, pour lesquelles il existe nombre de manuels, de précis ou de traités que connaissent bien tous les étudiants, professeurs et chercheurs se consacrant à ces disciplines. Rien de tel en design, car le design n'est pas une discipline scientifique, au sens classique du terme, c'est une profession, une pratique professionnelle. La médecine et le droit aussi, répliquera-t-on, ce qui ne les empêche pas de se retrouver à l'Université, depuis bien longtemps au demeurant en tant que Facultés ! C'est exact et même très intéressant d'ailleurs, car on pourrait penser s'adresser à elles pour nous éclairer sur ce qu'elles considèrent, ces disciplines professionnelles (scientifiques ?), comme étant le socle ou le noyau théorique qui les soutient. L'ayant déjà

la communauté internationale des chercheurs en design, où l'influence anglo-saxonne est prépondérante comme on le sait, et non selon l'usage consacré en France où il est généralement perçu comme une activité artistique un peu singulière. Je me suis expliqué sur cette question terminologique dans un entretien réalisé par Olivier Assouly pour la revue qui paraît sous sa direction (*Mode de recherche*, n° 1, jan. 2004, p. 7-10). Pour distinguer les deux acceptions, j'utilise « design » (entre guillemets) lorsque c'est du design « à la française » qu'il s'agit.

empruntée, ce n'est pas la voie que j'emprunterai ici, car on en conclut qu'elles sont loin d'être au clair à ce sujet et que leur modèle épistémologique apparaît peu satisfaisant. Résumons : le design n'étant pas une discipline scientifique, les ouvrages théoriques n'existent pas au sens où il existe de tels textes dans les sciences établies et il faut donc se tourner ailleurs pour observer notre objet¹.

En règle générale, une théorie s'expose sous forme de texte, de discours savant. La présence du formalisme mathématique au sein d'un tel discours est un indice presque sûr que nous sommes bien en présence de ce que nous cherchons, mais il ne s'agit pas d'une condition nécessaire (ni suffisante au demeurant), ainsi qu'en témoignent les théories des sciences anthroposociales. Or on dispose, dans le champ du design, depuis quelques années, d'un important corpus de textes et de discours dits « critiques » publiés sous diverses formes². Ils sont dits « critiques » au sens où l'on parle de critique en art, ce qui nous rappelle que si le design est bien une pratique professionnelle, celle-ci est en certain rapport avec l'activité artistique ; ce qui nous éloigne, à première vue toujours, de la médecine et du droit. Mais, dirons-nous, l'existence de ce corpus suffit-elle pour le qualifier de « théorie » ? À supposer que

1. Ce n'est pas totalement vrai. Tout d'abord, il existe désormais des départements ou des écoles de design dans plusieurs universités (Amériques, Europe du Nord et du Sud, Asie, Australie, Afrique du Sud), ensuite il existe des ouvrages généraux dont l'ambition est de présenter l'essentiel de ce que je désigne par socle ou noyau théorique du design. Ainsi par exemple, Quarante, D., *Éléments de design industriel*, Paris, Polytechnica, 2001 (3^{ème} éd. ; 1^{ère} éd. : Maloine, 1984) ou Bürdek, B., *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*, Bâle, Birkhäuser, 2005 (trad. angl. *Design. History, Theory, and Practice of Product Design*, id., 2^{ème} éd. ; 1^{ère} éd. : Cologne, DuMont, 1991). À cela, il faut répondre ainsi. D'une part, la présence du design à l'Université ne signifie pas que le travail d'éclaircissement épistémologique nécessaire à la justification du design comme discipline ait été effectué convenablement (voir, encore une fois, médecine, droit, etc.), donc que ce noyau ait été identifié, d'une part, puis constitué, de l'autre, c'est-à-dire construit et validé. Il suffit de consulter les discussions acharnées qui ont lieu sur www.jiscmail.ac.uk au sein du groupe « phd-design » à propos du statut du doctorat en design pour s'en convaincre. Par ailleurs, la consultation des ouvrages mentionnés révèle qu'il s'agit davantage d'un cadre que d'un noyau (*core*), autrement dit d'un contexte comprenant des éléments de diverses disciplines scientifiques existantes (histoire, sémiologie, ergonomie, psychologie, anthropologie, informatique, etc.). Les propositions de plusieurs chercheurs quant à la constitution d'une bibliographie minimale (*core readings*) destinée aux doctorants en design est à cet égard instructive (<http://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?A1=ind00&L=phd-design&D=0&T=0>). Nous verrons pourquoi le design ne saurait se contenter de ce seul cadre.

2. On peut s'en faire une idée en consultant, par exemple, Jollant-Kneebone, F. (dir.), *La critique en design. Contribution à une anthologie*, Nîmes, J. Chambon, 2003 ou Margolin, V. *Design Discourse. History, Theory, Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

les arts se posent la même question que nous, la critique d'art pourrait-elle constituer le socle ou le noyau théorique recherché ? Si non – c'est ma réponse à la question –, a-t-elle un rapport avec ce noyau et, le cas échéant, de quelle nature est ce rapport, quelle est sa fonction épistémologique ? Il me faudra revenir sur cette question mais dans l'immédiat, le terrain approprié n'est toujours pas repéré.

C'est dans l'enseignement du design, en particulier l'enseignement « à Bac + n » que l'emploi du terme « théorie » est le plus fréquent, que la théorie est à l'œuvre le plus systématiquement, que ce soit de façon explicite ou, plus fréquemment et, dirais-je, plus sournoisement, implicite. La théorie-en-design qui nous intéresse apparaît explicitement dans l'énoncé des programmes des institutions (*curriculum*) et celui des cours et activités pédagogiques qualifiés précisément de « théoriques » ; mais elle est à l'œuvre également, et nécessairement, dans l'enseignement dit « pratique », c'est-à-dire en atelier, soit sous forme de principes généraux énoncés à priori par l'enseignant, soit, à posteriori, sous forme de cadre d'interprétation des travaux des étudiants, principalement lors des critiques et des jurys où les intéressés sont en droit de s'attendre à ce que les objections soient justifiées au nom de principes tout aussi généraux. Or même si le degré de généralité de ces principes ne saurait atteindre l'universalité à laquelle on s'attend pour des théories scientifiques (que ce soit en raison de leur nature comme pour les principes esthétiques, d'une limite épistémologique comme pour les tenants du relativisme ou tout simplement de l'insuffisance d'un travail théorique qui reste à faire), ce sont bien ces principes généraux qu'il faut appeler « théorie ». Voici donc identifié le terrain d'observation. Est-ce à dire qu'il n'y aurait pas de théorie à l'œuvre dans la pratique professionnelle du design ? Bien évidemment que si, et pour les mêmes raisons que précédemment. Seulement, comme elle est moins souvent explicitée et requise de l'être, elle y est plus difficilement observable sans la mise en œuvre d'un protocole de recherche plus élaboré.

En résumé, ce travail empirique s'appuie sur les nombreuses observations auxquelles j'ai eu l'occasion de me livrer dans diverses institutions d'enseignement du design, sur ce que l'histoire de l'enseignement du design nous révèle quant aux efforts de constitution d'un corpus théorique en design, sur ma propre expérience en enseignement et en recherche (observation « réflexive ») ainsi que dans des organes de conception et d'évaluation de programmes et d'activités pédagogiques¹. Quant à l'inflexion qui caractérise la méthode empirique

1. Dans une esquisse de la genèse intellectuelle du programme de formation à la recherche en design mis en place à l'université de Montréal, j'expose les difficultés rencontrées pour répon-

adoptée, elle doit beaucoup au concept de « réflexion-en-action » de Donald Schön et à l'« empiric douce » (*zarte Empirie*) de la phénoménologie goethéenne.

PRÉCISIONS ÉPISTÉMOLOGIQUES

Dans un texte précédent, nous avons examiné, dans une perspective génétique-historique, les théories du design selon l'objet qu'elles visaient¹. Nous en avons tiré une typologie ternaire dont nous avons ensuite proposé une interprétation philosophique. Nos conclusions mettent en évidence un glissement des préoccupations principales des théoriciens et des doctrines depuis l'esthétique vers la logique (au début de la seconde moitié du XX^e siècle) puis, plus récemment, de la logique vers l'éthique. Nous observons par ailleurs que les trois grands types mis en évidence par notre étude se retrouvent tant en amont, dans l'espace de conception et de production, qu'en aval dans l'espace de réception et de consommation, ce qui accroît la cohérence du modèle. Enfin, nous remarquons que ce modèle est susceptible de constituer l'ossature d'un programme de recherche en design à moyen ou à long terme².

La typologie que je souhaite esquisser ici suit une autre logique. Il s'agit d'examiner quels sont les liens qu'entretient le corpus théorique avec la pratique du design, en particulier mais pas exclusivement, je l'ai indiqué à l'instant, en situation pédagogique. Le regard est par conséquent épistémologique et porte sur une relation. C'est cette relation (logique) entre théorie et pratique qui

dre à la question du titre. Findeli, A., « Design & complexité : un projet scientifique et pédagogique à visée transdisciplinaire », *L'autre forum*, VII, 3, mai 2003, p. 11-17 (consultable en ligne sur www.din.umontreal.ca/findeli).

1. Findeli, A. & Bousbaci, R., « L'éclipse de l'objet dans les théories du projet en design », *The Design Journal*, VIII, 3, aut. 2005, sous presse (consultable en ligne sur www.din.umontreal.ca/findeli). Le modèle mis en évidence par cette étude est reproduit en fig. 1.

2. Il est intéressant de noter à quel point ce programme et celui proposé par Bernard Stiegler au cours de notre séminaire et dans ses ouvrages, même s'ils sont formulés en des termes très différents, sont proches dans leurs intentions, en particulier lorsqu'ils s'ouvrent sur la phase de réception et de consommation des produits du design. Notre concept de « projet d'usager » indique qu'en dépit du maintien du mot « usager », nous partageons les réserves effectuées par Bernard Stiegler sur le concept d'usage. Voir p. ex. « Quand s'usent les usages, une pratique de la responsabilité... », entretien avec Bernard Stiegler par Catherine Geel, *Azimuths*, 24, nov. 2004, p. 79-94. On pourra comparer ses réserves avec celles de Daniel Miller dans *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Basic Blackwell, 1987, ou encore, toujours sur le même thème, avec le renvoi au concept de « pratique », chez Pierre Bourdieu proposé par Guy Julier dans « From Visual Culture to Design Culture », *Design Issues*, XXII, 1, hiv. 2006, p. 64-76.

constitue mon objet et c'est elle que, tout invisible qu'elle soit, j'appelle « théorie » en design. La distinction semble byzantine, mais elle m'apparaît indispensable pour sortir de l'éternelle opposition entre les deux termes. Pour distinguer mon concept de théorie de la théorie qu'on oppose habituellement à la pratique, j'ai été amené à parler de théorie « forte ». Ce modèle dialectique, au plein sens du terme, doit indiquer qu'il ne saurait, en design, y avoir l'une sans l'autre et doit nous inciter à rechercher, presque par réflexe intellectuel, où, lorsque nous sommes en présence d'un des termes, se trouve caché l'autre et comment il se manifeste. Ainsi, le souci de la pratique devrait habiter tout responsable d'un cours « théorique » en design et déterminer la façon dont le contenu du cours est sélectionné et organisé. Si ce souci n'est pas présent, il y a de fortes chances que l'apport théorique manque de pertinence pour des futurs designers. De même, dans la mesure où leur tâche est de s'assurer que les élèves designers maîtrisent la conduite du projet de design de façon adéquate, les enseignants d'atelier ont nécessairement une idée de ce que devrait être l'acte de design adéquat, de la façon dont les connaissances théoriques devraient être mises en œuvre dans le projet et, dans les séances de critique, des raisons pour lesquelles les prestations des élèves sont ou ne sont pas satisfaisantes. Sinon, comment pourraient-ils enseigner le projet ? Le problème – puisqu'il y a un problème comme nous le verrons – n'est donc pas tant de savoir si oui ou non un « socle intellectuel » est présent dans les enseignements, mais bien plutôt comment ce socle est présent (ou non), si l'effort a été fait de le rendre explicite et, le cas échéant, s'il convient, autrement dit si la théorie (ou l'épistémologie) du design que l'on est en droit d'en déduire est juste (*right*).

J'ai indiqué, entre parenthèses, que la relation qui nous intéressait était logique. De quelle logique s'agit-il ? Celle-ci, les observations le révèlent, n'est pas unique ; on a affaire à divers types de logique et c'est précisément selon ces distinctions que la typologie proposée s'est construite. Je ne pourrai qu'en esquisser les caractéristiques principales ici, ainsi que quelques conséquences pédagogiques et scientifiques résultant de l'adoption de l'un ou l'autre type.

Il convient de signaler encore que les questions soulevées ici ne sont pas propres au design. Très près de lui, c'est en architecture qu'on les retrouve et où, déjà au temps de la création des académies, on se demandait quelle forme pouvait ou devait bien prendre un discours théorique en architecture. Mais d'autres disciplines professionnelles (gestion, sciences infirmières, éducation, service social, psychothérapie, ingénierie, etc.) se posent des questions semblables et, comme nous l'ont montré de façon convaincante Herbert Simon et

Donald Schön dans leurs études sur les « sciences de l'artificiel » et l'acte professionnel « réflexif », les études comparatives s'avèrent extrêmement fécondes. La poursuite de ce projet pourrait donc consister en une telle étude, dans l'objectif de dégager, le cas échéant, les typologies auxquelles parviennent les autres professions, les obstacles auxquels se heurte la recherche de ces typologies et les conséquences de l'adoption d'un type sur la qualité de l'acte professionnel ou de formation qu'on en déduit.

ESQUISSE D'UNE TYPOLOGIE DES THÉORIES

Les observations de terrain nous livrent une typologie qui distingue quatre postures caractéristiques principales, c'est-à-dire quatre façons différentes de penser et de concevoir les liens qu'entretient ou devrait entretenir le socle intellectuel du design avec la pratique. Tout comme dans l'étude précédente déjà citée, on remarque que les quatre types épistémologiques font leur apparition à des moments différents dans l'histoire, les trois derniers au XX^e siècle, mais que ceci ne signifie pas pour autant que l'apparition d'un type remplace le ou les types précédents. Ces types sont donc susceptibles d'être à l'œuvre simultanément aujourd'hui dans une même institution, avec tous les inconvénients que l'on peut aisément imaginer.

Premier type : modèle de la théorie minimale

On trouve encore très fréquemment ce modèle dans les ateliers des écoles d'art et de « design ». C'est celui qu'adoptent certains praticiens enseignants pour qui les discours et théories ne sont que du bavardage inutile lorsqu'il s'agit de transmettre et d'acquérir les savoir-faire professionnels. Il consiste en fait à n'exiger pour la pratique aucun fondement qui lui soit extérieur ou étranger, car elle est considérée comme se suffisant à elle-même. Cela ne signifie pas que tout discours soit toujours exclu, mais que celui-ci, lorsqu'il existe, se résume à des considérations générales tirées de l'expérience. Il s'agit de dire le faire le plus économiquement possible, sans résidu ; pas de démonstration, rien que de la monstration. L'expression « *tacit knowledge* » qu'a proposée Polanyi pour désigner les connaissances visées par ce type de discours résume de façon éloquente l'objectif d'économie évoqué ici.

Une telle perspective porte le plus souvent à ne pas distinguer trop radicalement le design de ses antécédents historiques, l'art décoratif et les métiers, dont il ne serait qu'une version moderne mise à jour car technologiquement plus complexe. Le traité du moine Théophile, l'un des plus anciens en arts

appliqués du monde chrétien¹ est paradigmatique à cet égard, de même que le sont les nombreux volumes de *l'Encyclopédie* consacrés aux métiers : on décrit les outils, les matériaux, les machines, les procédés et les tours de main nécessaires à une bonne pratique. Comme il s'agit d'un discours, on l'appelle « théorie ».

L'exemple un peu caricatural suivant illustre bien le statut particulier de la théorie de ce premier type. C'est un cas que tout le monde connaît, celui de l'examen dit précisément « théorique » que l'on fait passer aux candidats du permis de conduire. Ces connaissances « théoriques », pour la grande part normatives, sont considérées comme indispensables à acquérir pour pouvoir conduire, mais chacun sait qu'elles ne nous sont d'aucun secours lorsqu'on se trouve réellement au volant de la voiture pour la première fois². Les difficultés et les échecs que rencontre une pédagogie basée sur ce modèle sont trop connus pour qu'on s'y attarde. Elles résultent d'une réflexion insuffisante sur les relations entre le dire et le faire, celle qui pousse des millions de parents à s'exclamer : « Je t'avais pourtant bien dit de... ». Elles résultent aussi, plus sérieusement, de la croyance qu'une théorie de la pratique s'arrête à une description de celle-ci, fût-elle en des termes généraux. Bref, que toute théorie du design ne sera jamais qu'une méthodologie.

Deuxième type : la théorie comme cadre interprétatif

Ce deuxième type est en quelque sorte l'opposé du précédent. Alors que le premier type s'efforce de réduire le discours « théorique » au minimum, le deuxième type aurait tendance à pécher par excès contraire : produire du discours en toute circonstance. Ce modèle interprétatif et essentiellement contextualiste est très prisé aujourd'hui par les promoteurs d'une conception culturaliste du design, que ce soit dans la version anglo-saxonne des « *design studies* » ou dans celle de la tendance européenne plus intellectualiste de la théorie du design « à l'italienne »³. L'influence principale de cette posture (qui

1. Ch. de l'Escalopier (dir.), *Théophile. Essai sur les divers arts*, Paris, 1843. Les interprètes divergent quant à la date originale de publication du traité, pour lequel le XII^e siècle est le plus fréquemment évoqué.

2. On trouve une critique de la « théorie » de la conduite automobile à la lumière du modèle de la cognition située développé par Laurent Thévenot et Luc Boltanski dans Gauthier, Ph., *Normaliser l'usage. Design industriel, prescriptions sécuritaires et pratiques des automobilistes*, thèse de doctorat en sociologie, Paris, EHESS, 2005.

3. La vague des « ... *studies* » est l'une des caractéristiques les plus notables et durables du postmodernisme universitaire. Elle n'a pas épargné le design où c'est la revue *Design Issues* (et non pas, singulièrement, *Design Studies*) qui s'en est faite le représentant principal. Le

dans ses manifestations les plus excessives devient une pose) est à rechercher au sein de la tradition savante de l'histoire de l'art qui se met en place au tournant du XX^e siècle, celle des *Kunstwissenschaften* ou « sciences de l'art ». Dans les écoles d'art, mais aussi en architecture et plus tard en design, c'est en effet très souvent le cours d'histoire de l'art (respectivement de l'architecture ou du design) qui constitue le noyau théorique principal de l'enseignement. Généralement appelé « histoire-et-théorie », pour bien forcer l'amalgame, et professé par un enseignant en histoire de l'art invité (et non pas un architecte ou un designer), ce cours a pour but de donner une culture intellectuelle aux futurs praticiens. L'objectif épistémologique, rarement annoncé en tant que tel, est de fournir un contexte (historique mais aussi critique) permettant d'interpréter la pratique professionnelle, plus précisément encore les objets qui en résultent. Il s'agit d'interpréter, donc de donner un sens à ces objets culturels, ce que leur valeur technique et fonctionnelle (par laquelle, selon la distinction classique, ils se différencient des objets artistiques) est incapable, d'après les tenants de ce modèle qui s'opposent en cela aux fonctionnalistes, de réaliser à elle seule. Par la suite, ce cadre herméneutique s'est étendu à toutes sortes d'autres disciplines que l'histoire : sociologie, philosophie, anthropologie, sémiologie, économie politique, etc. C'est ainsi que devint incontournable, dans les écoles de design, vers la fin du XX^e siècle et au gré de la culture de l'enseignant, la lecture de Barthes, Baudrillard, Foucault, Heidegger, Leroi-Gourhan, Panofsky, et j'en passe bien entendu. La forme la plus souvent adoptée pour cette version de la théorie en design est celle du discours critique : « critique » comme on dit « critique d'art » mais aussi critique comme l'entend la « théorie critique », c'est-à-dire une critique sociale et politique du design.

Les inconvénients que présente ce deuxième type sont divers. Je me contenterai d'en mentionner deux. On a vu qu'il se concentrait principalement sur les produits du design et non sur l'acte, ce qui me paraît largement insuffisant pour constituer une théorie. Les produits, même lorsqu'ils n'existent encore que sous forme de proposition, ne sont que la partie visible d'un processus complexe. Insister sur cette partie visible, c'est continuer à entretenir une vision de l'acte de design comme geste artistique, héroïque et mystérieux,

sous-titre adopté par les fondateurs de la revue au printemps 1984 est *History/Theory/Criticism*. En 1995, un numéro entier a été consacré à la définition du concept de *design studies*, à partir d'une polémique entre Victor Margolin, l'un des directeurs de la publication, et l'historien Adrian Forty (XI, 1, print. 95). Pour un exemple plus récent d'une telle perspective contextualiste, voir Julier, G., "From Visual Culture to Design Culture", *Design Issues*, XXII, 1, hiver 2006, p. 64-76.

donc affranchi de justification, ce qui me semble aller à l'encontre, non seulement de la nécessité de l'effort théorique pour penser l'action humaine en général, mais encore de celle de se pencher sur l'étendue de la responsabilité de l'acte professionnel de design.

La seconde difficulté concerne l'embarras des écoles lorsqu'il s'agit de fixer le corpus minimal de ce cadre théorique, de ce « socle intellectuel ». Où s'arrêter ? Comment déterminer ce qui est pertinent et ce qui ne l'est plus lorsqu'il s'agit de comprendre notre cadre de vie quotidien, celui où l'on réside, travaille, se divertit, prend soin de soi, se cultive, tombe malade, se déplace, naît et meurt, souffre et espère ? Rien de ce qui concerne l'être humain et la façon dont il habite le monde ne saurait être, à priori du moins, étranger au design. C'est bien pourquoi l'interprétation des produits du design est un puits sans fond. Les systémiciens connaissent bien ce problème : plus on étend la clôture du système dans lequel évolue un projet de design, plus le projet prend du sens mais plus sa complexité et les moyens à mettre en œuvre pour le penser et le réaliser augmentent. Si c'est en ces termes que l'on pourrait résumer les obstacles épistémologiques auxquels se heurte notre deuxième type, les difficultés pédagogiques qu'il recèle sont encore plus profondes. Elles découlent, encore une fois, de la relation qu'on postule entre théorie et pratique. L'intention est louable d'inviter des spécialistes de disciplines diverses à dispenser leurs connaissances aux futurs designers, donc de multiplier les cours de psychologie, de sémiologie, d'esthétique, etc., à condition que les étudiants puissent saisir la pertinence de ces apports, non pas (ou seulement) pour leur culture intellectuelle ou leurs connaissances scientifiques, mais en premier lieu pour leur pratique du design. La question principale que doivent se poser les représentants des disciplines scientifiques, littéraires et artistiques lorsqu'ils s'adressent aux designers n'est donc pas : que vais-je leur apprendre ? comme s'il s'agissait de former de futurs historiens, sociologues ou ethnologues, mais plutôt : en quoi mes connaissances pourraient-elles éclairer et féconder leur pratique ? C'est là bien une question qui interroge le lien entre théorie et pratique. Or pour penser ce lien et espérer l'établir, il convient de bien saisir l'acte de design, effort que ne sont pas prêts à consentir des scientifiques peu rompus aux exigences de l'interdisciplinarité. C'est à un geste fort d'amitié intellectuelle qu'il faut s'attendre de la part de ces disciplines, semblable à celui dont ont fait preuve, dans cet ouvrage, les Stiegler, Heurgon, Hatchuel et autres universitaires pour qui le design pouvait cesser de n'être qu'une affaire de style, de canapés et d'abribus. Pour leur part, les acteurs du design qui sollicitent de tels gestes d'amitié ont à montrer qu'il est possible, à partir des canapés et des

abribus, de construire un discours théorique qui soit davantage qu'une ethnologie, une philosophie ou une histoire du design à bon marché mais bien médiatisée, davantage qu'un savant commentaire de mise en perspective et de contextualisation, tout « critique » qu'il soit appelé.

Troisième type : le design comme science appliquée

La nécessité de trouver des fondements rigoureux et scientifiques au design se manifeste au tournant du XX^e siècle alors que le profil de ce qui deviendra une profession une génération plus tard commence à apparaître de façon un peu plus nette. Qu'il s'agisse d'opposer la raison à l'émotion (van de Velde), de construire les bases d'une esthétique rationnelle (Souriau) ou de s'inspirer des lois de la nature (Dresser), on assiste à une convergence manifeste dans ce sens. La question se pose en des termes imposés par l'épistémologie scientifique dominante du XIX^e siècle avec sa vision d'une technologie devenue enfin scientifique ou, selon l'évangile encore bien présent d'une histoire des sciences très convenue, d'une évolution foudroyante de la science lui ayant permis de dépasser et de précéder désormais la technique. La technologie devient science appliquée et par voie de conséquence, toute pratique l'application d'une théorie. D'où l'idée de penser le design comme l'on pense la médecine, l'ingénierie, le droit, etc., c'est-à-dire comme une science appliquée.

Vue sous cet angle, l'histoire du Bauhaus et de sa descendance prend un relief particulier. On a insisté, à juste titre, sur le coup de force de Gropius qui supprime l'enseignement académique de la peinture, de la sculpture et de l'architecture et fait descendre les artistes dans les ateliers de bois, de métal, de peinture en bâtiment, de textile et autres métiers d'artisanat (*Werklebre*). On s'est moins penché, me semble-t-il, sur le modèle épistémologique sous-jacent qui l'amena, avec son équipe, à introduire des cours théoriques (*Formlebre*), plus précisément de « théorie de la forme », pour promouvoir ces pratiques artisanales au rang de sciences appliquées. Non plus simplement art appliqué, mais science de l'art (ou esthétique) appliquée, voilà comment s'annonce le design au Bauhaus¹.

Plus tard dans le siècle, lorsque le Bauhaus renaît, à Chicago d'abord dès 1937, à Ulm ensuite après la seconde guerre, ce modèle se trouvera renforcé. Avec la bénédiction de John Dewey, Moholy-Nagy confie au philosophe Charles Morris

1. Dans un texte plus tardif intitulé "Is there a Science of Design?", Walter Gropius propose la psychologie de la perception comme science fondamentale pour le design. Le texte, publié dans *Magazine of Art*, 40, déc. 47, est repris dans l'anthologie *Scope of Total Architecture*, New York, Collier Books, 1962, p. 30-43 (1^{ère} éd. : 1954).

le soin d'établir le programme intellectuel du New Bauhaus. Des cours de physique, de biologie et de sémiotique d'abord, plus tard d'économie politique et de sociologie, sont introduits au programme dès la première année, ainsi qu'un cours d'« intégration intellectuelle » sous la gouverne du pragmatiste et membre du Cercle de Vienne international Morris lui-même¹. Quant à Ulm, la liste des cours scientifiques, tout spécialement de sciences sociales, introduits au programme est impressionnante. Lorsqu'on sait que la plupart des nombreuses écoles de design et d'architecture créées après la guerre dans le monde ont pris modèle sur ces deux institutions pour configurer leurs programmes, on comprend mieux pourquoi le paradigme du design comme science appliquée est demeuré aussi tenace². On comprend mieux aussi pourquoi ces écoles, leurs professeurs et leurs étudiants se sont épuisés à tenter d'intégrer, à un programme déjà chargé en raison de la bonne part qu'y occupe l'enseignement pratique d'atelier, un corpus scientifique (un « socle intellectuel ») qui ne finissait plus de s'agrandir. En effet, si l'on adopte ce modèle, il faut bien se demander de quoi, de quelles sciences fondamentales le design est ou pourrait être l'application. Tout comme précédemment mais pas pour les mêmes raisons épistémologiques, la réponse est qu'aucune science ne saurait être étrangère au design, parce que ce sont les produits du design qui constituent notre cadre de vie quotidien, le monde artificiel qui nous environne, et que toute vie, toute activité humaine, se déploie dans un espace-temps aux dimensions multiples : physiques, biologiques, économiques, sociales, psychologiques, ethniques, politiques, etc. C'est cette évidence qui a amené Herbert Simon à conclure un jour, en substance, que la « science du design » ne pouvait être qu'une « science de l'homme », voulant dire par là que tout ce qui concerne l'homme devrait concerner le design.

Parmi les difficultés pédagogiques qui résultent de cette conception du design, je ne m'attarderai pas davantage sur celle, déjà signalée, du choix impossible entre les nombreuses disciplines scientifiques candidates au titre de sciences fondamentales « applicables » en design, mais plutôt sur celles qui découlent de l'adoption du modèle épistémologique erroné de la science appliquée. En effet, le lien logique que recouvre le terme « appliqué » ne va pas de soi, comme

1. Pour plus de détails sur le projet de Charles Morris pour le New Bauhaus, voir Findeli, A., *Le Bauhaus de Chicago. Les années d'enseignement de László Moholy-Nagy*, Québec/Paris, Septentrion/Klincksieck, 1995.

2. Pour un témoignage très bien documenté, lire Fernández, S., "The Origins of Design Education in Latin America: from the Hfg in Ulm to Globalization", *Design Issues*, XXII, 1, hiver 2006, p. 3-19.

s'il s'agissait de déduire une conclusion d'une prémisse. Le syllogisme de notre logique classique ne saurait en effet tenir lieu de paradigme pour l'« application » pratique d'une proposition théorique. Le passage d'une proposition déclarative universelle à la pratique, donc à une situation singulière, exige un travail d'interprétation, de contextualisation, de compréhension, d'évaluation, de jugement, de création, d'invention, de formalisation, de décision, d'engagement, bref un travail de design, qui n'a rien d'automatique, de « logique » comme on dit. Comme les historiens de la technique l'ont montré, la technologie possède son autonomie épistémologique et ce n'est qu'une perspective scientifique qui a pu nous la présenter comme ancillaire de celles des sciences.

Quatrième type : le design comme théorie située et pratique éclairée

La quatrième posture théorique, celle que par commodité et non sans hésitation j'appelle la théorie « forte » du design, est plus difficilement observable que les précédentes car elle est actuellement en gestation. Les forces qui sont à l'œuvre pour lui donner forme sont diverses. Examinons-les.

Des pressions externes s'exercent de la part de la communauté scientifique pour inciter les représentants du design, dans les universités où son enseignement est présent, à construire des bases épistémologiques et méthodologiques crédibles susceptibles d'être reconnues et légitimées par les représentants des autres disciplines de cette communauté (statut des professeurs-chercheurs, valeur des diplômes supérieurs de Master et de doctorat, publications, types de recherche, etc.). Pour sa part, la communauté internationale de la recherche en design n'a pas attendu d'être ainsi interpellée pour se doter de son propre agenda scientifique.¹ Des avancées considérables, parfois maladroitement certes, ont été enregistrées depuis une génération et il faut s'attendre, de la part de la seconde génération de chercheurs actuellement en acti-

1. Pour qui, historien des sciences, sociologue de la connaissance, ou même ethnoépistémologue, serait en mal d'un sujet de recherche intéressant, celui de la naissance de la communauté internationale de la recherche en design ne manque pas de relief. En une génération, le nombre de chercheurs, de publications, de créations de revues et de sociétés savants, de colloques et de programmes de formation de chercheurs s'est considérablement accru. Alors que dans les premières années d'émergence du phénomène (disons, sans vouloir vexer les pionniers, les années 60), la voie empruntée a été plus qu'orthodoxe (reconnaissance et crédibilité obligent), on assiste actuellement, lors des colloques, dans certaines revues et surtout dans les programmes de formation, à une témérité épistémologique moins complexée et à une volonté d'exprimer une singularité et une originalité dont les justifications théoriques et méthodologiques se démarquent résolument de la superficialité médiatique propre en général à l'image publique du design.

tivité, à une production de recherche abondante et originale qui devrait se traduire par une consolidation des bases théoriques de la discipline. Cependant, la sollicitation la plus forte envers la constitution de telles bases, d'un tel « socle intellectuel », provient indiscutablement du champ pédagogique où, soit dans les pratiques quotidiennes, soit lors de l'évaluation ou de la création de programmes, le malaise et les questions s'accumulent : comment concevoir l'enseignement d'atelier ? Qu'est-ce qu'enseigner le projet de design ? En quoi consiste et où trouver la théorie du/en design ? Et surtout : comment articuler théorie et pratique ?

On ne s'étonnera pas que le quatrième type se développe en réaction aux imperfections attribuées aux trois types précédents et aux insatisfactions qu'ils suscitent en situations pédagogiques et professionnelles. Ni la pratique compétente propre au premier, ni la pratique cultivée propre au second, ni enfin la pratique efficace sur laquelle débouche le troisième type ne sauraient en effet, je l'ai indiqué, convenir à la complexité croissante des situations de design contemporaines, que ce soit dans le domaine privé ou public. Même s'il faut bien convenir que dans de nombreux cas encore celles-ci peuvent s'avérer appropriées (peut-être pour le canapé mais certainement plus pour l'abribus ainsi que le démontrent les études de nos collègues de la RATP), les acteurs du design ne sauraient attendre que les autres disciplines scientifiques s'emparent seules de ces problématiques pour se mettre eux-mêmes à l'œuvre et dépasser les modèles actuellement disponibles et pratiqués.¹

Si je parle de théorie « forte », ce n'est pas pour autant une théorie « dure ». Cette voie, celle d'une « science du design », est déjà empruntée par plusieurs auteurs, la plupart issus du champ de l'ingénierie et de l'intelligence artificielle. On peut la considérer à certains égards comme une extension du troisième type. La culture scientifique de ses promoteurs les oriente vers des modèles analogues à ceux des autres sciences de l'ingénieur, ce qui explique l'appellation d'« *engineering design* ». Dans une telle perspective, le design est l'activité de « transformation d'information » (Hubka) qui permet de passer, le plus déductivement possible, d'un ensemble analytique de critères (variables

1. Un appel analogue a été lancé il y a plusieurs années déjà par Philippe Boudon à l'architecture dans son « Essai d'épistémologie de l'architecture » et son aboutissement dans *Introduction à l'architecturologie*, Paris, Dunod, 1992. C'est dans un tel esprit que Armand Hatchuel s'est adressé aux sciences de gestion et d'organisation dans son texte « Pour une épistémologie de l'action collective » in Hatchuel, A., Pezet, É., Stanley, K. & Lenay, O., *Gouvernement, organisation et gestion. L'héritage de Michel Foucault*, Québec, PUL, 2005, p. 15-30.

réunies en un cahier des charges) à une synthèse sous forme de solution technique, le produit¹. L'efficacité – réelle – obtenue ainsi n'est cependant possible que grâce à une clôture systémique très étroite de la problématique de design, qui réduit celle-ci à un problème paramétrable donc bien défini et l'acte de design à ce seul moment créatif ou conceptuel. C'est Herbert Simon lui-même qui a montré les limites d'une telle approche, en indiquant que les problèmes de design étaient en général mal définis (« *ill defined* » ou, comme disait Horst Rittel, « *wicked* », retors) et qui en a conclu qu'une épistémologie plus adéquate était nécessaire.

On peut se faire une représentation de la théorie du quatrième type de la façon imagée suivante. Il convient avant tout et impérativement de s'affranchir des réflexes intellectuels du troisième type, celui du design comme science appliquée, au profit d'une dialectique plus complexe entre théorie et pratique que les termes de théorie située (ou engagée) et de pratique éclairée (ou critique) s'efforcent de saisir. Dans le même geste, il importe de desserrer l'étau trop étroit de la clôture systémique de la théorie « dure » en élargissant la limite du système à des dimensions non formalisables dans les langages propres aux sciences de l'ingénieur, et convoquer pour cela les ressources propres au deuxième type sans pour autant perdre de vue le premier type et en s'appuyant sur lui. Un tel œcuménisme méthodologique mérite quelques éclaircissements. Élargir les limites du système signifie accepter que la technologie soit un domaine qui ne saurait être axiomatisé sans porter à conséquences, non seulement sur sa validité scientifique (ses bases épistémologiques sont fausses) mais aussi, comme on le sait trop bien, sur le monde vivant, humain compris. C'est d'autant plus vrai pour le design. Ainsi, ce n'est pas l'objet technique en soi que visent ou devraient viser les « sciences de l'artificiel », mais l'objet technique pour et par l'homme, les relations de cet objet avec son environnement. Il en résulte que la théorie du design a pour tâche de penser la façon dont ces

1. L'un des ouvrages les plus représentatifs du genre est celui de Vladimir Hubka, *Design Science. Introduction to the Needs, Scope and Organization of Engineering Design Knowledge*, Berlin, Heidelberg, New York, Springer Verlag, 1996 (1^{ère} éd. allem. : Springer, 1992). La revue *Design Studies* représente assez bien cette posture, même si elle s'ouvre volontiers vers des problématiques plus « exotiques ». Le chapitre 4, "The Science of Design", de l'ouvrage bien connu de Herbert Simon sur les « sciences de l'artificiel » va également dans la même direction. Le colloque organisé en son hommage à l'INSA de Lyon en 2002 sous le titre « Les sciences de la conception. Enjeu scientifique du XXI^e siècle/The Sciences of Design. The Scientific Challenge for the 21st Century » témoigne des efforts actuels envers la construction d'une science du design formalisée, donc modélisable, où l'idée de système expert en design est omniprésente.

relations sont perçues, imaginées, voulues, conçues, construites, évaluées, validées, vécues, appréciées, dégradées, etc. Mais, nous dira-t-on, plusieurs disciplines scientifiques se penchent déjà sur de telles questions : l'écologie, l'anthropologie culturelle, la psychologie sociale, la microéconomie, la sociologie de la consommation, la psychologie de l'environnement, et bien d'autres encore. C'est exact, mais la théorie « forte » du design s'applique à les penser selon une perspective interne au design et non seulement à travers ces regards disciplinaires externes (cf. type 2). Elle croit de l'intérieur même du champ du design, s'appuie sur l'acte même de design ; elle pense-en-action, en-projet, c'est une théorie qui se construit en situation et dont le caractère réflexif, en retour, éclaire l'acte¹. Autrement dit, pour qu'une telle théorie existe, elle doit relever du regard propre au design, c'est-à-dire de la façon dont le design, dans son projet intellectuel (en tant que discipline, si l'on peut encore utiliser ce terme après Foucault), observe et cherche à connaître le monde, contribuant ainsi à l'effort collectif des chercheurs pour en augmenter l'intelligibilité.

Cette posture épistémologique dont je viens de qualifier la forme détermine en grande partie l'objet de connaissance auquel elle s'adresse, la substance sur laquelle elle porte. Lorsque je préconise, pour forger ce regard, de s'appuyer sur le premier type identifié ci-dessus, j'indique par cette image que le propre du regard que pose le design sur et dans le monde, est d'être projectif : le monde n'est pas seulement, toujours pour le design, un objet à connaître, à analyser, à expliquer, à interpréter, à comprendre, mais aussi un projet à réaliser : il est à faire, à parfaire. Mais, je l'ai souligné, il est à parfaire pour les hommes et non en-soi, ce n'est pas le monde – physique, vivant, humain, artificiel et naturel – en soi qui intéresse le design, mais la façon dont les hommes habitent ce monde, en particulier le monde artificiel. Accroître ou maintenir l'habitabilité du monde (j'emprunte la formule à Ezio Manzini), voilà ce que se proposent les disciplines du projet et voilà l'objet de connaissance qu'une théorie « forte » du design s'applique à rendre intelligible. Pour cela, c'est tout autant l'habitabilité du monde extérieur à l'homme qui doit faire l'objet d'investigation, mais également celle de son monde intérieur, individuel et collectif, car ces mondes-en-projet sont dialectiquement liés. Or lorsqu'on contemple ainsi le monde, lorsqu'on cherche à le connaître par ce que Nigel

1. On aura reconnu sans peine derrière cette description la posture propre au pragmatisme philosophique (ou pragmatisme). Que la « paternité intellectuelle » de la philosophie pragmatiste ne soit pas plus souvent reconnue en design est surprenant. Parmi les exceptions notables, soulignons la thèse de doctorat en architecture de Leif Östman, *A Pragmatist Theory of Design*, Stockholm, KTH (Institut royal de technologie), 2005.

Cross désigne par l'intraduisible *designerly way of knowing*, le mode de connaissance projectuel, on produit des connaissances qui échappent au regard des autres disciplines, tout simplement parce qu'elles ont une autre façon de découper sur le monde les objets qui les intéressent.

On aura compris que l'image du desserrement et de l'élargissement à des aspects non directement formalisables évoqués ci-dessus ne saurait consister en une simple extension de la logique de *l'engineering design* aux dimensions culturelles, symboliques, esthétiques, sociales, éthiques, rhétoriques, herméneutiques et autres qui sont constitutives de tout acte de design. C'est bien à une logique radicalement différente qu'il convient de faire appel, à une logique plurielle, donc à une palette de logiques parmi lesquelles il s'agit de choisir celle qui, en situation, en chaque instance, aura la force descriptive la plus adéquate et sera la mieux apte à féconder la séquence projectuelle considérée¹. Quant à la forme générale que prend la théorie « forte » ainsi caractérisée, on ne peut pas non plus s'attendre à une forme conventionnelle circonscrivant l'acte ou la pratique dans un déterminisme qui leur enlèverait toute la liberté créatrice dont ils ont besoin pour se déployer. La théorie, ici, ne détermine pas la pratique, elle l'éclaire et la féconde. Elle ne saurait donc être normative ou prescriptive et se réduire à une méthodologie, mais se maintiendra sur un registre descriptif, ainsi qu'il convient pour toute théorie. Un traité tel que *l'Ethique à Nicomaque*, cette longue et pénétrante méditation en plusieurs livres sur l'action humaine, pourrait bien servir de modèle à notre théorie « forte », par exemple. L'acte de design qu'elle décrit est alors bien un acte non réduit à sa seule dimension poïétique, mais étendu à toutes ses composantes praxiques, à toute la complexité du projet. Le modèle de la figure 1 donne une bonne idée de l'extension que prend l'acte de design ainsi compris, embrasant le projet depuis la phase de conception (les acteurs initiateurs et porteurs

1. Nos observations ont montré (cf. note 1 p. 81) que nous disposons actuellement d'une bonne quarantaine de modèles possibles qui tous se proposent de décrire l'acte de design ou une séquence particulière de cet acte, ces modèles s'énonçant souvent sous forme métaphorique ou analogique : « le design comme... » art, comme art appliqué, comme processus de résolution de problème, comme modélisation complexe, comme dynamique d'acteurs, comme réflexivité ontologique, etc. Ainsi, Kees Dorst commence son ouvrage *Understanding Design* (Amsterdam, BIS Publishers, 2003) en présentant six modèles de ce type. Chacun de ces modèles est susceptible d'être vrai localement, mais aucun absolument. L'attitude qui convient à cet égard, pour éviter un relativisme radical, est de dire : « Oui, le design est une forme d'acte artistique (par exemple), mais en revanche... », attitude qu'une logique dialectique comprise au sens de Lucien Sève permet d'approprioiser et de rendre opérationnelle, donc féconde pour la situation de projet considérée.

du projet, les processus, les objets qui en résultent) jusqu'à la phase de réception (les objets, leurs fonctions et usages, ainsi que les expériences et modes de vie des personnes à qui ils sont destinés et qui se l'approprient).

CONCLUSIONS

Validité et fécondité de l'étude

Résumons la démarche entreprise ici et les résultats qu'elle nous a livrés. Cet ouvrage a pour objectif « de poser les jalons d'une recherche autour des questions que soulèvent les théories du design comme démonstration des pratiques et réciproquement d'analyser les pratiques pour théoriser le processus de création en design » (note aux auteurs). Après m'être emparé de cette question très générale et en avoir tiré une problématique qui m'apparaissait rejoindre les préoccupations des protagonistes de l'ouvrage, j'ai tout d'abord entrepris de préciser mon concept et objet d'étude principal, celui de « théorie en design », que j'ai défini comme l'ensemble des liens susceptibles d'être établis entre un corpus de connaissances dites habituellement théoriques et la pratique. Parmi les terrains d'observation possibles de ces liens, de cette relation, celui constitué par les situations d'enseignement du design m'est apparu particulièrement fécond, pour les raisons évoquées dans le texte. La synthèse des observations s'exprime sous forme d'une classification des théories du design en quatre types, dont le quatrième, actuellement en émergence, m'apparaît épistémologiquement et pragmatiquement suffisamment robuste pour être qualifié de « théorie forte », donc pour être adopté et enrichi par les chercheurs enseignants et praticiens en design.

Quelle validité peut-on attribuer à ces conclusions, tout particulièrement à la typologie dégagée ? Au plan de la validité interne de la démonstration, il y a évidemment des aspects qui mériteraient d'être renforcés. Ainsi, on peut contester le choix du terrain d'observation choisi. Effectivement, un travail antérieur a montré qu'en optant pour une démarche plus philologique, on aboutissait à une typologie différente (cf. note 1, p. 81 et fig. 1, p. 97). On préférera s'en réjouir, car on montre ainsi la complexité de l'objet d'étude (qui ne saurait être saisi que par un seul point de vue) tout en accentuant son relief, sa richesse. Les intégristes du méthodologisme scientifique contesteront également la pauvreté de l'échantillon observé. C'est oublier que raisonner en termes statistiques (ce qu'indique le concept d'« échantillon ») n'est pas applicable à la posture phénoménologique, donc incorrect. Enfin, il est possible que d'autres chercheurs aient abouti à une typologie différente, à plus ou moins que les

quatre types présentés ici. Eh bien, que ceci constitue un encouragement pour poursuivre les recherches et donner plus de vigueur encore à la théorie « forte » ! Il me faut cependant souligner que la validité interne n'est pas l'unique critère d'évaluation d'une démarche de ce type. L'ambition, je l'ai indiqué dès le début du texte, n'était pas dogmatique ou apodictique ; non pas par déficit méthodologique, mais par choix délibéré. Alors, pour être cohérent avec le cadre épistémologique annoncé et adopté ici (celui du pragmatisme philosophique), pour faire preuve de consistance à cet égard, c'est la fécondité du modèle typologique dégagé en situation qu'il convient de tester. Rappelons-nous : la théorie « forte » porte sur les liens entre théorie et pratique. Or, on l'aura compris, je l'espère, cette étude est une illustration possible de théorisation d'un point de vue interne au champ du design, elle doit donc être reçue comme une contribution au corpus de la théorie « forte ». J'avais promis, dans ma note 1 (p. 77), de revenir sur la métaphore du « nécessaire ». Nous y voilà. Une contribution à la théorie « forte » du design ne doit pas demeurer uniquement sous forme de discours : il faut l'emporter avec soi dans le monde, c'est-à-dire celui de la pratique, de l'enseignement et de la recherche en design, et constater si oui ou non elle permet d'éclairer ce monde, si elle l'enrichit et le parfait, le rend plus efficace, plus efficient, plus cohérent, plus satisfaisant et, pourquoi pas, plus beau. Cette forme de validation prend du temps, le temps nécessaire pour que le travail de réflexivité puisse s'effectuer dans des situations aussi variées que possible, toute expérimentation *in vitro* étant bien évidemment exclue. C'est pourquoi le modèle ici exposé demeure ouvert.

Perspectives

À la question du titre j'ai tenté d'apporter des éléments de réponse qui permettent de s'engager sur la voie de la construction d'une théorie du design que j'ai qualifiée de « forte », par opposition à trois types de théories dites « faibles ». L'un des aspects les plus remarquables d'une telle théorie est qu'elle s'engage résolument à penser et à rendre féconde la relation entre théorie et pratique telle qu'elle se manifeste en design, tant en recherche que dans l'enseignement et la pratique. Pour esquisser les contours d'une telle théorie, j'ai précisé quelques caractéristiques de la posture épistémologique qui lui est propre, indiqué l'objet général qu'elle se propose de rendre intelligible, et suggéré la forme générale qu'elle pourra emprunter. Ce corpus théorique, ce sont bien entendu les chercheurs en design qui le construisent, non pas de façon purement spéculative, mais sur le terrain des projets et dans les situations où le

design se fait en se pensant et se pense en se faisant, et ceci par un travail empirique où sont privilégiées, comme c'est déjà largement le cas, les méthodes qualitatives et interprétatives telles l'étude de cas, la théorisation ancrée, la recherche-projet ou encore la phénoménologie.

La typologie présentée ici recoupe d'autres modèles et propositions rencontrés dans la littérature en design. On peut en effet aisément y retrouver la typologie des modes de recherche de Christopher Frayling (recherche *pour, sur* et *par* le design) ou celle des designers de Nigel Whiteley (designer *formalisé, théorisé, politisé, consumérisé, technologisé, valorisé*, je reprends ses termes)¹. Comme celles-ci, elle souligne la diversité des éclairages possibles ou disponibles sur le design et la nécessité de rassembler ces perspectives en une forme cohérente, propre à décrire de façon critique, rigoureuse et épistémologiquement appropriée cet objet particulier des phénomènes du monde qu'est le projet de design. Elle rejoint également, à sa manière et dans ses termes propres, les efforts d'autres chercheurs soucieux d'assurer au design la crédibilité dont il a besoin pour participer de manière originale et spécifique à l'effort collectif d'intelligibilité du monde². L'angle d'éclairage adopté ici a privilégié le questionnement pédagogique, la situation d'enseignement du design ayant constitué le terrain d'observation principal qui a permis d'aboutir à cette classification en quatre types. La caractérisation du quatrième type, actuellement en émergence, indique en même temps l'effort à fournir de la part de notre communauté de recherche en design pour construire le corpus théorique correspondant, et non plus simplement le recueillir auprès des autres disciplines scientifiques. C'est une preuve supplémentaire que, dans la perspective ainsi privilégiée, l'exposé d'un modèle théorique ne saurait être une invitation à cesser de penser, mais bien au contraire une invitation à penser davantage et au-delà.

1. Frayling, Ch., "Research in Art and Design", Londres, *RCA Research Papers*, I, 1, 1993/94. Whiteley, N., "The Valorised Designer", in Boekraad, H. & Smiers, J. (dirs). *The New Academy*, Breda, Acad, St-Joost, 1997, p. 109-115.

2. Outre les premières propositions dans ce sens formulées il y a bientôt 40 ans par Bruce Archer et relayées par Nigel Cross au sein de la *Design Research Society* et depuis peu de la *International Association of Societies of Design Research*, il faut retenir celles, pénétrantes et soigneusement argumentées, de Clive Dilnot dans "The Science of Uncertainty: the Potential Contribution of Design to Knowledge", long texte dont la première partie a été publiée dans Buchanan, R. *et al.* (dir.), *Doctoral Education in Design*, Proceedings of the Ohio Conference, Carnegie Mellon University, 1999. On appréciera également, de ce dernier, "Design? Ethics?" in Tigerman, S., *The Archeworks Papers*, I, 2, 2005, p. 1-149.

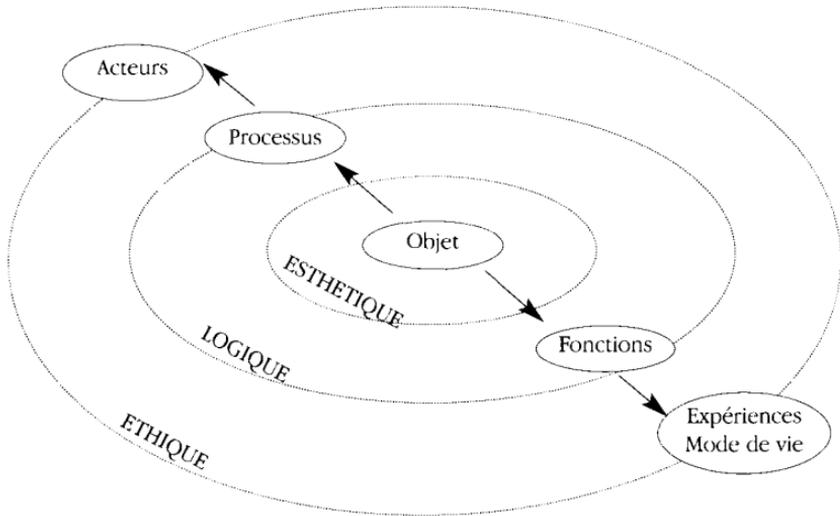


Fig. 1 : Typologie générale des théories du design selon leur objet (d'après Findeli & Bousbaci, 2005)