

FAIRE ICI

**SAVOIRS ET PRATIQUES
ENTRE DESIGN ET ARTS**

Corinne RONDEAU
Caroline GRELLIER
Azza RAJHI
Elodie ALEXANDER
Livia MELZI
Morgan LABAR
Jérôme DUPONT
Delphine PAUL

Sommaire

06 - Introduction

Corinne RONDEAU

14 - Quelques expressions de la colonialité du design en Afrique de l'Ouest : pistes pour une approche décentrée du « design »

Caroline GRELLIER

30 - Que peut le design entre promesses d'émancipation et logiques d'exclusion ?

Le cas des femmes rurales en Tunisie

Azza RAJHI

46 - Signes de Guyane : Resignifier la ville

Elodie ALEXANDER

62 - Entre territoire brésilien et imaginaire européen

Livia MELZI

5

70 - Décentrer, déhierarchiser, voisiner. Quelques pratiques de l'École supérieure d'art d'Avignon en dette et en friction avec les pensées postcoloniales et décoloniales

Morgan LABAR

88 - La « factory » contre le masque de l'ordre industriel. Un contre-récit de William Morris

Jérôme DUPONT

100 - Transmettre ici : l'ESBAN.

Delphine PAUL et Caroline GRELLIER

Corinne RONDEAU

Maître de conférences en esthétique et sciences de l'art membre permanent de l'UPR PROJEKT à Nîmes Université. Critique d'art. Elle travaille sur les enjeux des représentations modernes et contemporaines et sur une pédagogie par l'image (de la transmission des connaissances à une transition des valeurs éthiques et politiques).

Introduction : FAIRE ICI pour une vision critique des savoirs et des pratiques

Corinne RONDEAU

1_ Claude
LÉVI-STRAUSS,
*L'Anthropologie
face aux
problèmes du
monde moderne*,
Paris, Seuil, 2011,
p.44-45.

2_Paulin Jidenu
HOUNTONDJI,
« Introduction,
Démarginaliser »,
dans *Les savoirs
endogènes :
Pistes pour une
recherche*, P.J.
Hountondji (dir.),
Dakar, CODESRIA
Books, 1994, p.13.

3_László
MOHOLY-NAGY,
« L'homme
sectoriel », dans
*Des matériaux
à l'architecture*,
Paris, Éditions
de la Villette,
collection Textes
fondamentaux,
2015.

C'est en mai 2023, lors de la Journée d'étude des membres associés du Laboratoire Projekt, qu'a été initiée celle de FAIRE ICI du 6 juin 2024. Caroline Grellier y a évoqué une expérience de designer en Afrique francophone, interrogeant les conceptions du design et la perception de ses pratiques selon un double point de vue africain et occidental (francophone et anglophone). Sa vision s'inspirait du « regard éloigné » de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, double décentrement qui consiste « d'une part à regarder très loin, vers des cultures très différentes de celles de l'observateur, mais aussi, pour l'observateur, à regarder sa propre culture de loin, comme s'il appartenait lui-même à une culture différente¹ ». À partir de l'idée de « savoirs endogènes », développée par le philosophe béninois Paulin Jidenu Hountondji, Caroline Grellier proposait de réinterroger ces savoirs de façon active et critique afin d'évaluer des contre-systèmes et les impensés des systèmes exogènes et eurocentrés. Nous savons combien la recherche est partisane, oblitérante et insulaire quand elle s'enferme dans des cadres abstraits ou idéologiques, « prétentions hautaines », dirait Hountondji. Les savoirs endogènes favorisent au contraire « des réaménagements dans le champ des connaissances constituées », ils établissent « des ponts », et refont « l'unité du savoir, ou plus simplement, plus profondément, l'unité de l'homme² ». Oublier le réel pour une discipline, c'est oublier l'appétit pour le riche divers qui l'entoure. Si le design comme discipline se prête aux croisements, comme discipline de conception, elle ne peut se permettre de laisser hors-champ le monde où les gens vivent et meurent. Sa vocation même a toujours été de faire dialoguer des manières hétérogènes de faire, de sentir et de penser, c'est pourquoi László Moholy-Nagy définit l'« attitude » du design par une attention toute particulière aux conditions de production dans lesquelles nous vivons³. Dans un monde aujourd'hui caractérisé par des crises multiples, nous devons œuvrer à faire de la place, à faire en quelque sorte hospitalité à d'autres cultures. « Chacun chez l'autre » est une définition virtuelle de la mondialisation qu'il est urgent d'explorer.

En ce sens, l'ambition de réunir artistes, designers, chercheurs et institutionnels est fidèle au « partage du sensible » du philosophe Jacques Rancière :

« Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait et du lieu où il est. Avoir une telle occupation en tel type de lieu définit des compétences ou des incompétences au commun. Cela

4_Jacques RANCIÈRE, *Multitudes*, Revue politique, artistique, philosophique, Été 1999. [en ligne : <https://www.multitudes.net/le-partage-du-sensible/>]. Consulté le 8 mars 2025.

définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc. Il y a donc, à la base de la politique une "esthétique", à entendre en un sens kantien, éventuellement revisité par Foucault : un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps⁴. »

5_Les artistes et designers Mathieu Kleyebe ABONNENC, Johanna BRAMBLE, Cécile N'DIAYE ont participé au débat de la Journée d'étude.

Nous avons invité des intervenants qui travaillent localement et/ou hors des frontières occidentales⁵ pour expérimenter l'ICI. Par ce mot, nous entendons une opération simple : rester les deux pieds sur terre, au plus près de la réalité. L'ICI fait écho au hic et nunc du philosophe Walter Benjamin, qui, dans notre Journée, s'est traduit comme ce qui résiste à l'histoire dominante, et aux techniques qui travaillent nos existences. L'ICI interroge des manières de faire, des interactions, des interdépendances, des manières d'être qui supposent des besoins symboliques, des choix éthiques qui rencontrent des choix productifs, des expressions émotionnelles, esthétiques qui reconfigurent la spécialisation des savoirs et des méthodologies.

Qu'elles viennent d'Afrique de l'Ouest, de Guyane, de Tunisie, du Brésil ou de Nîmes et d'Avignon, les interventions de cette Journée d'étude ont mis en évidence une dynamique transversale et ont décroïsonné les savoirs et les retours d'expérience des terrains étudiés. En dépit de son sous-titre, « Pour une approche décoloniale et interdisciplinaire des savoirs et des pratiques en design, art et artisanat », la Journée s'est révélée, en définitive, transdisciplinaire. Les questionnements ont dépassé les finalités de chaque champ disciplinaire ou d'intervention pour s'ouvrir à une conception de la recherche qui ne sépare pas savoir et critique.

La recherche critique interroge l'historicité de ses concepts et de ses notions, de ses outils et de ses pratiques. Elle n'oublie pas non plus les structures directives et les systèmes dominants des actions qui en découlent, ni l'usage des mots et des technologies tout en les confrontant à leur point limite. La critique déploie des possibilités de connaissances renouvelées par une relecture particulièrement fine et argumentée de notions historiques et théoriques (colonial, décolonial, post-colonial, panhumanisme : Morgan Labar, Jérôme Dupont) ; elle questionne les projets d'émancipation d'un héritage occidental, bien

ancré dans les formations, et ne craint pas de confronter la technologie aux savoirs et aux croyances traditionnels et non-eurocentrés (Caroline Grellier, Azza Rajhi, Élodie Alexander) ; elle interroge les conditions concrètes de création face à une histoire coloniale toujours présente et active, en rendant attentif aux protocoles de production des images (Livia Melzi). Ce qui définit le mieux les autrices et auteurs de cet ouvrage c'est un repositionnement dans le temps (historique ou contemporain) et l'espace (ici et ailleurs) face à la complexité du réel, de l'Angleterre victorienne aux femmes dans la ruralité tunisienne d'aujourd'hui.

Deux grandes lignes convergent vers ce qu'il faut nommer le présent, car toute critique est dans la réalité du monde.

- Une interrogation sur la construction de l'histoire et l'historiographie dominante du design et de l'art, des *cultural studies* au modèle solutionniste occidental le plus souvent aveugle aux ressources locales et réfractaire à la coopération.
- Une attention au contexte propre des formes culturelles et symboliques au cœur des interactions du vivant pour comprendre comment des projets d'égalité peuvent être porteurs d'une production d'inégalité, et comment peut-on réinventer les formes conceptuelles en les drainant par une poétique des images et de la littérature.

11

Faire ICI est enfin une manière d'apporter une contribution critique au présent pour comprendre pourquoi nous procédons, nous énonçons, nous définissons ainsi et pas autrement. S'il y a convergence, c'est par l'identification de choix inadaptés liés à des systèmes de captation et de productivité, par une façon de regarder qui impose une temporalité autre qui nous réoriente vers la pensée pour « agir humain », « voir humain » dans un monde pluriel. Comme disait Michel Foucault, le présent exige un « art de l'inservitude volontaire et de l'indocilité réfléchie⁶ ». Un regard critique est toujours une façon de résister à replier la réalité contre elle-même, au risque d'en faire un objet inerte et manipulable. La réalité n'exclut aucune réalité. Ce qui existe contredit toujours les modèles centralisés et hiérarchisés qui prétendent gouverner l'existant. C'est ainsi que pour conclure l'ouvrage, place a été faite au dialogue sur la transmission entre Caroline Grellier et Delphine Paul, directrice de l'école supérieure de l'école des Beaux-Arts de Nîmes, et chercheuse dont le travail porte sur la représentation de l'artiste-pédagogue en France à partir de 1970. Comment transmettre activement

6_Michel FOUCAULT, *Qu'est-ce que la critique ? Suivi de La culture de soi*, Paris, Vrin, 2015, p.39.

savoirs et pratiques dans un contexte d'échanges réciproques ? Par une pédagogie traversée par les cultures et la société, une pédagogie en contexte, qui correspond au renforcement d'un écosystème de valeurs communes et partagées afin de contribuer au développement de l'enseignement et de la recherche comme horizon solidaire et coopératif.

Caroline GRELLIER

Designer, diplômée de l'école Boulle (Paris). Consultante et chercheuse indépendante établie en Afrique de l'Ouest depuis 2014. Membre associé de l'UPR PROJEKT à Nîmes Université. Lauréate de Soutien à la recherche en théorie et critique d'art du CNAP en 2023. Ses activités de recherche s'ancrent dans une perspective décoloniale du design, avec un focus particulier sur les questions de transmission et de pédagogie. Elle vient de créer le programme de recherche en design et écologie décoloniale, Tombolos, inspiré de l'expérience ivoirienne de Serge Hélénon avec l'Ecole Négro-Caraïbe.

Quelques expressions
de la colonialité
du design en Afrique
de l'Ouest : pistes pour une
approche décentrée du
« design »

En mai 2017, de passage en Côte d'Ivoire, je visite le Centre Technique des Arts Appliqués (CTAA) de Bingerville : une institution singulière dans le paysage ouest-africain qui propose une formation équivalente au Baccalauréat Arts Appliqués français. J'y rencontre le professeur chargé d'enseigner le module de design, un architecte ivoirien diplômé en France, avec qui j'échange longuement sur les difficultés à définir les contours du design dans les contextes culturels ivoiriens, ouest-africains. Le Centre me propose alors de revenir enseigner ce module à leurs élèves, comme si, en tant que designer française diplômée, je détenais un savoir universel sur ce qu'est le design. Cette visite cristallise les questionnements qui me traversent depuis mon installation au Togo fin 2013, quant à la manière dont se sont construits mes propres savoirs en design, acquis au sein d'un environnement académique français situé qu'est l'École Boulle à Paris.

C'est aussi le début d'une longue réflexion sur ma positionalité de designer, blanche, occidentale, européenne, française à tenter de comprendre le design autrement, depuis des espaces géographiques culturels où je demeure étrangère. En 2018, la lecture du philosophe béninois Paulin J. Hountondji et de l'historien burkinabè Joseph Ki-Zerbo me donne alors des clés pour mieux saisir le potentiel de l'interaction de mes savoirs exogènes avec les savoirs endogènes que je situe au cœur de ma démarche de recherche. Au fil du temps, de rencontres, d'expériences professionnelles entrepreneuriales, communautaires, académiques, au Togo, puis au Bénin, Sénégal, Ghana, Burkina Faso, et Côte d'Ivoire, mon regard se décentre : les questionnements affluent face aux conséquences de l'importation de la notion de « design » dans ces cultures non euro-centrées, que j'éprouve au quotidien. Dix années se sont écoulées et force est de constater que les discours sur le design en Afrique ont pris une ampleur médiatique qui alimente une vision unique du design, ancrée dans son paradigme industriel et capitaliste occidental originel mais désormais obsolète, car déjà en crise en Occident. Dans ce contexte, partager et défendre un point de vue critique, forgé au fil de mes expériences, m'est apparu primordial. De cette urgence est né fin 2023 un projet de recherche, soutenu par le Centre National des Arts Plastiques, visant à proposer une autre grille de lecture pour approcher une théorie décentrée du « design », depuis les savoirs et pratiques ouest-africains.

Cet article est une poursuite de cette recherche et propose de décrypter les ressorts de ce que le chercheur en design Matthew Kiem

7_Matthew Norman KIEM, *The coloniality of design*, Western Sydney University, 2017.

8_Alessandro ZINNA, « Les conséquences du "quand". Une archéologie du design : de la préhistoire à l'Anthropocène », dans *Ocula*, octobre 2020, vol.21, n.24, pp.23-50.

9_Ibid.

nomme « la colonialité du design⁷ » telle qu'elle s'exprime en Afrique de l'Ouest francophone. En s'appuyant notamment sur l'analyse de Kiem des racines coloniales du design et de leurs rôles dans la perpétuation de structures de pouvoir, il s'agira de l'illustrer via des exemples contextualisés issus de mes expériences (signalées en italique). Chaque récit analysé sera support à questionner les limites d'une approche euro-centrée du design et à ouvrir des pistes pour décentrer son regard.

1. Une Histoire du design eurocentrée

Décembre 2013.

Une semaine après mon arrivée au Togo, dans le premier fablab du pays, l'équipe de jeunes étudiants avec laquelle je travaille me demande de contribuer à la WoeAcademy : une session hebdomadaire de partages de savoirs, sous la forme d'une présentation ou d'une sorte de formation. A la demande générale, le sujet de mon intervention s'oriente vers un cours synthétique d'Histoire du design. Seule designer diplômée parmi la vingtaine de jeunes de l'association, mon métier intrigue, dans un pays où il n'existe pas d'écoles de design. En tous cas pas selon les standards occidentaux de la formation de designers professionnels. À la recherche d'éléments pour appréhender la contextualisation de mon métier dans une culture que je découvre à peine, j'ouvre ma valise pour y parcourir les deux livres sur l'histoire du design que j'ai emmenés, étudiés lors de mon parcours à l'école Boulle. Je n'y trouve aucune mention du continent africain, et en viens à me demander si le design existe en Afrique.

Puisque la culture du design s'est forgée via son histoire⁸, l'étude de l'historiographie du design permet d'établir un premier constat : la littérature est en très grande majorité produite par des auteurs occidentaux, anglophones, qui s'accordent à situer l'origine du design dans le contexte de la révolution industrielle de l'Europe de l'Ouest. Selon eux, ce serait la première utilisation du mot anglais *design* pour tenter de décrire une nouvelle discipline visant la convergence des Arts et de l'industrie, sous la plume des britanniques Henry Cole et Richard Redgrave dans leur *Journal of Design and Manufacture* (1849), qui aurait déterminé la genèse du design. Du latin *designare*, formé par l'association de la préposition *dé-* et du nom *-signum*, qui signifie « marquer d'un signe », le vocable a été introduit dans la langue anglaise avec le double sens de « dessiner », ce qui renvoie sa pratique à un acte de dessin⁹ mais aussi

10_Cf. Stéphane VIAL, *Court traité du design*, Paris, PUF, « Quadrige », 2010.

11_Alexandra MIDAL, *Design, Introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris, Pocket-Agora, 2009.

12_Siegfried GIEDION, *La mécanisation au pouvoir*, Paris, Denoël, 1983.

13_Victor MARGOLIN, *World History of Design* (2 vol.), Bloomsbury Publishing, 2017.

14_Glenn ADAMSON, *The invention of craft*, Bloomsbury Publishing, 2013.

15_Matthew WIZINSKY, *Design after capitalism. Transforming design today for an Equitable tomorrow*, Cambridge (US), The MIT Press, 2022.

16_Matthew Norman KIEM, *op.cit.*

17_Matthew WIZINSKY, *op. cit.*

18_Cf. Victor PAPANEK, *Design for the real world* [1971] et Ettore SOTTsass, « Mi dicono che sono cattivo » [1973], cités et traduits par Alexandra MIDAL, *Design, Anthologie*. Saint-Etienne, Cité du design, ESAD / Genève, HEAD, 2013.

de « concevoir » en fonction d'un plan, dans l'idée de projeter une intention, un dessin, un concept. Dans cette optique « faire du design », c'est à la fois produire un signe — en tant que forme perceptible — et élaborer un projet qui lui donne sens, les deux formant un tout indissociable¹⁰. Ainsi, à la fin du XIX^{ème} siècle, l'émergence de « projeteurs industriels » capables d'améliorer ce nouvel art industriel par l'épuration des formes incarne l'origine du projet du design¹¹. C'est au cœur de l'industrialisation européenne au début du XX^{ème} siècle, où le culte de la machine règne¹² que la naissance du design est proclamée, présentant l'allemand Peter Behrens comme le premier designer de l'histoire avec son projet de design global de l'usine AEG en 1907. Le designer devient ainsi une figure clé dans la production de biens industriels, chargé des aspects esthétique, ergonomique et fonctionnel d'objets destinés à la consommation. Ce récit met en lumière un aspect fondamental du design dit moderne : il est d'abord et avant tout un outil de production, au service de l'industrie et du système économique qui en découle. C'est à travers cette fonction qu'il est devenu un levier dans la structuration des sociétés modernes capitalistes.

Mais face à cette narration unique, une théorie critique de l'histoire du design émerge depuis une dizaine d'années. La littérature est pointée du doigt comme étant incomplète car elle n'interroge pas les différentes manières avec lesquelles d'autres sociétés, porteuses d'autres objectifs et valeurs culturelles que celles défendues par l'idéologie du progrès technologique occidental, ont pu appréhender l'industrialisation¹³. Elle ne fait pas non plus mention du rôle des colonies dans le processus d'industrialisation des pays occidentaux¹⁴. Enfin, elle construit un récit universaliste du design et perpétue le projet colonial de la modernité occidentale¹⁵. Kiem souligne que les origines du design moderne sont intimement liées aux périodes coloniales, dans le sens où le design a été utilisé pour imposer l'ordre, la rationalité, sur les sociétés colonisées, conduisant à une homogénéisation culturelle¹⁶. Ce biais s'explique par le contexte de structuration de l'histoire du design et du design dans les années 1970 : professionnalisé au début du XX^{ème} siècle en dehors de l'université, et donc de la théorie, le design devient une discipline académique par la nécessité d'adopter une approche de recherche-action¹⁷ face aux premières salves de critiques qui lui sont faites quant à son rôle dans la société de consommation de masse¹⁸. La Design History Society est fondée en 1976 en Grande-Bretagne, si bien que l'urgence est alors de produire du contenu pédagogique pour aider les étudiants à

19_Victor
MARGOLIN,
op. cit.

20_Tristan
SCHULTZ, Danah
ABDULLA, Ahmed
ANSARI, Ece
CANLI, Mahmoud
KESHAVARZ,
Matthew KIEM,
Luiza PRADO
DE O. MARTINS,
Pedro J.S VIEIRA
DE OLIVEIRA.,
« What is at stake
with Decolonizing
Design? A
Roundtable »,
*Design and
Culture*, 2018, 10:1,
81-101.

situer leur propre pratique dans une chronologie cohérente avec le marché de l'emploi, plutôt que des ouvrages destinés à un lectorat de chercheurs¹⁹.

Ahmed Ansari, chercheur en design d'origine pakistanaise et cofondateur de la plateforme Decolonising Design, expose justement l'urgence et l'enjeu de former des universitaires du design, historiens et théoriciens, capables de traduire et construire des canons non anglo-européens²⁰. Cela s'avère essentiel pour prendre en compte l'impact des dynamiques coloniales afin de reconnaître l'importance des pratiques venues d'espaces géographiques exploités, qui, bien qu'ignorées, ont joué un rôle fondamental dans les échanges culturels et matériels à l'échelle mondiale, et dans la fabrication de la modernité européenne.

2. Le « design africain » ou l'africanisation du design

Face à mes questionnements sur l'absence du continent africain dans les récits sur l'histoire du design dans la littérature, je me suis intéressée aux figures de ce qui commence à se nommer à la fin des années 2000 le « design africain ». Une étiquette identitaire accolée à la pratique de designers, à la faveur d'un marché de la création contemporaine occidentale, qui pose de nombreuses questions.

En Octobre 2021, l'Institut Français de Bobo-Dioulasso au Burkina Faso inaugurerait l'exposition du designer Hamed Ouattara par une conférence. Au bout de soixante-quatre diapositives relatant l'histoire du design en Europe, la conclusion présentait la démarche de recyclage de Ouattara comme étant « inscrite dans le courant français de l'éco-design des années 2000 », soulignant une incapacité à penser les pratiques endogènes de « design » en dehors d'un référentiel culturel occidental dominant. Ouattara, comme Kossi Assou au Togo, Cheick Diallo au Mali ou encore Ousmane M'Baye au Sénégal, fait partie de ces figures médiatiques identifiées par la coopération culturelle européenne en Afrique lors de workshops, conférences, expositions, visant à présenter depuis la fin des années 2000 un « design africain ». Force est de constater que ce « design africain » appose davantage une étiquette informant de l'origine des créateurs ou du lieu de production, qu'il ne questionne réellement ce que peut être le design sur le continent, depuis une grande diversité de perspectives culturelles et industrielles africaines. L'utilisation du qualificatif « africain » accolé au mot « design »

21_Ngugi WA
THIONG'O,
*Décoloniser
l'esprit*, Paris, La
Fabrique, 1986.

22_Art
contemporain
africain.
*Histoire(s) d'une
notion par ceux
et celles qui l'ont
faite*, (éd. Cédric
Vincent), Genève,
JRP I / Paris, la
fondation Antoine
de Galbert, coll.
« Lectures Maison
Rouge », 2021.

n'est pas sans rappeler les questionnements posés par le romancier Kényan Ngugi wa Thiong'o au sujet des critères de définition de la littérature africaine dans son ouvrage *Décoloniser l'esprit*²¹, lorsqu'il se demande ce qui fait de lui un contributeur de la littérature africaine : son origine ? le lieu de son récit situé en Afrique ? Il démontre comment la langue est un vecteur de domination culturelle et comment l'utilisation de l'adjectif « africain » renforce finalement l'idée d'une origine étrangère de la littérature (ici du design), comme norme à africaniser. Dans la lignée des questionnements de Ngugi wa Thiong'o, l'artiste plasticien soudanais Hassan Mussa refuse d'ailleurs de rentrer dans la catégorie « artiste africain », comme il l'explique dans son texte « 10 trucs pour ne pas devenir un artiste africain » qui accompagne sa performance à Londres lors de l'exposition Africa 95 et dénonce la matrice occidentale dominante qui juge de son travail et le situe dans des catégories établies depuis un prisme euro-centré, fondé sur un imaginaire colonial de l'Afrique²².

Face à ce constat de la colonialité du design, de par l'emploi même du mot « design », la designer nigériane Lani Adeoye propose de se réapproprier les langues africaines pour nommer les pratiques de « design » autrement. Dans le livre blanc *Designing design education*, publié par la fondation allemande IF Design en 2021, elle explore deux concepts issus de l'ethnie Yorùbá : *oju-inu*, *oju-ina*. *Oju-inu* se traduit littéralement par « l'œil intérieur » ou « l'œil spirituel ». Ici, ce concept fait référence à la perception intuitive, intérieure et spirituelle d'un objet ou d'une création. Dans la culture yorùbá, *l'oju-inu* est lié à une compréhension profonde et intérieure du monde, où les objets ne sont pas seulement vus en termes d'esthétique ou de fonction, mais sont compris dans leur dimension spirituelle et culturelle. Cela reflète une approche où le design n'est pas seulement une réponse pragmatique à un besoin, mais aussi une réponse à des besoins émotionnels, symboliques et spirituels. Pour Adeoye, l'acte de création résonne avec cette profondeur spirituelle dans les cultures africaines et se fonde sur des valeurs, des croyances et des expériences humaines. *Oju-ina*, quant à lui, se traduit par « l'œil extérieur » ou « l'œil physique ». Ce concept fait référence à la perception visuelle extérieure d'un objet, c'est-à-dire l'aspect esthétique et fonctionnel de l'objet que l'on peut voir avec les yeux physiques. C'est la manière dont un objet est perçu de manière directe et immédiate, en dehors de son contexte spirituel ou symbolique. *Oju-ina* met l'accent sur la dimension observable et tangible des objets, mais

dans la culture yorùbá, Oju-ina ne se limite pas à l'esthétique visuelle car il comprend également la relation entre l'objet et son environnement. Par exemple, dans l'architecture traditionnelle yorùbá ou la création d'artefacts, l'importance de l'harmonie entre la forme, les matériaux et les significations culturelles est primordiale. Les objets sont conçus non seulement pour leur apparence, mais aussi pour leur rôle dans la vie quotidienne et leur capacité à interagir avec les gens d'une manière qui va au-delà de l'apparence physique. En combinant *aju-inu* et *aju-ina*, Adeoye propose une autre grille de lecture du « design » qui dépasse la simple approche fonctionnaliste héritée de la modernité industrielle occidentale, pour prendre en compte d'autres aspects plus profonds comme la culture, la spiritualité, les interactions de l'homme avec son milieu, dans une approche holistique de la conception. En proposant ce modèle non euro-centré, enraciné dans des philosophies et cosmogonies yorùbá, Adeoye explore un autre paradigme pour sortir le design de son prisme industriel capitaliste occidental, comme moyen de tisser des liens entre les humains, leurs ancêtres, leurs croyances et leur environnement, via l'intégration de dimensions immatérielles et spirituelles dans la conception. Dans cette optique, Adeoye permet de repenser le design depuis les cultures africaines, non pas comme une imitation des modèles occidentaux, mais comme le fruit d'une vision unique et holistique de la relation entre l'homme, sa vie matérielle et l'univers.

3. Des frontières disciplinaires entre art, artisanat et design héritées de la colonisation européenne en Afrique

En arrivant au Togo, j'ai rencontré des difficultés à comprendre les contours de mon métier de designer, de ma pratique, au regard de l'observation que je faisais des pratiques, savoirs, et savoir-faire des artisans. Quel sens pouvait avoir le design dans une société reposant sur un système de production artisanal ? Des couturiers, menuisiers, ferrailleurs à tous les coins de rue ; des vendeuses ambulantes et une grande diversité de systèmes pensés pour "faire avec" les contraintes du milieu : quelle définition donner au design dans ce contexte ? Quand je me présentais, on me demandait systématiquement si je pouvais repeindre telle cafétéria, ou bien coudre une robe de soirée, ou encore faire le graphisme d'une affiche pour un concert dans le quartier. J'avais

du mal à saisir la perception de mes collègues togolais sur les frontières art/artisanat/design dans lesquelles j'avais été formatée en tant que designer et « surtout pas artiste » ! J'avais encore plus de mal à comprendre la pertinence des champs du design entre graphisme, design produit, design industriel, design d'intérieur, design de mode, etc. qui définissent et cloisonnent les expertises du design dans les écoles occidentales.

23_ Stéphane VIAL, *Le Design*. Paris, PUF. Coll. Que sais-je ?, 2021.

24_ Matthew WIZINSKY, *op. cit.*

Institutionnalisée au début des années 2000 dans les pays du Nord, la science du design fait état d'une évolution des savoirs pour appréhender une « extension de domaines²³ » engendrée par les bouleversements de sociétés guidées par l'évolution des technologies et la domination du système capitaliste²⁴. Extension du design industriel au design de services et plus récemment au design d'innovations sociales, dont le « design africain » semble se limiter à ce que le philosophe Stéphane Vial nomme « l'effet callimorphique », c'est-à-dire la production de nouvelles formes volumiques, textiles, graphiques pour leur donner un style, une expression. La tendance de « décoration ethnique » que l'on pouvait déjà observer en Europe dès les années 2000 dans les salons type Maisons & Objet, semble s'être transformée en « design africain » dans un contexte médiatique où le continent incarne l'imaginaire d'une créativité inouïe. Cela s'illustre par exemple avec le tout premier défilé de Chanel sur le continent africain en décembre 2022, présentant une collection inspirée des formes de la culture sénégalaise, sans aucune collaboration ou co-création avec des artistes/artisans/ créateurs sénégalais. Surfant sur cette mode, de nombreuses marques ont vu le jour ces dernières années, vendant leurs produits en Afrique, mais surtout en Europe, lors de boutiques éphémères au BHV et aux Galeries Lafayette à Paris par exemple, faisant notamment du tissu wax un emblème de ce « design africain ».

Dans le même temps, bien que les expositions et ouvrages sur ce « design africain » se multiplient, il demeure un flou épistémologique majeur, une difficulté à définir avec précision ce champ de pratiques depuis un référentiel autre. En 2021, le Musée des Arts Décoratifs de Paris accueillait une courte exposition, *Bonne arrivée*, dont l'affiche mentionne *Métiers d'art africains et design contemporain*, diffusant là encore l'idée d'une dichotomie entre l'artisanat dit traditionnel et le design perçu comme un élément fondateur de la modernité occidentale. Cette opposition entre designer (occidental) et artisan (africain) est un élément récurrent des discours et même des projets de coopération culturelle, à l'image

25_ [En ligne : <https://www.horspistesproject.com/banfora-2014>] Consulté le 19 février 2025.

du programme *Hors Pistes*²⁵ en 2014 qui invite la collaboration entre des designers européens qui dessinent, conçoivent en s'inspirant des savoir-faire locaux et explicitement, des artisans burkinabés qui fabriquent, transmettent leurs connaissances techniques, aident à la production, sans que la possibilité pour les burkinabés d'être qualifiés de designers ne soit évoquée. Ce flou sur les critères de définition entre art, artisanat et design dans les contextes culturels africains figure à son paroxysme lorsque l'on observe la carte des Villes Créatives établie par l'UNESCO. Sur l'ensemble du continent africain regroupant cinquante-quatre pays, seule Cape Town en Afrique du Sud obtient le label « Design » sur une trentaine de villes, là où « Arts populaires et artisanat » est beaucoup plus représenté pour l'Afrique. Cette cartographie propage alors l'idée de l'absence du design sur le continent africain, renforçant ainsi l'imaginaire d'une modernité (portée par le design en occident) qui ne serait pas encore « atteinte ».

Enfin, les questions soulevées par les restitutions des œuvres d'art pillées en Afrique, souvent qualifiées d'« art » dans le cadre des musées européens, trouvent un parallèle intéressant dans le constat des frontières disciplinaires entre art, artisanat et design, héritées de la colonisation européenne. Lors de la colonisation, une hiérarchie a été instaurée reléguant les objets africains à la catégorie de « curiosités ethnographiques », et les plaçant de fait hors des critères de ce qui était considéré comme de l'art ou du design dans les canons occidentaux. Cette hiérarchisation a perduré dans les représentations contemporaines où les objets africains continuent d'être perçus comme des artefacts plutôt que comme des productions artistiques ou des objets de « design » à part entière, mais porteuses d'autres systèmes de valeurs. Le débat sur les restitutions s'inscrit dans cette dynamique, mettant en lumière les enjeux de reconnaissance et de valorisation des savoir-faire locaux, souvent associés à l'artisanat, mais rarement intégrés au champ du design, même dans des contextes africains contemporains. À l'heure où le « design africain » commence à être médiatisé dans les salons internationaux et les expositions, il demeure défini principalement à travers des grilles de lecture occidentales qui le limitent à une simple réinterprétation esthétique de formes traditionnelles ou exotiques, sans tenir compte des systèmes de pensée et des pratiques culturelles qui sous-tendent la production de ces objets. Ainsi, l'opposition persistante entre « artisanat » et « design » en Afrique, notamment lors de collaborations avec des

designers européens, reflète la continuité d'une domination coloniale qui sépare et marginalise les pratiques locales sous des étiquettes externes, empêchant une véritable revalorisation des pratiques endogènes de design en Afrique comme savoirs autonomes et émancipés de l'hégémonie culturelle occidentale. Kiem critique à juste titre l'imposition d'une vision eurocentrée du design qui sépare les pratiques de l'art et de l'artisanat, tout en les distinguant du design, souvent considérées comme « primitives » ou « non modernes ».

4. La création d'un enseignement supérieur du design en Afrique sous influence occidentale

En 2017, alors que tous ces questionnements du design dans les contextes africains me traversent, je suis de plus en plus sollicitée par les jeunes avec lesquels je travaille dans les milieux makers, pour les appuyer à trouver des formations en design en France, faute d'écoles dans leurs pays. L'idée de créer une école de design au Togo, où j'habite alors, fait son chemin dans ma tête mais je peine à esquisser ce projet : pourquoi créer une école de design ? quels débouchés professionnels pour ces futurs diplômés ? comment les former en adéquation avec leurs contextes économiques et culturels ? que raconter dans les cours d'histoire du design ? Comment faire du design en se basant sur leurs propres pratiques endogènes ? Je décide de reprendre mes études à l'Université de Nîmes avec un master orienté recherche en design, dans l'objectif de préparer un projet de thèse de doctorat sur le sujet de la formation des designers africains en Afrique.

À la fin de ma période de stage à Cotonou, j'entends parler du projet de création d'une école de design au Bénin dont l'ouverture est prévue dans quelques mois : une fiche de poste circule. Fin 2018, je fais donc le choix de reporter ma thèse pour rejoindre Africa Design School en tant que Directrice exécutive et coordinatrice pédagogique.

25

26_Tiphaine KAZI-TANI, Frédéric VALENTIN, « Des discours sur les méthodes », dans *Design en regards*, David Bihanic (dir.), Dijon, Les Presses du Réel, 2019.

Bien que massivement diffusée à partir des années 1970, la culture industrielle occidentale du design trouve ses racines dans les premières écoles du XXe siècle, comme le Bauhaus, dont l'influence reste déterminante dans l'enseignement du design²⁶. L'exil de ses enseignants après la fermeture de l'école en 1933 a permis l'exportation de ses principes en Amérique et au-delà, y compris en Afrique, où les formations en design se sont structurées sur un modèle colonial.

27_Victor MARGOLIN, *op.cit.*

28_Seidou KARIKACHA, « Adaptative art education in Achimota College: G.A. Stevens, H.V. Meyerowitz and colonial false dichotomies. », dans *Journal of Art and Humanities*, 2024, 3(1), 1-28.

29_Abdou Moumouni DIOFFO, *L'éducation en Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1964. Le professeur nigérien A.M. Dioffo explique le mécanisme de rareté et donc de privilège mis en place voué à une sacralisation de l'enseignement français, lorsqu'il cite les propos du Gouverneur général Roume dans un extrait du Journal Officiel de l'A.O.F, numéro 1024, paru en mai 1924 : « Considérons l'instruction comme une chose précieuse qu'on ne distribue qu'à bon escient et limitons-en les bienfaits à des bénéficiaires qualifiés. ».

30_Roland POURTIER, « L'éducation, enjeu majeur de l'Afrique post-indépendances : Cinquante ans d'enseignement en Afrique : un bilan en demi-teinte », dans *Afrique contemporaine*, 2010, 235, 101-114.

Dès la première moitié du 20ème siècle, alors que les puissances coloniales organisent l'instruction publique sur le continent africain, l'enseignement de l'art et de l'artisanat se structure également selon leurs standards pour fournir les besoins quotidiens mais surtout contribuer à l'économie du marché bâti au travers des colonies. Ainsi, la Maison de l'Artisanat est créée en 1931 à Bamako comme centre de formation pour les artisans locaux. Au Nigeria des écoles forment à la confection de chaussures, de mobiliers, etc.²⁷. Fondés dans les années 1920, Makerere College of Art en Ouganda et Achimota College of Art au Ghana sont deux exemples marquants d'initiatives éducatives qui ont tenté de rompre avec le modèle colonial de formation artistique. Sous la direction de Margaret Trowell à Makerere et de H.M. Meyerowitz à Achimota, ces institutions ont cherché à valoriser les compétences locales et les pratiques traditionnelles, en intégrant des enseignements basés sur les savoirs artisanaux et techniques endogènes. Contrairement aux programmes coloniaux qui imposaient des méthodes européennes, ces projets ont prôné une approche plus respectueuse des cultures locales visant à doter les étudiants de compétences pouvant s'aligner avec les réalités économiques et sociales de leurs pays, tout en créant des industries artisanales indépendantes. Mais les politiques coloniales de boycott du développement d'une industrie indigène, et concurrentielles en raison de la grande qualité de production des objets, vêtements, additionnée à l'austérité économique de la seconde guerre mondiale, ne permettront pas à ces modèles de perdurer, bien qu'ils constituent l'héritage des actuels Makerere University College of Engineering, Design and Art à Kampala et département design de l'Université de Kumasi²⁸.

C'est plus tard, à partir des années 1970, que l'enseignement du design en Afrique va prendre un nouvel essor. En effet au lendemain des indépendances, le système universitaire africain, jusqu'ici limité à une élite intégrant l'administration coloniale²⁹, se déploie à travers l'appui financier des ex-puissances coloniales et la mise en œuvre de coopérations culturelles et universitaires³⁰ sur un héritage marqué par l'école coloniale³¹. Cela aura pour conséquence l'extraversion de l'université et de la recherche scientifique africaine³² en maintenant un impérialisme économique, politique et culturel sur les pays africains. En étudiant les typologies d'institutions délivrant des diplômes de design en 2023 en Afrique,

31_Claude MARCHAND, « Idéologie coloniale et enseignement en Afrique noire francophone », dans *Revue Canadienne des Études Africaines*, 1971, Vol.5. No.3. p.349-358. ; Bâ Amadou HAMPÂTÉ, *Amkoullel, l'enfant peul : Mémoires (1)*. Paris, Babel, 1991.

32_Paulin Jidenu HOUNTONDJI, *op. cit.* ; KI-ZERBO Joseph, *Éduquer ou périr*, Paris, L'Harmattan, 1990.

33_Jocelyne LEBOEUF, [En ligne : <https://blogs.lecole-dedesign.com/>] Consulté le 19 février 2025.

34_Mon expérience à Africa Design School m'a montré que ce sont les entreprises occidentales, françaises, basées en Afrique, qui sont à la recherche de profils de designers.

35_Paulin Jidenu HOUNTONDJI, *op.cit.*

36_Joseph KI-ZERBO, *op.cit.* ; Roland POURTIER, *op.cit.*

37_Cf. Christian BAUDELLOT, Roger ESTABLET, *L'école capitaliste en France*, Paris, François Maspéro, 1971 ; Ivan ILLICH, *Une société sans école*. Paris, Points Essais, 1970.

un constat se fait : le design dans les pays anglophones est enseigné principalement à l'Université depuis les années 1970, quand il est exclusivement enseigné dans des écoles dans les pays francophones depuis les années 1990-2000, via les Beaux-Arts d'abord, puis depuis 2019 au sein d'écoles supérieures dédiées - une spécificité française³³. L'influence des cultures occidentales d'enseignement du design sur celles en Afrique apparaît donc ici clairement. Cela s'observe en pratique sur le terrain : d'une part, les institutions africaines structurent leurs formations en design sur le modèle européen (design produit, graphique, d'espace, de mode), hérité de logiques commerciales capitalistes ; d'autre part, les contenus pédagogiques, souvent copiés-collés, véhiculent une culture occidentale du design et préparent les étudiants à répondre aux besoins d'une économie tournée vers l'extérieur, ce qui interroge les finalités de cette formation en contexte africain³⁴. Un exemple frappant de cette tendance est la délocalisation d'un diplôme français de design en 2019 au Bénin lancée par l'École de design Nantes Atlantique dans le contexte d'extraversion de l'enseignement supérieur africain³⁵, et amplifié par une crise de l'enseignement public³⁶ qui a conduit au fil du temps à la privatisation de l'offre. L'école est devenue un produit de capitalisation du savoir³⁷ sur un marché de l'éducation mondialisé (Rapport de Carreus Capital, 2017) et dominé par une politique néo-coloniale promue à travers l'explosion de formations délocalisées qui perpétuent le « culte du diplôme » que décrit Abdou Moumouni Dioffo dans *L'éducation en Afrique* dès 1964. En délivrant au Bénin le premier diplôme français délocalisé de design sur le continent africain, l'École de design Nantes Atlantique s'inscrit dans cette logique, tout en revendiquant sur son site web former « aux standards internationaux les meilleurs designers africains du continent ». Cela semble bien sous-entendre qu'il existe des normes universelles, auxquelles doivent se conformer et être formés les futurs designers africains, sans que ces règles n'aient à dépendre en rien de leurs propres savoirs.

L'enjeu est de taille car au lieu de questionner l'absence de formation en design en Afrique, celle-ci est perçue comme un manque dans une logique néo-coloniale de développement, et paraît représenter une opportunité de marché pour les écoles privées occidentales, en quête d'expansion internationale en tenant le rôle de prescripteur³⁸. Cette phrase publiée sur le site internet de l'École de design Nantes Atlantique à la veille de l'ouverture d'Africa Design School confirme cette hypothèse : « Cette arrivée sur le

38_Cf. Paulo FREIRE, *Pédagogie des opprimés*, Marseille, Agone – Éléments, 2023. Dakar Design Hub au Sénégal est en partenariat avec Parsons Design School à New-York, YUX Academy est en partenariat avec Strate à Paris, etc. L'ESBAT à Lomé, ouverte en 2021, m'a sollicité pour les accompagner à trouver un partenaire français pouvant délivrer une co-diplomation, sur demande du Ministère de l'Enseignement Supérieur togolais comme condition à l'autorisation de diplomation nationale.

39_Françoise CROS & Claude RAISKY, *op. cit.*

40_Tristan SCHULTZ & al., « What is at stake with decolonising design? A roundtable », dans *Design and Culture*, 2018, 10/1, 81-101.

41_Jospeh KI-ZERBO, *La natte des autres : Pour un développement endogène en Afrique*, CODESRIA Books Publication System, 1992.

sol africain renforce notre positionnement de précurseur dans le domaine de l'éducation au design en France et à l'international. ». On perçoit clairement la revendication d'une expertise justifiée par « trente ans d'expériences », et la volonté affichée d'initier un nouveau marché sur un territoire supposé vierge de design. Ainsi, qu'ils soient délocalisés ou nationaux mais fondés sur des curricula occidentaux, les diplômes de design jouent le rôle d'outil normatif et de repère culturel³⁹, en positionnant les savoirs des blancs occidentaux sur le design comme des faits universels⁴⁰ enseignés via des institutions et modalités identiques à celles du Nord, et en contribuant toujours plus à l'extraversion du système de valeurs africain⁴¹. La question peut ainsi se poser : faut-il sortir le design de l'école ?

5. Le « design humanitaire », vecteur de l'expansion de la colonialité du design

Après avoir vécu l'expérience de la délocalisation d'un diplôme français de design au Bénin, qui soulève des questions sur l'importation simultanée de la culture du design et de la pédagogie françaises, reproduisant ainsi un schéma colonial et renforçant un discours eurocentré sur le design, j'ai rejoint un autre projet au Sénégal en 2022. Créée cinq ans plus tôt, l'agence de design YUX, souhaite alors structurer son Académie, pour répondre à son propre besoin de recrutement de designers. Leur activité principale est d'accompagner les entreprises à concevoir des services dits adaptés aux populations africaines, via les méthodologies de Human-Centred Design (HCD), présentées comme une démarche de recherche qui prend en compte les besoins et attentes des futurs destinataires du projet. Leurs clients principaux sont des organismes internationaux évoluant dans la sphère de l'aide au développement, un monde à part que je découvre alors. Je me retrouve ainsi à concevoir des programmes de renforcement de capacités en HCD pour des équipes de Médecins Sans Frontières ou encore de filiales de la Banque Mondiale. Dès mes premières semaines à la direction de la YUX Academy, je me heurte à nouveau à la déconnexion d'un paradigme occidental du design sur fond de méthodes américaines de résolutions de problèmes face aux contextes africains.

En tant que discipline institutionnalisée, Kiem souligne que le design est fortement ancré dans un discours eurocentré, souvent importé dans des

42_Mahmoud KESHAVARZ, "The violence of humanitarian design", dans *The Design Philosophy Reader*, (éd. Anne-Marie Willis), London, Bloomsbury Academic, 2018, p. 120-127.

contextes non occidentaux sans véritable prise en compte des savoirs et des pratiques locales. Cette logique de transfert de méthodes occidentales, comme celles utilisées par des agences telles que YUX pour concevoir des services pour les populations africaines, reproduit une forme de domination symbolique qui se manifeste par l'imposition d'une vision extérieure du design éloignée des réalités culturelles et sociales locales. Par ailleurs, la réflexion de Keshavarz sur la violence du design humanitaire⁴² permet de saisir l'enjeu de cette importation de méthodes dans l'aide au développement : elle est marquée par un décalage entre les objectifs de ceux qui conçoivent les projets (souvent issus d'un contexte occidental) et les véritables besoins et aspirations des bénéficiaires africains. Keshavarz parle de la violence du design humanitaire dans la mesure où ces projets, malgré leurs prétentions à être centrés sur l'humain, véhiculent souvent une hiérarchie de savoirs dans laquelle le designer occidental est perçu comme l'expert capable de résoudre des problèmes qui ne lui sont pas culturellement ou socialement familiers. Positionné comme détenant une expertise universelle et renforcé par la professionnalisation du design au Nord, ce rôle de « designer expert » nie les spécificités des contextes africains réduisant les populations locales à de simples objets d'intervention, sans reconnaissance de leurs propres savoirs ou de leur capacité à participer à la conception des solutions. La posture du designer expert, dans ce cadre, devient ainsi un vecteur de reproduction des relations de pouvoir coloniales, en maintenant un contrôle sur les processus de création, et en excluant les savoirs et pratiques endogènes.

29

43_Ki-Zerbo Joseph, 2004. *op. cit.*

Dans ce contexte, sortir du design humanitaire implique de passer d'un modèle de solutionnisme occidental à un modèle de conception collaborative, où les communautés sont au centre du processus, avec une attention particulière à leur autonomie, à leurs savoirs et à leurs aspirations. Il s'agit d'adopter une posture d'humilité et de respect envers les cultures locales, en appliquant la doctrine de Ki-Zerbo au sujet de l'idéologie du développement : « On ne développe pas, on se développe⁴³. ». Cela passe aussi par la reconnaissance d'autres méthodologies, d'autres manières de faire du design ICI.

Azza RAJHI

Designer indépendante et docteure en design, membre associé de l'UPR PROJEKT à Nîmes Université. Ses recherches appellent à une re-politisation du design par une pratique qui s'appuie sur l'imagination politique et les ressources culturelles locales, et qui soit consciente des dynamiques de pouvoir et des différents systèmes d'oppression. Dans sa pratique, elle utilise des méthodes participatives et collaboratives pour soutenir les institutions publiques et les communautés dans leur processus de transformation, en reconnaissant les connaissances, l'imagination et la sagesse des communautés.

Que peut le design ?
Entre promesses
d'émancipation et logiques
d'exclusion. Le cas des
femmes rurales en Tunisie.

En 2022, j'ai été recrutée par l'entreprise de design internationale Design-X, basée en Europe, en tant que designer, ayant des expériences antérieures dans des projets à portée sociale en Tunisie et en Afrique. Aux côtés de trois autres experts tunisiens spécialisés dans la coopération internationale, nous formions une équipe locale travaillant sous la supervision d'un chef de projet étranger (européen). Cette collaboration s'inscrivait dans le cadre d'un projet mandaté par l'Agence de Développement (AD), visant à élaborer des stratégies participatives pour transformer les services d'inclusion financière destinés aux femmes rurales en Tunisie.

Cette étude interroge de manière critique la manière dont le design est mobilisé dans les projets de développement dans les pays du Sud, en analysant ses contributions, ses limites et ses implications sociopolitiques. Tout en reconnaissant le potentiel du design à proposer des solutions innovantes face aux défis socio-économiques, notamment ceux rencontrés par les femmes rurales en Tunisie, cette analyse adopte une perspective critique et réflexive sur l'engagement des designers locaux dans ces environnements complexes. Elle met en lumière les tensions et les dynamiques de pouvoir inhérentes à la coopération internationale, tout en examinant les inégalités structurelles qui en découlent.

33

Je me positionne ainsi comme une designer locale, bien que faisant partie de la diaspora à l'étranger. Les résultats de cette étude sont ancrés dans mon cadre géoculturel et géopolitique, façonné par mes expériences professionnelles, sociales et mon éducation euro-centrée. Je reconnais l'influence d'une approche moderniste, orientée vers des solutions interventionnistes visant à résoudre des problèmes et à améliorer la vie quotidienne. Toutefois, en affirmant mes positions, j'intègre dans ma pratique une conscience critique et une résistance face à l'héritage eurocentrique de ma formation en design.

Dans un premier temps, l'étude explore la notion de projet de développement dans les pays du Sud, en analysant ses dimensions historiques et politiques, notamment son lien avec l'héritage colonial. Elle s'intéresse ensuite à l'ascension du design comme réponse aux critiques formulées à l'encontre des paradigmes traditionnels du développement. Enfin, en prenant pour cas d'étude du projet Inclusion Financière en Tunisie Rurale (IFTR), elle évalue les compétences mobilisées par les designers ainsi que leurs contributions spécifiques, et se penche sur les limites et les paradoxes du design où, bien qu'empruntant un langage de participation et d'innovation, il risque de reproduire ces

logiques d'exclusion. Plutôt que d'être un outil d'émancipation, il devient un vecteur de normalisation qui façonne les comportements et les aspirations des bénéficiaires selon des cadres marchands. En conclusion, l'étude propose une réflexion sur la nécessité d'adopter une approche critique et réflexive du design dans les projets de développement.

1. Le concept de « Sud » et les dynamiques du développement : une construction économique, politique et historique

Le design pour rassurer « l'inconfort du développement »

Pour comprendre l'essor du design comme approche dans les projets de développement, il est nécessaire de remonter à la « crise du développement » des années 1980. Cette période a marqué une remise en question des approches traditionnelles descendantes, appelant à une plus grande participation des communautés concernées. Des concepts tels que la « participation » et l'« autonomisation » ont émergé, promettant de réformer les paradigmes classiques du développement. Par exemple, des approches participatives comme la *Participatory Action Research* (PAR) visaient à inverser la logique descendante, bien qu'elles aient souvent échoué à produire les résultats escomptés, comme le montre la littérature existante.

Dans ce contexte, le concept de design thinking a pris forme, s'intégrant à diverses disciplines, notamment le design humanitaire et le codesign. Ce concept, souvent associé au *Human-Centered Design* (HCD) selon Schwittay et Escobar⁴⁴, met l'accent sur l'implication directe des communautés affectées par les problématiques que les projets de développement tentent de résoudre. Il se distingue par une approche revendiquant des qualités uniques telles que l'empathie et l'innovation. Ces principes se sont traduits par des initiatives concrètes telles que des projets participatifs, des programmes d'immersion, des *hackathons* et des concours d'innovation.

Les programmes d'immersion, par exemple, permettent aux professionnels du développement de vivre aux côtés des populations touchées par la pauvreté, avec pour objectif de mieux comprendre leurs besoins et leurs contraintes. Ces expériences s'appuient sur des données ethnographiques et sensibles, souvent considérées comme représentatives de la « voix des personnes affectées »⁴⁵.

44_Voir aussi Arturo ESCOBAR, *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton. STU-Student edition, Princeton University Press, 1995.

45_Mirca MADIANOU, "Technocolonialism: Digital Innovation and Data Practices in the Humanitarian Response to Refugee Crises". Dans *Social Media + Society*, Vol. 5 (3), 2019.

46_Martin KIRK, Jason HICKEL, Joe BREWER, "Using Design Thinking to eradicate Poverty Creation", dans *Stanford Social Innovation Review*, Sep. 28, 2015.

Au cours des dernières décennies des entreprises telles qu'IDEO, Frog et Smart Design, ainsi que des fondations, écoles de design et organisations à but non lucratif, ont joué un rôle de premier plan dans la mise en œuvre de projets participatifs dans les pays en développement. Ces interventions ont contribué à la légitimité croissante du design dans ce qui est devenu une véritable industrie du développement⁴⁶.

Conscientes de l'importance du contexte local dans l'élaboration de solutions efficaces et durables, ces grandes entreprises de design, généralement basées dans le Nord global, externalisent de plus en plus certaines activités à des designers locaux. Ces derniers, en raison de leur connaissance approfondie des réalités sociales et culturelles du terrain, s'imposent comme des *macro-acteurs* clés dans les transformations des pratiques humanitaires. Leur implication redéfinit les relations entre les acteurs locaux et internationaux, tout en ayant des implications profondes pour les communautés locales. Cette évolution met en lumière les interactions complexes et les tensions entre expertise globale et savoirs locaux dans les dynamiques contemporaines de développement. Tout en reconnaissant que le design a engendré des transformations significatives susceptibles d'apporter des réponses aux défis sociétaux, cette étude interroge dans quelle mesure un véritable changement « par le design » peut être atteint. Elle explore l'hypothèse selon laquelle un tel changement nécessite que les designers locaux adoptent une posture réflexive, reconnaissent les dynamiques de pouvoir et d'influence qui structurent leurs pratiques, et s'engagent dans une démarche (auto)critique face aux limites de leur intervention.

35

47_Marie LANGEVIN, La stratégie nationale d'inclusion financière péruvienne : Capacitation des clientèles vulnérables et exclusion du développement productif 1, dans *Revue Tiers Monde*, 2016/1, N°225, p.101-123. [En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-tiers-monde-2016-1-page-101?lang=fr>]

2. Le projet d'Inclusion Financière en Tunisie Rurale (IFTR)

L'Inclusion Financière (IF) s'inscrit dans l'agenda du développement comme un levier stratégique visant à promouvoir une croissance économique plus équitable et inclusive. Elle repose sur l'ambition d'intégrer un grand nombre de nouveaux consommateurs dans les circuits de la finance formelle⁴⁷.

Présentation de l'IFTR

En Tunisie, depuis la révolution de 2010-2011, le secteur de l'IF a connu une phase de modernisation marquée par une adaptation aux standards internationaux. Dans ce sens, le projet IFTR a été conçu comme une initiative partenariale impliquant des acteurs publics

48_ Anke F. SCHWITTAY, "The financial inclusion assemblage : Subjects, technics, rationalities", dans *Critique of Anthropology*, Vol. 31(4), 2011, p. 381-401.

et privés de l'écosystème financier tunisien. Ces acteurs comprennent des banques, des entreprises technologiques, des institutions de financement, des fondations et des entreprises sociales. Bien que poursuivant des objectifs variés, ils partagent une finalité commune : fournir des services financiers adaptés aux besoins des populations économiquement défavorisées⁴⁸. Le document de projet (IFTR) souligne par ailleurs que les bénéficiaires doivent être principalement des femmes rurales décrites comme actives, résilientes et économiquement indépendantes, mais catégorisées comme « pauvres » ou à « faible revenu ». Ce double discours sur leur autonomie et leur vulnérabilité souligne une représentation ambivalente qui façonne la manière dont elles sont intégrées au processus, non pas comme co-créatrices à part entière, mais comme bénéficiaires passives d'un dispositif préconçu. Selon le même document, Le projet IFTR poursuit ces deux objectifs principaux :

- Encapaciter les acteurs locaux à adopter la démarche de *Human-Centered Design* (HCD). Cette approche vise à les former à des méthodes participatives et collaboratives afin d'améliorer leur offre de services financiers. Pour ce faire, des ateliers et des visites de terrain ont été organisés afin de favoriser l'échange d'idées et l'adaptation des solutions aux contextes locaux.
- Concevoir et tester des solutions numériques d'inclusion financière. L'objectif est d'améliorer l'accès et la qualité des services financiers proposés aux bénéficiaires, en mettant l'accent sur des outils numériques innovants et adaptés aux contraintes socio-économiques des zones rurales.

Cette posture hybride a permis d'interroger les limites et les possibilités offertes par le design dans les projets d'inclusion financière, tout en explorant les conditions nécessaires à l'émergence d'un véritable changement social. Le projet a combiné des activités collaboratives et immersives pour initier les partenaires aux méthodes de design de service et d'expérience. Les participants ont été formés à la conduite d'enquêtes participatives et à l'analyse des pratiques financières des bénéficiaires, en cartographiant leurs transactions et en explorant leurs relations avec l'argent. Une approche ancrée dans la vie quotidienne⁴⁹ a permis d'éviter l'exotisation de la ruralité, favorisant des échanges spontanés pour mieux comprendre les dynamiques locales. Le processus de conception s'est poursuivi par des

49_ Joachim HALSE, « Action », dans *Designing in dark times. An Arendtian lexicon*, (éd. Virginia Tassinari, Eduardo Staszowski), Bloomsbury Publishing, 2020.

sessions de prototypage et de tests utilisateurs, aboutissant au développement d'une application digitale. Destinée aux femmes entrepreneuses, elle permet de créer un compte commun multi-utilisateurs pour faciliter la gestion collective des ressources financières. Conçue pour être intuitive et accessible, l'application s'appuie sur des choix graphiques clairs et des supports matériels tels que des guides et affiches pour renforcer son adoption.

Réflexions sur les activités et les outils :
contributions et adaptations du design

- Contextualisation et ancrage culturel :
Le projet a démontré la capacité du design à s'adapter aux contextes locaux en réinterprétant des méthodes universelles pour les rendre pertinentes et significatives pour les bénéficiaires. En intégrant des éléments culturels tels que les jeux populaires, les traditions et l'hospitalité lors des phases exploratoires, l'équipe a facilité les échanges et instauré des dynamiques de confiance et de réciprocité. Cette approche immersive a permis d'explorer les représentations culturelles et matérielles des participantes, assurant ainsi des solutions ancrées dans leurs réalités.

- Méthodes révisées et particularités locales :

Bien que certaines méthodes universelles de design, telles que les *personas* et les parcours-utilisateurs (*journey maps*), aient été imposées comme livrables dans le document du projet, leur application a nécessité une recontextualisation. Plutôt que d'en faire des exercices abstraits et déconnectés, l'équipe a choisi de les inscrire dans des situations complexes, ancrées dans les réalités socio-économiques et culturelles des bénéficiaires. Cette relecture a mis en lumière des dynamiques de pouvoir et des relations intergénérationnelles qui structurent la vie quotidienne des participantes. Par exemple, Les parcours-utilisateurs ont été enrichis par des récits contextuels recueillis lors de visites commentées de lieux symboliques, tels que les puits, les ruines, les *zewia*⁵⁰, et sous l'ombre des oliviers, où se sont déroulés des échanges spontanés. Ces récits ont permis d'explorer en profondeur les contraintes économiques et culturelles auxquelles ces femmes sont confrontées, tout en révélant des dynamiques d'exclusion sociale, des tensions intergénérationnelles et des rapports de pouvoir au sein des foyers. En s'appuyant sur ces expériences partagées, l'approche a donné une épaisseur narrative aux outils de conception,

37

50_ *Zewia* ou *zaouia* est un lieu religieux rattaché à une confrérie soufie associée généralement à des figures spirituelles respectées.

humanisant ainsi les méthodologies de design tout en renforçant leur ancrage et leur pertinence dans le contexte local.

- Une approche basée sur la réciprocité et l'engagement :

Le projet s'est également distingué par une approche relationnelle axée sur la réciprocité et le respect des bénéficiaires. Plutôt que de limiter les interactions à des contextes institutionnels formels, les activités ont été délibérément organisées dans les espaces personnels des participantes, favorisant ainsi une immersion dans leur quotidien. Cet ancrage spatial a permis aux bénéficiaires de se sentir écoutées et valorisées, transformant leur rôle d'« objets d'étude » en véritables collaboratrices dans le processus de conception. Cette approche a été renforcée par des gestes concrets de reconnaissance, tels que le paiement des bénéficiaires pour leur temps et leur implication. Cette rémunération symbolisait un respect mutuel et rétablissait un équilibre dans les relations de pouvoir, souvent asymétriques, entre les chercheurs et les communautés étudiées. Ce cadre basé sur l'échange et la reconnaissance a permis d'instaurer un climat de confiance et de légitimer l'engagement des participantes, tout en assurant une collecte de données plus riche et plus nuancée.

De quoi le design est-il capable ?

Dans sa dimension exploratoire et participative, le design offre un cadre propice à la redécouverte et à la régénération des savoirs et pratiques culturelles. En explorant la gestion locale de l'argent, tant au niveau individuel que collectif, les activités menées dans ce projet ont mis en lumière des stratégies profondément ancrées dans la sagesse populaire pour gérer les imprévus, investir et soutenir la solidarité. Ces pratiques, loin d'être de simples réponses à la précarité, reflètent des valeurs partagées, des visions du monde et des constructions politiques sur la vie en société. Reconnaître ces formes de connaissance permettent de repositionner les « personnes matériellement pauvres » comme des innovateurs financiers⁵¹, capables de relier des pratiques traditionnelles de gestion monétaire à de nouvelles technologies et outils numériques.

- Exploration des imaginaires et production de sens :

Au-delà des pratiques financières, le design a permis d'explorer les imaginaires et les systèmes de sens qui structurent la vie quotidienne des bénéficiaires. Les récits recueillis dans des lieux symboliques – près des puits, sous

51_ Anke F., SCHWITTAY *art. cité.*

l'ombre des oliviers, ou autour des ruines et des *zewia* – ont révélé une richesse linguistique et culturelle portée par des proverbes, des expressions vernaculaires et des métaphores populaires. Ce langage codé témoigne d'un savoir pratique, d'une ingéniosité quotidienne et d'une sobriété matérielle qui traduisent des stratégies d'adaptation et de résilience.

En s'ouvrant à ces vocabulaires et représentations, le processus de design a élargi son rôle au-delà de l'analyse fonctionnelle pour devenir un espace de co-création et de production de sens. Les bénéficiaires ne sont plus simplement perçus comme des sujets d'étude, mais comme des collaboratrices actives dans l'émergence de nouvelles significations et solutions. Ce processus participatif valorise leurs récits et pratiques, tout en créant des ponts entre traditions et innovations technologiques.

- Le design comme médiateur culturel : Ainsi, le design se positionne comme un médiateur entre savoirs locaux et outils modernes, permettant de redéfinir les pratiques d'inclusion financière à partir d'une compréhension profonde des cultures et des imaginaires. En réhabilitant les traditions tout en intégrant les innovations, il crée des solutions hybrides qui répondent aux besoins contemporains sans effacer les ancrages identitaires. Cette approche reconnaît les bénéficiaires non comme de simples destinataires, mais comme des porteurs de savoirs et des acteurs de transformation sociale, capables d'inspirer des modèles alternatifs de développement et de résilience.

39

3. Les paradoxes du design : imposture et reproduction des inégalités ?

Bien que le design ait démontré sa capacité à générer des solutions adaptées aux besoins locaux, tout en valorisant les savoirs culturels et les imaginaires des bénéficiaires, son application dans ce projet révèle également des tensions et des inconforts. En comparant les discours du développement avec la praxis du design, il apparaît que, malgré l'accent mis sur l'empathie, la participation et la résilience, la pratique du design reste fortement orientée vers des résultats mesurables. Cette approche reflète une influence marquée par des logiques de marché et d'efficacité, soulevant des interrogations sur la provenance de cette orientation : s'agit-il d'un prolongement du discours néolibéral sur le

52_Adrian FLINT,
Simon BLYTH,
"Facilitating
genuine
community
participation: can
development learn
from design?",
dans *Development
Studies Research*,
2021/ Vol. 8 (1), p.
63-72. [En ligne :
<https://doi.org/10.1080/21665095.2021.1884112>]

développement ou bien d'un héritage intrinsèque au design, historiquement associé à l'adaptation des produits pour la consommation ?

Cette double appartenance – entre instrument de transformation sociale et outil de rationalisation économique – révèle des tensions entre les idéaux affichés du *Human-Centered Design* (HCD) et la réalité de ses pratiques. Comme le soulignent Flint et Blyth⁵², « malgré le langage de la créativité, de la participation, de l'inclusion, de la diversité et de la co-production, le modèle de HCD reflète en grande partie le modèle de développement international ». Ce constat invite à une analyse critique des mécanismes de pouvoir et d'influence intégrés dans les projets de développement, en examinant comment les concepts d'empathie et d'inclusion peuvent, dans certains cas, reproduire des dynamiques de domination et de contrôle. En m'appuyant sur les théories du pouvoir, du post-développement et des discours, cette réflexion interroge la capacité du design à dépasser ses propres cadres normatifs pour devenir un véritable outil de transformation sociale. Elle explore dans quelle mesure les concepts d'empathie et de participation, tels qu'ils sont mobilisés dans les projets, permettent aux designers locaux d'agir de manière critique et réflexive, en redéfinissant leur rôle et leurs pratiques. Il s'agit ainsi de questionner si ces approches participatives facilitent une redistribution des rôles et des ressources ou, au contraire, reproduisent des asymétries de pouvoir sous couvert d'innovation et d'humanisation. Cette analyse vise à cartographier les tensions et contradictions au sein des pratiques de design, tout en évaluant leurs possibilités d'émancipation et leurs limites structurelles dans les projets de développement.

Inclusion perversie : comment le design nourrit un discours trompeur

- L'inclusion : qui est inclus ?
représentations, rhétoriques et
invisibilisations :

Dans les projets d'inclusion financière visant les femmes, celles-ci sont souvent réduites à des représentations binaires : victimes passives de la pauvreté et de l'oppression ou héroïnes idéalisées, résilientes et ingénieuses. Ces images simplistes, bien qu'apparemment valorisantes, masquent les réalités complexes et nuancées de leurs expériences. Elles imposent des attentes irréalistes et occultent les contraintes structurelles qui façonnent leur quotidien. En analysant les discours du projet, il devient évident que les femmes rurales sont fréquemment décrites comme des figures de

53_Malaka SHWAIKH, Rebecca Ruth GOULD, "The Palestine Exception to Academic Freedom", dans *Biography*, 2019/ Vol. 42(4), University of Hawai'i Press, p. 752-773.

54_Naila KABEER, "Resources, agency, achievements: Reflections on the measurement of women's empowerment", dans *Development and change*, 1999 / Vol. 30 (3), p.435-464.

55_Cyril FOUILLET, Isabelle GUÉRIN, Solène MORVANT-ROUX, Jean-Michel SERVET, « De gré ou de force : le microcrédit comme dispositif néolibéral », dans *Revue Tiers Monde*, 2016/1, N°225, p. 21-48. [En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-tiers-monde-2016-1-page-21?lang=fr>] (consulté le 19 novembre 2024).

résilience et d'adaptation. Cependant, cette rhétorique, largement critiquée par les théories postcoloniales, peut constituer un fardeau supplémentaire en déplaçant la responsabilité des changements structurels nécessaires vers les individus eux-mêmes. Malaka Shwaikh⁵³ souligne que cette glorification de la résilience déshumanise les communautés marginalisées en les dépouillant de leur droit à la fragilité et à l'échec, tout en justifiant des politiques et des interventions qui risquent d'aggraver les inégalités.

Pour dépasser ces narrations homogénéisantes, il est crucial d'adopter un cadre analytique intersectionnel⁵⁴ afin de mieux comprendre la manière dont les identités multiples – genre, classe, lieu géographique – interagissent pour produire des formes spécifiques de marginalisation. Cette approche critique permet non seulement de déconstruire les discours dominants, mais aussi de replacer les femmes rurales en tant qu'actrices sociales complexes, capables à la fois de résistance et de vulnérabilité.

• L'inclusion : dans quel système ? une critique des dispositifs financiers néolibéraux :

Si l'inclusion est souvent présentée comme un processus d'intégration dans des structures formelles et modernes, il convient de s'interroger sur la nature des systèmes dans lesquels les bénéficiaires sont invitées à s'insérer.

L'inclusion financière (IF) est souvent présentée comme un outil de développement capable de transformer la vie des populations marginalisées en leur offrant un accès élargi aux services financiers modernes tels que le crédit et l'épargne. Toutefois, cette vision enthousiaste repose sur des logiques néolibérales qui réorientent les pratiques financières vers des cadres marchands et disciplinaires. En créant de nouveaux services commerciaux, l'IF contourne et fragilise les circuits informels de gestion monétaire, souvent construits sur des réseaux de solidarité et d'ingéniosité locale. Fouillet et al.⁵⁵ qualifient ainsi l'inclusion financière de « dispositif néolibéral » mobilisant l'État pour normaliser et discipliner les individus afin qu'ils deviennent des coproducteurs utiles au marché. Cette perspective critique suggère que l'IF n'est pas uniquement un projet de développement, mais également un instrument de marchandisation et d'intégration économique des populations précaires dans un espace régi par les logiques du capitalisme global. En valorisant les solutions individuelles et l'entrepreneuriat, l'IF tend à déplacer la responsabilité des problèmes structurels vers les individus eux-mêmes,

tout en neutralisant les résistances et les pratiques informelles qui échappent aux cadres institutionnels et financiers modernes. Le discours néolibéral du développement présente l'inclusion financière comme une réponse universelle à la pauvreté, favorisant l'épanouissement et l'autonomisation des individus. Cependant, les observations issues de ce projet révèlent une réalité plus nuancée et souvent problématique. Les expériences des bénéficiaires et des partenaires pointent vers des récits d'injustice, d'exclusion et de marginalisation. Par exemple, des bénéficiaires économiquement actifs, tels que des artisans ou des petits agriculteurs, ont rapporté des refus récurrents d'ouverture de comptes bancaires ou d'accès à des services d'assurance. Ce rejet institutionnel contribue à renforcer leur précarité et leur instabilité économique, malgré leur participation active au tissu économique local. De plus, les associations locales de microfinance, qui ont joué un rôle clé dans l'accompagnement des communautés vulnérables, se retrouvent marginalisées par les réformes politiques récentes. Ces réformes orientées vers la modernisation et la standardisation ont discrédité les efforts d'acteurs non réglementés, malgré leur efficacité prouvée, notamment lors de la crise sanitaire du COVID-19. Cette situation illustre une dynamique où les institutions locales sont progressivement évincées au profit de dispositifs financiers centralisés et normalisés. Le projet révèle également une exclusion implicite dans sa conception même. En se concentrant exclusivement sur les « populations économiquement actives », comme précisé dans les documents du projet, le design a écarté les personnes en situation d'extrême pauvreté ou économiquement inactives les considérant comme des sujets « non valides ». Sous couvert d'universalité et d'inclusivité, ce choix démontre comment les cadres d'action engagés perpétuent des inégalités et des logiques d'exclusion.

Le design : un allié stratégique pour le maintien de l'hégémonie néolibérale
Le projet IFTR illustre une tension fondamentale au cœur des approches contemporaines du design dans les projets de développement : celle d'un design solutionniste orienté vers la création de solutions technologiques présentées comme des réponses universelles et optimistes aux problématiques sociales complexes.

- Le design solutionniste et la quête d'une « Techno-Utopie » :
Souvent présenté comme une voie inévitable vers l'innovation, ce déterminisme technologique

56_ Wolfgang JONAS, "Design as problem-solving? or: Here is the solution—What was the problem?", dans *Design Studies*, Vol.14 (2), 1993, p.157-170.

57_ *Ibid.*, p.157.

58_Tom SCOTT-SMITH, "Humanitarian neophilia: The 'innovation turn' and its implications.", dans *Third World Quarterly*, Vol. 37(12), 2016, p.2229-2251.

59_Anke F. SCHWITTAY, *art. cité.*

a rétréci l'espace d'action des designers, les obligeant à se concentrer sur les caractéristiques fonctionnelles et esthétiques de la solution ainsi que sur le changement des comportements des bénéficiaires, au détriment d'une réflexion approfondie sur les causes structurelles des problèmes abordés.

Ce cadre solutionniste, tel que critiqué par Jonas⁵⁶, crée un paradoxe : alors que le designer travaille avec une vision claire de la solution attendue, sa compréhension des problèmes sous-jacents reste floue et insuffisante. En d'autres termes, « la solution fait disparaître le problème »⁵⁷ réduisant ainsi la portée critique et transformative du design. Cette approche aligne le design sur un projet plus large de construction d'une « techno-utopie »⁵⁸ où les solutions techniques deviennent des instruments compatibles avec les logiques néolibérales des projets de développement. Dans cette vision, les bénéficiaires ne sont plus perçus comme des agents économiques et sociaux complexes, mais plutôt comme des consommateurs potentiels de technologies⁵⁹. Le recours systématique au numérique dans les projets d'inclusion financière, tel qu'observé dans le projet IFTR, sert à masquer les dimensions politiques et historiques de la pauvreté. Les questions essentielles, telles que « quels sont les facteurs historiques et socio-économiques à l'origine de la vulnérabilité financière des communautés locales ? » ou « comment développer des processus favorisant l'émancipation financière et sociale des populations vulnérables ? », sont souvent éludées.

• Le design comme posture optimiste dépolitisée :

Ce modèle techno-solutionniste produit un effet de dépolitisation en réduisant des problématiques structurelles et systémiques, comme la pauvreté ou l'exclusion, à des questions techniques pouvant être résolues par des outils numériques. En simplifiant les problèmes et en évitant les conflits, il privilégie l'harmonie et le consensus neutralisant ainsi toute réflexion critique sur les inégalités et les rapports de pouvoir.

Le *design thinking*, souvent perçu comme une posture optimiste et apolitique, s'inscrit pleinement dans cette logique. Il tend à valoriser l'efficacité immédiate des solutions, tout en contournant les débats controversés et les luttes sociales nécessaires pour aborder les causes profondes de la précarité. Cette approche limite ainsi la capacité du design à fonctionner comme un outil de transformation sociale et la réduit à un instrument d'adaptation aux logiques existantes du marché.

- Technologies pour la pauvreté :

Réduire la pauvreté à un problème de connectivité numérique et de téléphonie mobile, comme cela a été fait dans le projet IFTR, revient à neutraliser sa dimension politique. Cette approche masque les inégalités systémiques et structurelles tout en donnant l'illusion d'un progrès inclusif. En transformant les bénéficiaires en utilisateurs de services numériques, elle les intègre dans des systèmes marchands contrôlés sans remettre en question les conditions d'exclusion initiales. Ce processus révèle une instrumentalisation des technologies qui, plutôt que de favoriser une émancipation réelle, maintient les populations vulnérables dans des dynamiques d'adaptation contrôlée. Les solutions numériques deviennent des outils de régulation et de discipline, tout en produisant un consentement passif en faveur d'un *statu quo*.

Pour conclure, l'analyse critique de ce projet montre que l'IF ne se limite pas à promouvoir l'inclusion économique. En réalité, elle agit comme un dispositif conçu pour maintenir l'hégémonie des systèmes financiers néolibéraux tout en neutralisant les pratiques alternatives et informelles. En imposant des cadres formels et en disciplinant les bénéficiaires, elle intègre de manière contrôlée et perverse les revendications des groupes subordonnés, tout en produisant une adhésion artificielle en faveur d'un *statu quo*. Loin de transformer les rapports de pouvoir, cette intégration vise plutôt à les stabiliser et à renforcer les mécanismes d'exploitation existants. En valorisant l'adaptabilité et la résilience des populations pauvres, l'IF déplace la responsabilité des transformations structurelles vers les individus eux-mêmes, occultant les asymétries systémiques et économiques. Dans ce contexte, sous le slogan bienveillant d'« inclure les femmes rurales » se dissimulent en réalité des pratiques d'exclusion, de marginalisation et de perversion des dynamiques d'inclusion, où le design, en tant qu'outil et allié stratégique, participe à renforcer ces logiques en façonnant des solutions qui reproduisent des asymétries de pouvoir sous couvert d'innovation et d'émancipation. Face à ces limites, il est impératif de repenser le rôle du design dans les projets de développement. Plutôt que de s'enfermer dans un solutionnisme technologique, le design doit adopter une posture critique et réflexive, capable de remettre en question les structures de pouvoir et les récits dominants qui façonnent les projets de développement. En intégrant ces dimensions

critiques, le design peut devenir un levier de transformation sociale véritablement inclusif, plutôt qu'un instrument de reproduction des logiques néolibérales. Cela exige de déplacer l'attention des solutions techniques vers des processus de co-création et d'exploration capables de questionner et de transformer les structures de pouvoir existantes.

Élodie Alexander

Designer, fondatrice de L'Art communique, une agence de design de communication en Guyane, et membre associé de l'UPR PROJEKT à Nîmes Université.

Imprégnée du milieu Amazonien dans lequel elle grandit et elle évolue, elle s'intéresse à l'expression et la reconnaissance de la multiculturalité amazonienne. Depuis 2020, elle travaille autour d'un projet de banque de données de savoir autour des signes de Guyane. En 2023, elle expérimente l'usage de ces signes dans l'espace public lors de sa résidence de recherche-crédation à Saint-Laurent du Maroni en Guyane.

Signes de Guyane : resignifier la ville

Elodie ALEXANDER

60_Ici, lorsque nous parlons de signes, nous considérons différentes façons d'indiquer et de signifier la multiculturalité, tels les symboles, la langue, les motifs, les pictogrammes. Nous nous reportons également à la définition d'Umberto Eco pour lequel « Le signe est utilisé pour transmettre une information, pour dire ou indiquer une chose que quelqu'un connaît et veut que les autres connaissent également ». Umberto ECO, *Le signe : histoire et analyse d'un concept*, Genève, Labor, 2002, p. 27.

61_ Stéphanie GUYON, « Des « Primitifs » aux « Autochtones » », dans la revue *Genèses, sciences sociales et histoire*, 2013/2, N° 91, Belin, p. 49-70. [En ligne : 19/12/2013] <https://doi.org/10.3917/gen.091.0049>

62_ Margarida CALAFATE RIBEIRO, Roberto VECCHI, « 10 anos de impensados, 50 anos de democracia portuguesa », dans Eduardo Lourenço (dir.), *Do colonialismo como nosso impensado*, 3ème édition, Lisbonne, Portugal : Gradiva Publicações, S.A., 2024., p. 13-22.

Notre contribution s'inscrit dans le cadre du projet de résidence « Signes de Guyane : des objets aux urbanités sensibles⁶⁰ ». À travers elle, nous proposons d'interroger la place des signes de la multiculturalité dans l'espace public.

La Guyane est résolument un territoire multiculturel. Pourtant, la signalétique et le mobilier urbain reflètent peu cette multiculturalité. Bien souvent ceux-ci sont calqués sur des normes et des référentiels français et européens. De même, le développement des villes est nourri par des modes d'habiter qui n'ont pas été pensés pour le local. Ce qui conduit à une forme de standardisation et d'homogénéisation des villes.

Cette situation pose problème à deux égards. D'une part, elle invisibilise les identités des différentes communautés qui composent le territoire. D'autre part, elle perpétue les dynamiques de domination coloniale. Comme si, en dépit de la départementalisation en 1946 et l'extension de la citoyenneté à l'ensemble des populations de Guyane en 1964⁶¹, il était fondamentalement impossible de s'affranchir réellement de ces dynamiques.

L'objectif de ce projet était de donner à voir, à l'échelle d'un quartier de la ville Saint-Laurent du Maroni en Guyane, ce que pourrait être un territoire valorisant la diversité culturelle guyanaise dans ses espaces publics. Ainsi que d'explorer une réappropriation tout en cherchant à s'émanciper des dynamiques coloniales persistantes.

Dans quelle mesure cette recherche de réappropriation de l'espace public peut-elle contribuer à une forme d'émancipation ? Dans un premier temps, nous présenterons le contexte du projet et la méthodologie de recherche mise en place pour créer les prototypes de mobiliers urbains. Ensuite, nous exposerons les *impensés* coloniaux identifiés⁶², et expliquerons comment les prototypes ont été conçus pour y répondre. Enfin en troisième partie, nous discuterons des limites de notre recherche d'émancipation à travers ce projet.

1. Des statues déboulonnées au projet de réalité-augmentée

Le contexte

Les prémices du projet de résidence se situent dans le projet Pictonia initié début 2020. Il s'agit d'un projet de banque en ligne de pictogrammes pour représenter la diversité Amazonienne. Alors que nous commençons à collecter des éléments graphiques comme des motifs et des pictogrammes tirés d'objets du quotidien, les

63_ Bénédicte JOUDIER, « Statues déboulonnées. Pourquoi Schoelcher est surreprésenté aux Antilles et en Guyane ? », dans *Le courrier ultramarin Boukan*, [En ligne : <https://boukan.press/statues-deboulonnees-pourquoi-schoelcher-est-surrepresente-aux-antilles-et-en-guyane/>]. Consulté le 19 novembre 2024.

64_ Le bagne est aboli en 1936, le centre pénitencier de Saint-Laurent du Maroni est fermé en 1946, mais les derniers prisonniers ne sont libérés de leur peine qu'à partir de 1953.

65_ La population est en majorité haïtienne, mais s'y trouve aussi des communautés brésiliennes, dominicaines, busikondés sama, ou françaises (de l'Hexagone).

manifestations, à la suite de la mort de George Floyd (1973-2020), nous ont amené à questionner notre environnement urbain. Une série de manifestations ciblait alors le passé colonialiste des pays occidentaux à travers le déboulonnage des statues des figures de la domination coloniale qui émaillaient de nombreuses villes à travers le monde. Ces manifestations sont venues remettre en cause ce qui semblait aller de soi. Le mouvement touche aussi la Guyane où la statue de Victor Schoelcher⁶³, place éponyme à Cayenne, a également été déboulonnée.

À partir de ces événements, nous avons cherché à explorer des moyens de réappropriation de l'espace urbain en puisant dans les imaginaires portés par les motifs et pictogrammes de la base de données. C'est dans le cadre d'une résidence de création que nous avons pu commencer à explorer notre idée de départ.

La résidence de création

Le projet a été proposé à la ville de Saint-Laurent du Maroni, à l'occasion d'un appel à projets pour une résidence de création organisée par son pôle Patrimoine.

Construite par et pour l'Administration pénitentiaire pour abriter l'un des bagnes de France (entre 1858 et 1953)⁶⁴, Saint-Laurent du Maroni est remarquable par la prégnance de son architecture coloniale, notamment dans son cœur de ville. Pour autant, c'est depuis un quartier informel (fig.1) situé à l'entrée de la ville, que nous avons travaillé.

Appelé tour à tour « Bibi », « quartier malgache », ou parfois « quartier haïtien⁶⁵ », le choix du quartier s'est fait spontanément lorsque les membres d'une des associations du quartier nous ont chaleureusement accueilli-e-s. Nous avons également pressenti qu'il serait plus facile d'y travailler. En effet, la place centrale du quartier qui servait simultanément de terrain de football et de place publique, était investie tout au long de la journée par les habitant-e-s. Il était donc aisé de rencontrer des passant-e-s ou des personnes assises jusqu'à la tombée de la nuit. Ce qui favorisait notre démarche de co-conception.

La méthodologie

Pour nous guider dans la création de prototype, nous nous sommes appuyé-e-s sur une observation de terrain avec deux entretiens, un groupe de parole, un micro-trottoir et deux ateliers de co-conception (fig.2). Comme la majorité de la population était d'origine haïtienne, nous conversions la plupart du temps en créole guyanais ou en créole haïtien. L'objectif était de voir quels signes pouvaient être mobilisés et comment les habitant-e-s imaginaient l'avenir de



Figure 1. Quartier situé à Saint-Laurent du Maroni © Elodie ALEXANDER



Figure 2. Un des ateliers de co-conception © Elodie ALEXANDER

51

66_ Pascal BUÉ,
« La réalité
augmentée :
une expérience
design de l'entre-
deux. Dispositif
d'écriture
de l'espace,
dispositif de
croyance »,
dans la revue
*Communication &
langages*, 2021/2,
N°208-209, PUF,
p. 300-317. [En
ligne : <https://shs.cairn.info/revue-communication-et-langages-2021-2-page-300?lang=frCon>].
Consulté le 2
décembre 2024.

leur quartier.

Il convient de préciser que dès le début du projet, nous cherchions à explorer différents signes pouvant représenter la diversité culturelle. Ainsi, nous nous sommes intéressés.es à différentes modalités de représentation. En plus des pictogrammes et des motifs de la banque de données, nous avons considéré également les langues, les objets et les sonorités que nous aurions pu capter. En somme, tout ce qui nous permettrait de voir, de signifier et de représenter la diversité.

Notre ouverture à différentes modalités de représentation s'explique par l'étendue des possibilités qu'offre la réalité-augmentée. En effet, l'idée était de réaliser des prototypes en 3D destinés à être projetés dans le réel, avec une approche interactive et immédiate⁶⁶. Ce qui nous permettait de travailler sur plusieurs dimensions (image, son, animation, etc.). Finalement, nous n'avons pas utilisé de sons pour la restitution, mais dans notre enquête, nous nous sommes intéressés.es à une approche multidimensionnelle

66_ Pascal BUÉ,
« La réalité
augmentée :
une expérience
design de l'entre-
deux. Dispositif
d'écriture
de l'espace,
dispositif de
croyance »,
dans la revue
*Communication &
langages*, 2021/2,
N°208-209, PUF,
p. 300-317. [En
ligne : <https://shs.cairn.info/revue-communication-et-langages-2021-2-page-300?lang=fr>Con].
Consulté le 2
décembre 2024.

67_ Kwi est une
calebasse en
créole. Énoncé
par l'un-e des
participant-e-s
pendant le groupe
de parole.

68_ Isabelle
LÉGLISE « Les
langues parlées
en Guyane : une
extraordinaire
diversité, un
casse-tête pour
les institutions »,
Dans *Langues et
cité. Les langues
de Guyane*,
Bulletin de
l'observatoire
des pratiques
linguistiques,
2017, p. 2-6.

69_ Bénédicte
CHANTEUR,
Fernando ZAVALA,
« En Guyane,
quatre adultes
sur dix sont en
difficulté face à
l'écrit », Insee
Analyses Guyane,
n°73, 2021.

70_ Okanisi est
le mot qui définit
la langue et le
peuple d'une des
six communautés
Busikondés Sama
(descendants
des populations

de la représentation.

Ainsi afin de projeter les prototypes dans
l'environnement urbain, nous avons utilisé Adobe
Aero, une application de réalité-augmentée dite
« miroir », qui permet de voir les images sur un
smartphone sans avoir à installer l'application.
Les prototypes, eux, ont été réalisés avec Blender.
Notre enquête de terrain et la contribution des
habitant-e-s ont révélé différentes problématiques
qui ont fait émerger certains *impensés*. À travers
la création de prototypes, nous avons tenté
d'apporter une réponse à ces *impensés*.

2. Prototypes : autoriser les impensés

Le panneau de direction : *impensé* de la
multiplicité des langues et des modes de vie
« *Avant, on mangeait dans des kwi*⁶⁷. »

En Guyane, les panneaux de signalisation donnent
peu à voir la multiculturalité. Ils répondent aux
normes européennes et françaises. Cependant,
on aurait pu imaginer que dans un territoire dans
lequel il y a plus d'une quarantaine de langues
parlées⁶⁸, des panneaux de direction multilingues
seraient répandus. Or ce n'est pas le cas. Les
panneaux de signalisation reflètent un véritable
problème, celui où le français reste la seule langue
officielle, alors que dans les faits, seulement
56 % des personnes qui vivent en Guyane ont le
français pour langue maternelle⁶⁹.

Cependant — et c'est peut-être là tout l'intérêt
de notre travail dans un quartier informel —, les
habitant-e-s avaient eux-mêmes pensé à installer
devant les poubelles un panneau d'information
en plusieurs langues : français, créole haïtien et
okanisi⁷⁰ (fig. 3).

Il apparaissait donc pertinent d'imaginer un
panneau de direction en plusieurs langues en
créole haïtien, en français et en okanisi. Le
quartier étant aussi réputé pour la vente des
bananes pesées, un plat emblématique haïtien,
il était intéressant de souligner la dimension
commerciale du quartier à travers la thématique
de la restauration.

Ainsi, le panneau propose une représentation
de la restauration à travers un pictogramme de
calebasse. Ce choix invite à questionner l'usage
traditionnel du pictogramme de l'assiette et des
couverts, souvent employé dans la signalisation,
mais qui impose une vision normative dont on
devrait s'alimenter. En revanche, la calebasse,
largement utilisée dans les pratiques quotidiennes
locales, reflète la diversité des modes de vie en
Guyane (fig.4).



Figure 3. Panneaux d'information en plusieurs langues © Elodie ALEXANDER



Figure 4. Vue du prototype du panneau de direction © Elodie ALEXANDER

esclavagisées
ayant fui les
plantations). Les
Okanisi sont aussi
appelé-ee-s Aukan
ou Djukas ou
Ndjuka.

71_ Écrit par l'une
des participant-es
lors d'un atelier.

Le lampadaire : impensé des patrimoines
assujettis

« [En 2053, il n'y a] plus de braquages devant les
boîtes aux lettres⁷¹. »

Le lampadaire répondait à une problématique
de sécurité qui sévissait dans la ville de Saint-
Laurent du Maroni. Ce problème ne concernait
pas directement le cœur du quartier, mais plutôt
son entrée, qui n'était pas éclairée (compétence
de la municipalité), contrairement à l'intérieur du
quartier, doté d'un éclairage informel.

Il s'agissait également d'une contre-proposition
aux décorations de Noël qui étaient partout dans
la ville au moment de la résidence (d'octobre
à décembre). Nous parlons de patrimoines
assujettis, car face à l'hégémonie de la « magie
de Noël » dans la culture mondiale, il ne reste pas
beaucoup de place pour les patrimoines locaux
(fig.5).

Ainsi, le lampadaire est ornementé d'un motif
inspiré du *tembé*, art Busikondé Sama, et projette



Figure 5. Décorations de Noël à Saint-Laurent-du-Maroni © Elodie ALEXANDER



Figure 6. Lampadaire inspiré du tembé © Elodie ALEXANDER

54

au sol un motif courant dans la vannerie créole et amérindienne (fig. 6). Cette contre-proposition nous permet aussi de souligner la difficulté à donner une place aux signes lorsque la notion d'hégémonie a des formes multiples et des logiques complexes. Ce qu'interroge aussi le troisième prototype.

L'allée aux drapeaux : *impensé* des migrations et gouvernances

« Quand on immigré, il faut embrasser la culture du pays, donc depuis que je suis arrivé ici, j'ai le drapeau français, le drapeau guyanais et le drapeau haïtien. Ça crée un mariage de culture qu'on ne laisse jamais⁷². »

72_ Énoncé par l'un-e des participant-es du groupe de parole.

Le troisième prototype est une installation de drapeaux. L'idée était d'amener le public à traverser l'allée et de le laisser s'imaginer ce qui pourrait se trouver à son extrémité. Dans notre quête des signes pouvant représenter la multiculturalité, le drapeau revenait souvent. Par



Figure 7. La fête des drapeaux dans le quartier © Francky ILIONOR



Figure 8. Vue du prototype de l'allée aux drapeaux © Elodie ALEXANDER

ailleurs, lors d'un des ateliers de co-conception, le prototype « papier » de l'allée aux drapeaux avait suscité le plus d'interactions de la part des participant-e-s.

En dehors de la calebasse et du tambour, nous avons été surpris car nous nous attendions à ce que plus d'objets culturels, de symboles ou autres signes de la culture haïtienne soient évoqués. Cependant lors d'un entretien, un habitant âgé d'environ 70 ans, nous a expliqué que du fait d'une longue immigration illégale, la plupart des ressortissant-e-s évitaient de se réunir pour pratiquer des activités culturelles. En effet, il-elle-s risquaient d'être victimes de contrôles policiers. Selon lui, ces activités auraient contribué à mieux préserver la culture haïtienne. Ce qui nous amène à nous demander s'il ne s'agissait pas d'une des raisons possibles qui expliqueraient pourquoi relativement peu d'éléments culturels aient été évoqués.

Aujourd'hui ce rapport a peut-être évolué, car le quartier est connu pour organiser la Fête du

73_ Jean MOOMOU,
« Maroni-Lawa, un
espace paradoxal
de négociation »,
dans la revue
*Cahiers d'études
africaines*,
239/2020, p. 625.

74_ Tissue
utilisé pour les
pagens dans les
communautés
Busikondés Sama.

75_ Brésil, France,
Haïti, Suriname,
République
dominicaine.

76_ Énoncé
par l'un-e des
participant-e-s du
groupe de parole.

77_ Isabelle
HIDAIR, « L'espace
urbain cayennais :
un champ de
construction
identitaire », dans
L'Espace Politique,
*Revue en ligne
de géographie
politique et de
géopolitique*, 6 |
2008-3. [En ligne :
[https://journals.
openedition.org/
espacepolitique/
1039](https://journals.openedition.org/espacepolitique/1039)]. Consulté le
2 décembre 2024.

78_ Gérard
COLLOMB,
« Entre ethnicité
et national : A
propos de la
Guyane », dans
*Revue Socio-
anthropologie*,
n°6/1999,
Publications de
la Sorbonne.
[En ligne :
[https://journals.
openedition
.org/socio-
anthropologie
/113](https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/113)]. Consulté le 1
décembre 2024.

79_ Gérard
COLLOMB,
art. cit., p.18.

drapeau qui célèbre l'indépendance haïtienne (fig. 7). Cette fête illustre peut-être également l'importance du symbole du drapeau dans l'histoire et la culture haïtienne.

Enfin, ce prototype a également été imaginé en hommage aux différents modes de gouvernance présents au sein des communautés autochtones de Guyane. Chaque communauté dispose de sa propre organisation politique, avec une chefferie coutumière spécifique. Pour autant, même si l'administration coloniale a toujours su négocier son pouvoir avec les autorités coutumières⁷³, ces modes de gouvernance sont peu diffusés et valorisés. Quant aux institutions politiques locales, elles restent largement calquées sur le modèle national, avec relativement peu d'adaptations. Alors qu'on aurait pu imaginer une organisation politique guyanaise inspirée de ces différents modes de gouvernance. Pour refléter cette idée, il y a le drapeau des communautés amérindiennes (Teko, Wayana, Wayâpi, Kali'na, Lokono, Paykweneh) et un drapeau imaginaire créé à partir du style des *pangi*⁷⁴ (fig. 8), en plus des drapeaux d'État-Nation⁷⁵.

Le monument « L'Appel des tambours » :

Impensé de la multiculturalité

« *[J'aimerais] un tambour pour représenter Haïti avec tout ce qui s'est passé dans l'Histoire*⁷⁶. »

Enfin, le quatrième prototype est un monument réalisé à partir des tambours de différentes communautés qui vivent en Guyane. Il s'agissait de trancher avec le prisme des trois peuples, une vision de la multiculturalité qui, dans les années 1980, a primé dans les discours politiques. Cela à tel point qu'en 1985 est érigée la statue des « trois races » qui représenterait un homme européen, un homme busikondé sama, et un homme amérindien⁷⁷. Ce prisme s'est déplacé, à partir des années 1990, dans la notion de *guyanité*, qui projette une vision de l'identité guyanaise composée d'Amérindiens, de Busikondés Sama et de Créoles⁷⁸. Cependant, il occulte la place des communautés issues de l'immigration. Elles sont considérées comme faisant partie des créoles, puisque la créolité est vue comme un creuset culturel⁷⁹. Or ce prisme tend à figer les communautés dans une approche identitaire rigide, laissant peu de place aux dynamiques évolutives des identités.

Ainsi, le prototype du monument « L'Appel des tambours » est composé de plusieurs tambours appartenant à différentes communautés de Guyane : le *gaan doon* busikondé sama, le *manman tanbou* haïtien, le *sanpula* kali'na, l'*atabaque* brésilien et le *tanbou* créole guyanais (fig. 9). Pour symboliser le mouvement dans

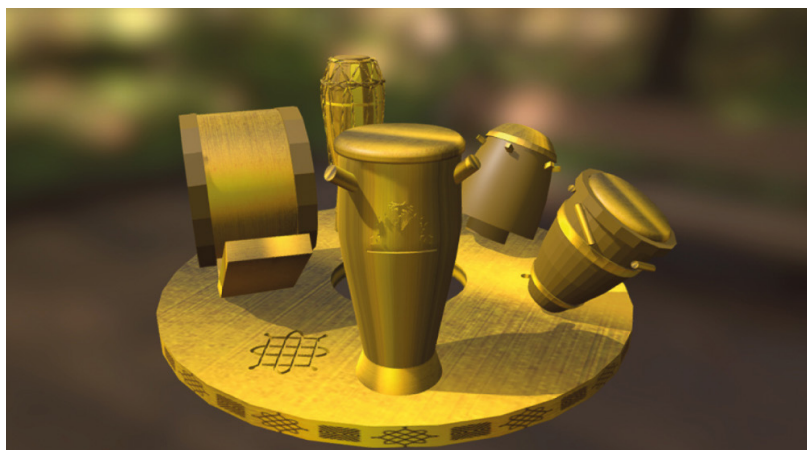


Figure 9. Le prototype du monument « L'Appel des tambours » © Elodie ALEXANDER

l'évolution des identités culturelles, le prototype est conçu avec plusieurs effets de mouvement. Explorer la représentation de la multiculturalité à travers la symbolique du tambour tend à se rapprocher de la dimension spirituelle des pratiques culturelles. Car la plupart des tambours évoqués sont également associés à des pratiques rituelles. Cependant, nous ne nous sommes pas autorisé-e-s à explorer cette dimension. C'est dans la troisième partie, à partir de la création du monument, que nous nous proposons d'explorer les limites du projet.

57

3. Limites : des difficultés à s'extraire de sa colonialité

Les limites fonctionnelles

Bien que le projet aspire à une réappropriation de la ville, il s'inscrit dans la matérialité et les fonctions classiques des espaces urbains occidentaux. Les prototypes reproduisent des formes d'expressions urbaines conventionnelles : le lampadaire et le panneau traduisent une conception fonctionnelle de l'organisation de l'espace, tandis que l'allée aux drapeaux et le monument reflètent, à leur manière, d'autres positionnements politiques.

De plus, la restitution du projet avec la réalité augmentée a rencontré plusieurs difficultés techniques. L'application utilisée, Adobe Aero, bien que gratuite, n'est compatible qu'avec des téléphones récents⁸⁰. Ce qui rend l'appropriation des prototypes difficiles pour une grande majorité des habitant-e-s. Si, lors de la restitution, une partie du public⁸¹, guidés par les médiateur-ice-s, a pu accéder aux prototypes, leur pérennité via les panneaux laissés dans le quartier reste incertaine. Ce qui révèle un paradoxe : bien que nous recherchions une réappropriation de la ville,



Figure 10. Esquisse du prototype du monument « L'Appel des tambours » © Elodie ALEXANDER



1 Quelle image avez-vous tiré du jeu de carte ?

2 Quelle émotion provoque-t-elle en vous ?

3 En quelques mots, écrivez en quoi elle est intéressante ou pas pour le projet ?

Colère Inquiétude Indifférence Sérénité Joie

Figure 11. © Phyllis GALEMBO « The Color of African Culture » et une Fiche d'activité © Elodie ALEXANDER

notre expérience a plutôt exacerbé l'exclusion numérique.

Les limites rencontrées ne sont pas seulement fonctionnelles ou techniques, elles sont aussi de l'ordre de tensions sensibles et spirituelles plus profondes.

Les limites spirituelles

Dans l'esquisse du prototype du monument, nous avons prévu de mettre le vevé de Papa Legba⁸² (fig. 10). Un vevé est un dessin utilisé par les prêtres vaudou lors des rituels. Cependant, le vaudou est une religion controversée en Guyane, aussi bien dans le quartier que parfois au sein d'une même famille. Notre terrain nous a permis de constater cette réalité. En effet lors d'une des activités du dernier atelier afin d'étudier la possibilité de présenter ces signes sur les prototypes, les participant-e-s devaient tirer au hasard une carte avec une image et dire ce que l'image les amenait à ressentir. Parmi les images, il y avait une photographie de la photographe haïtienne Phyllis

80_ L'application est compatible avec les iPhone X et plus et les Samsung Galaxy S22 et S21, Google Pixel 7 et 6.

81_ Composé des habitant-e-s du quartier et du public habituel du Pôle Patrimoine, ainsi que d'acteur-ric-e-s institutionnel-le-s.

82_ Un iwa (esprit) du vaudou.

Galembo (fig. 11) qui représentait un univers vaudou.

Lors de cet atelier, deux personnes sont tombées sur la photographie en question. Les réactions étaient diamétralement opposées. En effet, une des personnes a affirmé qu'elle aimerait voir plus souvent les signes de la religion vaudou dans l'espace public. Alors que l'autre personne a exprimé son malaise, et sa peur en voyant l'image. Finalement, comme nous avions relativement peu de retour sur cette question précisément, et que la religion vaudou n'avait pas été évoquée pendant le groupe de parole, nous avons écarté le signe. Au-delà des retours mitigés, notre parti pris résulte aussi de notre propre difficulté à embrasser la charge émotionnelle et spirituelle que ces signes pouvaient amener. Précisément, nous étions conscient-e-s de notre manque de connaissances nécessaires pour comprendre pleinement leur signification et leur impact. Le fait d'avoir privilégié des signes non controversés, ou « acceptables », illustrent également notre difficulté à nous affranchir des limites imposées par le cadre institutionnel de l'organisation de la ville.

Les limites institutionnelles

S'autoriser à représenter des signes culturels dans une ville républicaine, même de façon imaginaire par le biais de prototype en réalité-augmenté, demande de transgresser le principe de laïcité⁸³.

Cela nécessite également de dépasser la difficulté des villes occidentales à se construire comme des espaces où le *plurivers* est pris en considération⁸⁴.

Dans des villages du sud de la Guyane, comme Taluen ou Twenke, on peut retrouver l'expression spirituelle des identités autochtones au cœur des carbets communautaires, appelés *tukusipan*. Au sommet de ces structures se trouvent des ciels de case (*maluwana*), ornés des pictogrammes et motifs issus de l'imaginaire *wayana*. Ces objets culturels et spirituels ont un pouvoir de protection, et sont acceptés comme une composante centrale des espaces partagés. Toutefois, cette expression spirituelle est rendue possible dans des villages au sein desquels les espaces publics ne sont pas soumis à une grande diversité ethnique et culturelle, comme c'est le cas dans les villes du littoral guyanais.

Or, la possibilité d'une expression spirituelle dans les espaces publics, au sein des villages de l'intérieur, reste intéressante, car elle offre des modèles alternatifs aux modèles urbains occidentaux qui tendent à effacer les particularités culturelles. Reste à savoir comment traduire ces modèles alternatifs avec la *pluriversalité* des villes guyanaises.

83_ Il est à noter que l'ordonnance royale de Charles X du 27 août 1828 autorisant la rémunération du clergé par les autorités publiques, et confirmée par la Conseil constitutionnel en 2017, s'affranchit de ce principe.

84_ Arturo ESCOBAR, *Designs for the Pluriverse : Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Durham, Duke University Press, 2018.

85_ Il est possible de voir les prototypes en 3D depuis ce site : <https://ara.piconia.co/>. « Ara.piconia – Piconia Galerie », URL : <https://ara.piconia.co/>.

Conclusion

Notre volonté d'émancipation de la ville de ses dynamiques coloniales s'est confrontée aux contraintes inhérentes au projet, au terrain et au contexte institutionnel dans lesquels il s'inscrit. Pour autant, cette expérience est particulièrement intéressante car elle illustre bien les nombreuses difficultés qui surgissent lorsqu'il s'agit de remettre en question et de déconstruire les dynamiques coloniales profondément enracinées. La multiculturalité demande de composer avec la différence et de prendre en compte l'ensemble de ses dimensions sensibles. La différence n'est pas uniquement culturelle et ethnique, mais elle est également entrelacée dans plusieurs formes d'hégémonies (Noël / standardisation de la ville). Par ailleurs, les communautés sont confrontées à une multitude de séparations qui vont du territoire (intérieur / littoral), aux cercles familiaux (signes contestés / signes acceptables), en passant par les identités, qui sont elles-mêmes en constante évolution. Ces séparations, et ces dichotomies, témoignent des tensions internes propres à chaque communauté. Bien que le projet soit complexe, il serait intéressant de continuer à l'expérimenter dans d'autres villes ou d'autres espaces partagés. Le tout, en explorant le partage de savoirs, les modalités techniques et les modes d'habiter dans des espaces où cohabitent, non pas un imaginaire, mais une pluralité d'imaginaires⁸⁵.

Remerciement à l'ensemble des habitants du quartier Bibi, à l'association A.I.S.F.P.D., à Antoine HENRY et à Francky ILIONORD.

Livia MELZI

Artiste. Océanographe de formation et diplômée d'un Master en Photographie à Paris 8. Elle travaille l'archive, la mémoire et la construction de l'identité à partir de représentations quasi-documentaires, ainsi la production, la conservation et la circulation des images dans l'écriture de l'histoire, notamment à l'époque coloniale au Brésil.

Lauréate du Grand Prix du Salon de Montrouge 2012 ; lauréate de la bourse de l'Institut pour la Photographie de Lille et est sélectionnée pour une Résidence à la Fondation Fiminco. En 2022, elle bénéficie de sa première exposition individuelle en Europe, intitulée *Tupi or not Tupi*, au Palais de Tokyo.

Entre territoire brésilien
et imaginaire européen.

86_ Livia Melzi
en collaboration
avec Glicéria
Tupinambá.

87_ L'exposition
de la
redécouverte,
Brésil 500 ans, à
São Paulo en 2000.

Pour ouvrir ma réflexion, je vous propose de parcourir quatre années de projets. Je suis océanographe de formation et je pratique la photographie. Cette dernière n'est pas fondamentalement ma question, même si j'ai débuté par Hercule Florence, l'inventeur de la photographie au Brésil. Ce qui motive ma recherche, c'est plutôt un certain usage du visible qui met en mouvement la circulation des images et leur rapport au pouvoir, notamment institutionnel. En un mot, je suis préoccupée par l'image comme un moyen de penser.

Le projet que je considère comme le tout premier est *Tupi or not Tupi*. Il s'est révélé être la mise en œuvre de ma méthodologie, la circonscription de mon terrain de recherche, et l'espace des enjeux de mon travail plastique. *Autoportrait*⁸⁶ (2022) présenté dans *Tupi or not Tupi* au Palais de Tokyo en 2022, qui fait désormais référence à mon travail dans le monde de l'art, cache une autre image, plus ancienne. Toujours intensément actuelle à mon esprit et à mon imagination, elle est l'image qui a marqué ma mémoire alors que j'étais adolescente au Brésil, et que le pays commémorait les 500 ans de sa « Découverte »⁸⁷ par les navigateurs portugais en 1500. Cette image est la suivante : une femme indigène de la communauté Tupinamba de la région de Bahia regarde un artefact de sa culture derrière une vitrine : un manteau *tupi*. À l'époque, je ne savais pas du tout ce que c'était, mais j'étais marquée par la séparation de la surface transparente entre la femme et le manteau. Cette frontière discrète permettant la vision de l'objet, était aussi un dispositif de protection. Cette image de la séparation qu'elle manifestait par cette femme prise entre deux mondes et deux temps est devenue un moment puissant d'interrogation. Plus tard, je découvrais que le Danemark était le prêteur de l'artefact *tupi*, dont on ne savait pas s'il avait été volé, vendu ou offert au roi du Danemark par le Brésil au XVII^e siècle. À l'époque de mon adolescence, le manteau en plumes était la « star » du Festival de la Découverte qui avait pour but de retracer les cinq siècles de l'arrivée de l'Europe sur le territoire. Cette mise en scène de l'histoire s'est avérée, de ce point de vue, une distorsion obscène des faits historiques.

65

Quelques années plus tard, alors que j'entamais un mémoire de Master à Paris VIII en photographie contemporaine, je découvre qu'il n'y a pas de hasard à mes choix : ma recherche explore une série de notions qui sommeillaient dans l'image de mon adolescence : archive, identité, mémoire. J'ai donc saisi l'opportunité d'un surgissement du passé afin de procéder

88_
 Nationalmuseet
 (Copenhague),
 Bibilotheca
 Ambrosia
 (Milan), Musée du
 Cinquantenaire
 (Bruxelles),
 Basilica de
 San Lorenzo
 (Florence), Museo
 di etnografia
 (Florence),
 Museum der
 kulturen (Bâle),
 Quai Branly
 (Paris).

à une enquête autour de cette collection de manteaux.

Mon premier geste a été en tout premier lieu de chercher d'autres images en ligne pour connaître son histoire. Mais aussi des dessins européens des XVI, XVII, XIXème siècles, et d'autres documents ou textes, qui ont fait émerger de nouvelles notions, comme celle de l'anthropophagie. Mais je ne trouvais pas de photographies à proprement parler. Avec ces nouvelles sources et ce défaut d'images, une évidence se faisait jour : je devais les réaliser moi-même. J'ai donc entrepris une série de huit images dont la conception a pris quatre années. Cette durée est corrélée à la période de discussions avec les sept institutions européennes⁸⁸ qui détenaient la collection des manteaux *tupi*, et à l'effort nécessaire pour les convaincre de m'accueillir pour faire une photographie de chaque manteau en leur possession. Car ce qui a priori semblait facilement accessible est devenu un jeu de patience, par exemple la photographie issue du Quai Branly a pris deux ans.

Chaque fois que je demandais de faire une photographie, que ce soit en Italie, au Danemark, et alors que je m'engageais à respecter le contexte et les dispositifs de conservation des collections, c'était la même réponse : « Servez-vous de nos images, prenez-les, elles sont de très bonne qualité, inutile de vous déplacer ». Je comprenais une chose qui n'est pas anecdotique : les institutions muséales qu'on côtoie comme visiteur sont des lieux de contrôle. L'idée du droit à la circulation et à la diffusion des images des collections n'est pas simplement l'une des missions du musée, il s'agit d'un contrôle sur les objets. L'image produite par les institutions est une façon de choisir quelles images, de tel ou tel objet, circulent. Bien qu'accessibles en ligne, elles ne sont pas téléchargeables, alors qu'on peut en faire une capture ! Question qui tombe sous le sens : si elles contrôlent une certaine façon de nous faire voir, selon un cadre donné, comment repenser l'image à partir de ces collections ? comment libérer l'objet d'une collection qui a son histoire par une image ?

Faire une photographie des manteaux ne me suffisait pas, j'ai donc entrepris un autre geste : photographier les archives et les photographies archivées de chacune des institutions qui sont en nombre et en format très différents : grands, moyens, diapositives, 3D. À partir de là, j'ai construit avec mes propres archives une petite histoire de la technique photographique de l'institution. À la même époque, je découvre un texte d'Alfred Métraux, un ethnographe

helvético-américain qui, en 1928, produit une thèse en France appelée *La religion tupinumba et ses rapports avec celles des autres tribus Tupi-guarani*⁸⁹. Le mot « anthropophagie » apparaît, ainsi que des informations importantes sur la collection de la cape *tupi*, considérée au XXème comme mexicaine, et non brésilienne, soulignant un flou historique (publications, archives et cours sont disponibles au Musée d'histoire naturelle de Paris).

Images, notions et informations forment un ensemble du travail de recherche grâce auxquelles j'ai obtenu, petit à petit, des réponses sur la collection.

Pourtant c'est en 2020, pendant l'épidémie de Covid, qu'une rencontre a été déterminante, celle de Glicéria, descendante de la communauté Tupi, militante féministe, inconnue jusqu'alors. Elle faisait de son côté une recherche pour reconstituer un manteau à plumes sur le territoire brésilien. Elle avait reçu un appel mystique l'enjoignant de fabriquer ce manteau qu'elle considère comme possédé par une âme féminine, même si (ou à cause) des traces iconographiques démontrent qu'il était porté par des hommes. Travaillant sur le même sujet et partageant nos sources, tout en appartenant chacune à deux cultures différentes (indigènes/non indigènes) au sein du même territoire, mon désir était fort de pouvoir croiser la recherche entre nous : deux femmes qu'un manteau avait réunies. L'idée de photographier son manteau *tupi* pour faire une neuvième image de ma série ne m'apparaissait pas pertinente. Il m'était impossible de répéter un geste colonial. Faire une photographie n'est pas anecdotique et le travail, nourri par l'image de mon adolescence, ne pouvait se réduire à ceux qui racontent à la place de l'autre. Être avec l'autre était une décision et la seule alternative possible. Ainsi avec Glicéria, nous avons réfléchi afin de concevoir une image qui ne soit pas un énième geste de domination. Comment faire une image sans reproduire une situation du passé colonial ?

Parmi nos archives communes, nous nous sommes arrêtées sur une collection de gravures de Théodore de Bry, un belge du XVIème siècle, qui ont été réalisées à partir du témoignage de rituels anthropophages par des mercenaires français et allemands. Sur ces images, ce sont les hommes qui portent les manteaux *tupi*, comme je l'ai dit précédemment. C'est alors que l'idée de l'autoportrait est apparue évidente, d'autant que si l'âme de la cape était féminine selon Glicéria, le genre du porteur ne pouvait être que féminin. Elle composait l'image, et déterminait son enregistrement (on peut voir

90_ Oswald
de ANDRADE,
Manifeste
anthropophage /
Anthropophagie
zombie, Paris,
BlackJack
éditions, 2011.

sur la photographie qu'elle tient elle-même le déclencheur). Je choisisais un grand format, et l'accompagnais pour finaliser la prise. En l'espace de quatre ans, Glicéria est devenue mondialement connue par ses autoportraits, et par d'autres portraits diffusés pour des médias comme le magazine *Vogue*... bien loin de l'histoire du manteau. Désormais, elle représente le Brésil à la Biennale de Venise de 2024, où sont exposés deux autres manteaux. Marquée par la vitrine entre une femme indigène et un manteau *tupi*, il y a vingt-quatre ans de cela, je ne peux éviter de réfléchir sur le destin de cette cape... prêtée un temps, elle avait dû faire son voyage retour en Europe, et s'exposer à nouveau derrière une vitrine devant un public différent... avec le temps ce dernier a complètement changé. Après le travail de recherche particulièrement endurant auprès des institutions, après l'attention à éviter de reproduire un geste colonial, pour interroger encore et toujours la valeur d'un artefact traditionnel dans un contexte contemporain sur le territoire brésilien, et pour l'histoire du Brésil, c'est une autre histoire de visibilité mais le danger est toujours présent : un geste colonial est toujours possible, il n'est jamais loin, ni jamais simple à renverser.

68

Pour évoquer mes expositions et conclure, je voudrais revenir sur la date de 1928, le fameux *Manifeste anthropophage*⁹⁰ d'Oswald de Andrade, première pierre fondatrice du discours moderne d'une production artistique brésilienne. Après avoir vécu à Paris, Andrade retourne dans son pays pour construire la modernité, faisant suite aux années où se discutent l'identité culturelle nationale et son indépendance vis-à-vis du colonialisme portugais. Si son *Manifeste* est connu en Europe, au Brésil on le lit adolescent à l'école. C'est pour cette raison que je me suis replongée dans ce texte en me demandant comment moi Lívia Melzi, à partir de son idée décoloniale, je pouvais construire non pas une modernité mais une exposition. J'ai volé la phrase aux accents shakespeariens « *To be or not be, that is the question* » pour en faire le titre de l'exposition *Tupi or not Tupi*. Puis j'ai construit deux installations en deux lieux différents : l'une au Salon de Montrouge (2021), l'autre au Palais de Tokyo (2022). Il s'agissait de mettre en relation l'anthropophagie et l'art de la table. À Montrouge était présenté *Qu'il était bon mon petit français* qui renvoie à l'archive d'une histoire connue d'un français mangé par les Tupinamba. Au Palais de Tokyo était présenté l'anniversaire de la Semaine de l'art moderne de 1922 au Théâtre

91_ Quatre mois après la Journée d'étude, le manteau a été restitué au Brésil par le Danemark en septembre 2024. Il sera exposé en 2026 à la réouverture des expositions du musée.

92_ Culture qu'on disait éteinte en 2000, année de *L'exposition de la redécouverte, Brésil 500 ans !*

municipal de São Paulo, qui a été l'étincelle de la rédaction du *Manifeste* de Andrade.

La question de ces expositions, et au-delà d'elles, pose le problème des images, et leur circulation comme objets du colonialisme, qu'il ne faut pas confondre avec des représentations de simples objets ethnographiques. C'est la circulation des images entre imaginaire et pouvoir qui est prépondérante. En ce sens, mon projet est une *vision critique de la médiation et de la restitution*. Ce dernier mot circule, cependant non moins que les images, et fait la boucle avec mon introduction concernant le 500e anniversaire de la Découverte du Brésil. Après avoir « prêté » un manteau *tupi*, le musée du Danemark en ferait donation, fin 2024⁹¹, suite au tragique incendie de 2018 du Musée national de Rio de Janeiro, afin d'enrichir la nouvelle collection. Prêter ou donner sont les formes les plus fréquentes de retour à la maison après l'imposition coloniale, mais restituer demande l'âpreté d'un combat, tel celui des Tupinamba⁹².

C'est dans la perspective d'un autre passé du Brésil que j'ai commencé un nouveau projet suite au grand incendie, toujours dans le domaine de l'institution et du rapport à la circulation des images. Que faire après la destruction du musée par les flammes, musée qui contenait les collections les plus importantes du pays ? 90% de celles-ci ont été perdues, et 100% des archives iconographiques sont parties en fumée ou devenues inutilisables. Le point de départ est aussi double car il reste des traces à toute disparition : ce qui reste est une transformation par la destruction elle-même. Seules des céramiques ont survécu, encore vivantes parfois transformées par le feu, et que je photographie en grand format.

En définitive, je pose à l'histoire du Brésil des questions par le biais des images et des restes d'un ancien festin : que devient l'héritage culturel consumé ? Quel regard critique sur son bâtiment, la maison de l'Empereur, lourd de son passé colonial, et comment seront intégrées les donations des institutions européennes ? C'est à cette nouvelle tâche que je poursuis mon investigation plastique et politique.

Morgan LABAR

Actuellement directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, après avoir été directeur de l'École supérieure d'art d'Avignon (ESAA) de 2021 à 2024. Historien et critique d'art, normalien, diplômé en philosophie et docteur en histoire de l'art de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il s'intéresse depuis plusieurs années à la manière dont les catégories esthétiques, les canons et les discours hégémoniques sont construits au sein des mondes de l'art contemporain. Il est membre associé du laboratoire SACRe (EA 7410, Université PSL) et de l'unité mixte de recherche THALIM (UMR 7172, ENS – Sorbonne Nouvelle – CNRS). Publication récente : *La Gloire de la Bêtise. Régression et superficialité dans les arts depuis la fin des années 1980* aux éditions Les presses du réel.

Décentrer, déhiérarchiser,
voisiner.

Quelques pratiques de l'École
supérieure d'art d'Avignon
en dette et en friction avec
les pensées postcoloniales et
décoloniales

93_L'auteur remercie Corinne Rondeau et Caroline Grellier pour leur invitation à rédiger le présent article ; les collègues de l'École supérieure d'art d'Avignon pour la richesse des projets développés depuis 2021 ; Guillaume Boulord pour la relecture et l'éditorialisation de cet article.

Cette contribution⁹³ s'inscrit dans une démarche d'histoire des idées, ancrée dans le contexte d'une école d'art française. Elle vise à retracer la généalogie de termes — au premier rang desquels *décoloniser* — devenus des signes de ralliement dans les discours des expositions internationales. L'objectif est de réinterroger leur puissance critique et d'examiner la manière dont ils nourrissent, ou non, les approches pédagogiques et les projets de recherche en art. Il s'agira ainsi de rappeler que ces termes relèvent avant tout du champ de la pensée, où ils fonctionnent comme des outils analytiques plutôt que comme de simples slogans. En ce sens, On s'attachera à faire (ré)émerger les stratégies qui gisent sous ces injonctions contemporaines.

L'intervention confrontera plusieurs traditions critiques — des *cultural studies* à la sociologie du goût, en passant par les études postcoloniales, les *subaltern studies* et les pensées décoloniales — à des projets de recherche par la pratique actuellement menés à l'École supérieure d'art d'Avignon. Ces initiatives, qu'il s'agisse du projet sur le voisinage tsigane, des collaborations avec le Japon ou encore des relations tissées avec des leaders et activistes autochtones d'Amazonie brésilienne, partagent un même ancrage : une réflexion sur l'altérité inscrite dans un territoire spécifique. Un territoire aux multiples tensions, à la fois patrimonial et populaire, situé en marge des classifications urbaines et rurales. L'école elle-même occupe une position périphérique, dans une zone hospitalière s'étendant bien au-delà des remparts d'Avignon et des Quartiers Politiques de la Ville (QPV). Une sorte de *no man's land* administratif, qui questionne les assignations géographiques et sociales traditionnelles.

En retraçant les filiations entre différentes écoles de pensée critique — qu'il s'agisse de la modernité en art ou de la modernité coloniale — il est essentiel de rappeler que les débats qui traversent aujourd'hui, avec intensité ou controverse, les mondes de l'art européen sont, hors d'Europe, le prolongement de réflexions engagées depuis plus d'un demi-siècle. Dès lors, une question s'impose : comment ces apports théoriques peuvent-ils se traduire en pratiques au sein d'une école d'art française ? Il s'agit d'inventer des méthodes qui articulent, d'une part, les héritages critiques issus d'autres contextes et, d'autre part, une approche située, ancrée dans un territoire spécifique. Quelle place accorder aux formes et pratiques vernaculaires dans cette dynamique ? Comment penser l'articulation entre le proche et le lointain au sein des pédagogies artistiques ? Autant d'interrogations qui engagent une redéfinition des modes d'apprentissage et de

transmission dans les écoles d'art aujourd'hui.

Dans un premier moment, ce texte retrace ces généalogies intellectuelles et critiques. Il analyse ensuite les projets en question à l'ESAA dans ce contexte-là, pour préférer – dans deux cas sur trois – les termes *déhiérarchiser* et *décentrer* à *décoloniser*. Ce texte n'est en cela pas un apport radicalement nouveau. Il se veut plutôt une proposition de synthèse et d'articulation de multiples histoires (pensées et pratiques), pour que l'on s'accorde sur les mots employés et que l'on resitue ces mots, outils ou concepts, dans leurs histoires et trajectoires intellectuelles : penser avec des altérités, décentrer les savoirs – avec pour horizon de décentrer les pratiques, y compris les pratiques de vie.

Traditions critiques, outillage théorique

L'analyse qui suit relève d'une histoire des idées, non linéaire et non déterministe. Plutôt qu'un enchaînement strictement chronologique ou causal, elle met en lumière des dynamiques de réponse, des circulations, des échos et parfois des traditions parallèles. Il s'agit d'explorer l'émergence des *cultural studies*, puis de traverser le champ postcolonial et les *subaltern studies*, avant d'aboutir, par ces détours, aux pensées décoloniales.

Les *cultural studies*, ou études de la culture, sont une branche de la sociologie et des études littéraires qui se développe à la fin des années 1960 au Royaume-Uni. En 1964, Richard Hoggart et Stuart Hall fondent le Center for Contemporary Cultural Studies à l'université de Birmingham (Angleterre). Hoggart, qui vient de la littérature anglaise, opère un renouvellement de l'étude de la culture des classes populaires. Avec lui, les *cultural studies* naissantes s'emploient à appliquer des méthodes de la critique littéraire (sémiotique, structuraliste) à des objets culturels traditionnellement dévalorisés. Prendre ces objets culturels pour objets d'étude met au jour les mécanismes de l'hégémonie, de la légitimation symbolique et des rapports de pouvoir impliqués dans les hiérarchies culturelles. L'ordre social est ainsi envisagé de manière critique à partir de l'étude des productions culturelles qui le constituent. Nelly Quemener, dans un remarquable article de synthèse, résume ainsi les grands enjeux des *cultural studies* : « l'un des principaux déplacements opérés par les Cultural Studies est de proposer une approche des phénomènes, des pratiques, des identités par la conflictualité

94_Nelly QUEMENER, « A-t-on encore besoin de la politique de l'identité ? », Dans revue *Diogenes*, PUF, 2017/2, n°258-259-260, p. 39.

95_ *ibid.* Voir également Stuart HALL, « La redécouverte de "l'idéologie" : retour du refoulé dans les Media Studies », dans *id.*, *Identités et cultures 1. Politiques des cultural studies*, (éd. Maxime Cervulle), Paris, éd. Amsterdam, 2017, p. 129-168.

96_ Dans Nelly QUEMENER, *ibid.*, p. 42.

97_Stuart HALL *Identités et cultures 2. Politiques de la différence* (éd. Maxime Cervulle), Paris, éd. Amsterdam, 2019.

98_ « At Home and Not at Home: Stuart Hall in Conversation with Les Back », dans *Cultural Studies*, vol. 23, n° 4, 2009, p. 675.

sociale. Cette conflictualité est constitutive d'une conjoncture historique, elle raconte les tensions d'un monde social en train de se constituer et de se transformer⁹⁴ ». Autrement dit, « il s'agit de rendre compte d'une structuration du monde par des rapports de pouvoir qui s'incarne dans les permanences du langage, les allants-de-soi et les chaînes de significations⁹⁵ ». On pourrait ajouter : des rapports de pouvoir qui s'incarnent dans l'ordre du discours et des représentations. Quemener énonce ainsi le paradoxe au cœur des *cultural studies* :

Le projet critique des Cultural Studies, qui consiste à identifier les formes prises par les blocs de pouvoir et de contre-pouvoir tout en rappelant leur dimension conjoncturelle et leur production dans l'articulation, revêt toutefois un caractère qui peut sembler contradictoire. Il consiste à se prémunir contre toute forme d'essentialisation de l'identité, de la subalternité et des mouvements sociaux, tout en actant et instaurant par le geste de l'écriture scientifique l'existence de ces mouvements, de leurs identités et de leurs différences⁹⁶.

Voilà le grand paradoxe : il faut dénaturaliser les identités pour les penser, mais il faut leur reconnaître leur capacité d'action (agencéité/ agency).

« J'ai toujours été conscient que l'identité était une invention⁹⁷ »

Stuart Hall, afrodescendant né en Jamaïque, dirigea le CCSB entre 1971 et 1979. Ses travaux dès 1960 sur les identités culturelles diasporiques en Grande-Bretagne le conduisent, dans les années 1970, à développer une pensée de la race comme catégorie permettant l'action, tout en questionnant la notion d'identité. Il raconte ainsi la naissance des *cultural studies* :

Les cultural studies sont nées [...] de ma lutte pour composer avec cette expérience, lorsque j'ai découvert pour la première fois que j'étais un intellectuel noir. Je ne m'étais jamais désigné ainsi moi-même auparavant, et ce n'était pas non plus le cas de la plupart des Jamaïcain-es. La majorité des gens en Jamaïque, parmi lesquels beaucoup avaient la peau noire, ne se pensaient pas par les termes selon lesquelles de nombreuses personnes en sont venues, à la fin des années 1960, à se considérer comme noires. Cela a constitué une découverte pour moi, une

99_Maxime CERVULLE, « Faire la différence : Stuart Hall, les *cultural studies* et le racisme », dans Stuart HALL, *Identités et cultures 2. Politiques de la différence*, op.cit., p. 12.

100_Stuart HALL, « Signification, représentation, idéologie », *Raisons politiques*, n°48, 2012, cité par Cervulle dans « Faire la différence : Stuart Hall, les *cultural studies* et le racisme », art. cit., p. 29.

101_Stuart HALL, « Race, Culture, and Communication », cité par Cervulle, art. cit., p. 30.

102_Stuart HALL, « La race, un signifiant flottant » dans *Identités et cultures 2. Politiques de la différence*, op. cit., p.147.

redécouverte de la Caraïbe, et une redécouverte de ma conception de la culture⁹⁸.

Maxime Cervulle, important passeur de la pensée de Hall en France, résume cela en parlant de la formation « de l'identité noire comme catégorie d'action et de pensée⁹⁹ » : l'expérience vécue est le déclencheur de changement de paradigme méthodologique.

Ne nous y méprenons pas : les *cultural studies* ne relèvent pas d'un engagement militant à proprement parler, mais elles s'inscrivent résolument dans une logique de *praxis*, visant une action concrète sur le réel. Leur objectif n'est pas de générer un savoir abstrait, détaché du monde, mais de produire des connaissances capables d'influer sur les dynamiques de l'hégémonie, sur ce que Stuart Hall désigne comme des « blocs de pouvoir ».

Responsabilité de la production de savoirs, responsabilité de l'art

Cette proposition à l'endroit de la production académique s'applique également à l'endroit de la production de formes culturelles. Pour Hall comme pour les autres auteures des *cultural studies*, la culture est toujours prise dans des rapports sociaux et des expériences vécus.

Notre accès à la réalité est toujours médié par des systèmes de représentation : « c'est dans et à travers les systèmes de représentation de la culture que nous "faisons l'expérience du monde" : l'expérience est le produit de nos codes d'intelligibilité, de nos schémas d'interprétation. Par conséquent, il n'y a pas d'expérience en dehors des catégories de la représentation ou de l'idéologie¹⁰⁰ ». Un tel positionnement intellectuel ouvre la voie à la possibilité de transformation sociale, de changement des structures de pouvoir. Les images, les œuvres d'art, les productions culturelles dans leur ensemble contribuent à forger ces « codes d'intelligibilité » et « schémas d'interprétation ». Toute production culturelle a, en cela, une responsabilité. La représentation est un terrain de lutte idéologique.

Stuart Hall développe ce qu'il nomme « la politique des représentations », affirmant que la race n'est pas une réalité biologique en soi, mais une construction discursive. Il écrit ainsi que « dans toute société, la réalité même de la race dépend de sa médiation médiatique¹⁰¹ », soulignant que ce ne sont pas les différences phénotypiques en elles-mêmes qui comptent, mais les récits et les représentations à travers lesquels elles sont rendues intelligibles. Dans un article ultérieur (« La race, un signifiant flottant¹⁰² »), il pousse

103_*Ibid.*, p. 147.

104_*Ibid.*, p. 151.

cette idée plus loin en suggérant que la seule réalité de la race est une réalité discursive. Il ne nie pas l'existence de différences visibles entre les individus, mais insiste sur le fait que c'est la manière dont ces différences sont interprétées qui leur confère une signification sociale et politique. « La race ressemble plus à un langage qu'à la manière dont nous sommes biologiquement constitués¹⁰³ », écrit-il, insistant sur le fait que notre compréhension de la différence raciale est façonnée par des systèmes de représentation et non par une essence naturelle. Développant cette idée, Hall propose d'envisager la race comme un « concept discursif », situé à l'intersection entre la représentation de la différence, l'écriture du pouvoir et la production de connaissance. « Non pas qu'il n'existe pas de différences, mais ce qui compte, ce sont les systèmes dont nous nous servons pour donner du sens à ces différences, pour rendre les sociétés humaines intelligibles¹⁰⁴ », précise-t-il. Ce geste théorique opère un déplacement : il ne s'agit plus seulement de reconnaître l'existence de distinctions entre les individus, mais d'interroger les mécanismes qui les instituent comme signifiantes et structurent les pratiques sociales. Hall montre ainsi que la perception des différences raciales est indissociable des rapports de pouvoir qui les ont historiquement façonnées. Il affirme que l'identité elle-même est produite dans ces processus d'identification et de subjectivation, soulignant que nous ne reconnaitrions pas certaines différences comme socialement déterminantes si nous n'y avions pas été conditionnés. C'est là que son analyse prend toute sa force : il applique ce raisonnement à la couleur de peau elle-même. En d'autres termes, sans la colonisation, l'esclavage, les plantations, la traite transatlantique ou les théories raciales du XIX^e siècle, la distinction entre Noirs et Blancs, telle qu'elle s'est imposée dans l'imaginaire occidental, n'aurait pas la même portée ni les mêmes effets sociaux. Par cette approche, Hall ne nie pas l'existence des différences, mais il en dénature la signification, en les inscrivant dans des logiques discursives et historiques qui façonnent les modalités de l'hégémonie et ces fameux « blocs de pouvoir ».

77

Dans un mouvement analogue se développent depuis l'Inde les *Subaltern Studies*. Celles-ci prennent pour objets d'autres cultures minoritaires ou minorisées : celles l'ancien Empire colonial britannique. Une branche, initiée par l'historien indien Ranajit Guha, relève de l'histoire sociale ; l'autre, représentée notamment par Gayatri Spivack, s'inscrit dans le sillon des *cultural studies* en orientant ses analyses sur les

105_ Edward SAÏD, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, New York, Pantheon Books, 1978.

106_ Par exemple Bernard LEWIS, dans *The New York Review of Books*, le 24 juin 1982 ; ou bien Jean-Pierre PÉRONCEL-HUGOZ, dans le quotidien *Le Monde*, en 1984.

107_ Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

discours et les représentations. Dans les deux cas, il s'agit de donner voix à celles et ceux dont les voix n'ont pas été ou ne pouvaient pas être entendues.

L'Orientalisme d'Edward Saïd¹⁰⁵, l'un des ouvrages fondateurs des *postcolonial studies* dont l'objet est également l'ex-Empire colonial britannique, opère un déplacement en appliquant cette méthode non plus aux objets de la culture populaire mais à un certain type de discours, scientifiques et littéraires : ceux des « orientalistes », c'est-à-dire l'ensemble des auteurs occidentaux dont les écrits ont façonné l'imaginaire de l'Orient. Le grand apport de Saïd à cet égard est de resituer ces discours orientalistes dans le contexte de la domination coloniale et non plus seulement comme des productions littéraires ou scientifiques neutres, ne relevant que de questions esthétiques ou épistémologiques. Le théoricien littéraire analyse l'histoire du discours colonial sur les populations orientales placées sous domination européenne, en prenant pour objets des textes qui n'avaient pas encore été considérés pour la contribution, même indirecte, à l'entreprise coloniale.

Quelques années après sa parution, l'ouvrage suscite encore la controverse – les critiques¹⁰⁶ reprochent notamment à Saïd un manque de rigueur et des généralisations. C'est surtout l'attaque d'un champ disciplinaire constitué, celui arpenté par les orientalistes, qui explique la polémique. Mais le projet de Saïd étant de penser à l'échelle de l'histoire des idées et des représentations, il impliquait nécessairement quelques généralisations.

Homi Bhabha, théoricien postcolonial états-unien, formule une autre critique. Il reproche à Edward Saïd de ne pas saisir pleinement la complexité des relations coloniales, estimant que son analyse reste trop ancrée dans un schéma binaire opposant colonisateurs et colonisés. Pour dépasser cette dichotomie, il développe dans *The Location of Culture*¹⁰⁷ une théorie de l'hybridité, qui remet en question les polarités et les essentialismes, en insistant sur les zones d'interaction, de négociation et de métissage culturel qui émergent dans le contexte colonial et postcolonial.

Les études postcoloniales s'articulent ainsi autour de deux axes majeurs : l'analyse du fait colonial dans les pays décolonisés et la critique des discours colonialistes, qu'elles cherchent à déconstruire à travers des outils sémiotiques et discursifs. Inscrites dans la filiation des *cultural studies*, elles reposent sur l'idée que le monde social et l'ordre du discours sont façonnés par

108_ Rey CHOW,
« Le Silence de
la native », dans
Multitudes, 2021/3
n° 84, p. 249.
Article composé
d'extraits de Rey
Chow, *Writing
Diaspora: Tactics
of Intervention
in Contemporary
Cultural Studies*,
Indiana University
Press, 1993.

des dynamiques de conflictualité et de pouvoir, où les représentations jouent un rôle central dans la perpétuation ou la contestation des héritages coloniaux.

S'autoanalyser, depuis l'Empire

Au milieu des années 1990, la théoricienne hongkongaise Rey Chow s'interroge sur l'engouement occidental, et en particulier l'engouement des universitaires états-uniens qui s'identifient comme appartenant au champ des *Cultural Studies*, pour les natifs/autochtones du Tiers-Monde : de quoi la glorification des subalternes est-elle le nom ? Pour Chow, elle est le nom d'une reconduction des rapports de colonialité. Elle est une manière, en parlant à la place de « celles et ceux qui ne peuvent pas parler » (si l'on s'accorde, avec Spivak, sur le fait que les subalternes ne peuvent pas parler), de les auréoler tout en les victimisant. Chow désigne avec ironie les universitaires travaillant comme des « Maoïstes » :

Dans les Cultural Studies de l'université étatsunienne des années 1990, la Maoïste se reproduit avec ardeur. On reconnaît son succès à la prolifération de termes tels qu'oppression, victimisation, subalternité. Contrairement au dédain affiché par l'Orientaliste pour les cultures du non-Occident, la Maoïste transforme cet-te autre « dédaigné-e » en un objet d'étude et, dans bien des cas, d'identification. En un savant mixte d'admiration et de moralisme, la Maoïste va parfois jusqu'à transformer toutes les personnes provenant de cultures non occidentales en « subalternes » qui sont alors utilisé-es pour flageller un « Occident » tout aussi généralisé.

Parce que la représentation de « l'autre » comme tel-le ignore (1) les hiérarchies classistes et intellectuelles dans les autres cultures, qui sont le plus souvent au moins aussi élaborées que celles de l'Occident, et (2) les relations de pouvoir à l'œuvre dans les discours de la Maoïste et de son mode d'enquête et de valorisation, elle produit une manière de parler à l'intérieur de laquelle les notions de manque, de subalternité, de victimisation, etc., sont utilisées sans discernement, et souvent dans le but de mettre en lumière la manière dont celui qui parle est à la fois au fait de l'altérité, et animé de bonnes intentions politiques.¹⁰⁸

Plus loin, Rey Chow explique en quoi ce

109_ *Ibid.*, p. 253.

110_Philippe COLLIN, Lissell QUIROZ, *Pensées décoloniales. Une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2023, p. 9.

111_ *Ibid.*, p. 8

positionnement plein de bonnes intentions a pour conséquence la négation de l'expérience autochtone et/ou coloniale :

En défiant le discours dominant par la « résurrection » des voix ou des « moi » victimisées des natif-ves dans nos interprétations – et tel est en effet l'impulsion à l'œuvre dans bien des récits produits par nos « nouvelles histoires » –, nous empiétons, parfois sans lui laisser le temps d'exister pour lui-même, sur l'espace silencieux et invisible de la native, et nous nous donnons à nous-mêmes le rôle d'agentes/témoins de son existence. Ce processus, au travers duquel nous devenons visibles, neutralise l'intraduisibilité de l'expérience de la native et l'histoire de cette intraduisibilité. En sautant sur l'occasion pour donner leurs « contextes » originaux et leurs « spécificités » aux existences des natif-ves, nous nous faisons complices du discours dominant, qui assure son hégémonie précisément par sa capacité à convertir, recoder, rendre transparent et donc représenter jusqu'aux expériences mêmes qui lui résistent avec une opacité entêtée.¹⁰⁹

Ce texte n'a pas, depuis sa publication en 1991, perdu de son actualité. La puissance de cette (auto)analyse postcoloniale, c'est de rappeler qu'il vaut mieux *faire avec* (le pendant de *faire ici*) que *parler sur* (ou *parler pour*), fût-ce avec les meilleures intentions du monde.

Depuis la Conquête

De là où l'on parle dépend la manière dont on nomme les choses, les situations et les pratiques. Les analyses postcoloniales ont été initialement formulées par des personnes que leurs trajectoires de vie avaient amenées depuis les anciennes colonies de l'Empire britannique jusqu'à la post-colonie : les États-Unis et le Royaume-Uni désormais privés d'empire. Les pensées critiques décoloniales procèdent d'un tout autre ici : l'Amérique du Sud/Aba Yala, où elles se sont développées depuis les années 1980. La conquête coloniale y a été plus ancienne et les sociétés contemporaines y sont plus métissées. Plutôt que de considérer une conception du colonialisme s'arrêtant avec l'émancipation des États-nations latino-américains, « ce rapport par lequel une société est dépossédée de sa souveraineté et de ses ressources au profit d'une métropole étrangère¹¹⁰ », plusieurs auteurs préfèrent analyser les continuités

112_ *Ibid.*

113_ Edgardo LANDER, *La colonialidad del saber : Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Compilador, 2000. Voir également l'article de synthèse d'Arturo Escobar, « Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/ colonialidad latinoamericano », dans *Tabula Rasa*, no 1, nov.-déc. 2003, p. 51-86.

114_ Silvia Rivera CUSICANQUI, « A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization », dans *The South Atlantic Quarterly*, 2012/111, p. 98 (je traduis).

115_ *Ibid.*, p. 102.

depuis la conquête, ce que Philippe Collin et Lissell Quiroz, dans le premier précis de pensées décoloniales publié en français sur lequel je m'appuie largement ici, résume parfaitement dans la formule suivante : « la conquête n'est pas un événement. Elle est une structure¹¹¹ ». C'est ainsi que le sociologue péruvien Anibal Quijano propose en 1992 de penser un principe de colonialité du pouvoir. Le colonialisme est un moment historique, alors la colonialité consiste en des « rapports coloniaux de domination qui émergent avec la conquête de l'Amérique et s'établissent progressivement à l'échelle du globe¹¹² ». Ces rapports de domination sont indissociables du développement de la modernité capitaliste. Il existe des « liens structurels qui unissent la domination matérielle et intellectuelle de l'Occident, l'accaparement colonial, les procédures de racisation des populations conquises et l'éradication des savoirs (*épistémicides*) et formes de vies non occidentales (*ethnocides*) ».

Par un même mouvement, le sociologue Edgardo Lander propose quelques années plus tard de penser la *colonialité du savoir* : le développement de la science moderne occidentale, l'eurocentrisme épistémologique et la hiérarchisation des savoirs¹¹³. Plusieurs auteurs, dont Walter Mignolo, populariseront ces pensées depuis les universités nord-américaines. Ils oublieront parfois de se resituer dans les rapports de pouvoir du champ académique globalisé. La sociologue et activiste aymara Silvia Rivera Cusicanqui désigne ainsi les universités nord-américaines d'où ont été diffusées les pensées post et décoloniales comme « les palais de l'empire¹¹⁴ » et invite à penser une économie politique de la connaissance qui ne se résume pas à la colonialité du savoir : des réalités institutionnelles, qui ramènent aux réalités matérielles de la production de la pensée. Selon Cusicanqui, l'échec de ces versions du décolonial tient à ce que les cursus d'enseignement supérieur proposés sont fondés « sur la version logocentrique et nominaliste de la décolonisation. Des néologismes tels que *décolonial*, *transmodernité* et *ecosimía* prolifèrent, et ce langage englué et paralyse leurs objets d'étude : les autochtones et les afrodescendants avec lesquels ces universitaires croient dialoguer¹¹⁵ ». La trajectoire activiste et intellectuelle de Cusicanqui permet de mieux saisir le lieu de cette critique : elle est la fondatrice du *Taller de Historia Oral Andina* (THOA, Atelier d'histoire orale andine), où la critique des épistémologies occidentales n'est que la conséquence d'un travail de terrain avec les populations autochtones.

116_ Eve TUCK, Wayne Yang KANYANGALE, « Decolonization is not a metaphor. », dans *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, vol. 1, no 1, 2012, p. 1-40.

117_ Parution 2021 en français aux éditions Rot-Bot-Krit.

118_ « Stop indigenizing your methodologies », dans Jill CARTER, Karyn RECOLLET, Dylan ROBINSON, « Interventions into the maw of old-world hunger: Frog monsters, kinstellatory maps, and radical relationalities in a project of reworlding », dans *Revue Canadian Performance Histories and Historiographies*, 7, 2017, p. 205-231.

119_ Jill CARTER, « "My! What Big Teeth You Have!": On the Art of Being Seen and Not Eaten », dans *Canadian Theatre Review*, 2020, p. 16-21.

120_ Morgan Labar a dirigé l'École supérieure d'art d'Avignon (ESAA) entre 2021 et 2024. Depuis l'automne 2024, il est directeur de l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Lyon (ENSBA-Lyon).

Ces longs détours par différentes traditions intellectuelles ont pour fonction de dire l'importance de situer les termes que l'on emploie. Les idées ont-elles aussi leur *ici* ? Lorsqu'elles voyagent, elles se transforment et souffrent mal d'être répliquées à l'identique. Ainsi, l'application du terme *décoloniser* à de nombreuses réalités en Amérique du Nord a fait écrire à Wayne Yang et Eve Tuck un article polémique intitulé « La décolonisation n'est pas une métaphore¹¹⁶ ».

Quand la métaphore envahit la décolonisation, elle tue sa possibilité même ; elle remet la blanchité au centre, réimplante la théorie, va jusqu'à innocenter le colon, et entretient même la possibilité d'un avenir au colonialisme de peuplement. Décoloniser (le verbe) et la décolonisation (le nom) ne peuvent être aisément greffés sur des discours ou dans des cadres théoriques préexistants, même s'ils sont critiques, même s'ils sont antiracistes, même s'ils ont la justice pour perspective. L'absorption, l'adoption et la transposition faciles de la décolonisation ne sont qu'une autre forme d'appropriation coloniale. En écrivant sur la décolonisation, nous ne la proposons pas comme métaphore ; il ne s'agit pas d'une approximation d'autres expériences d'oppression. La décolonisation n'est pas un terme interchangeable avec un autre pour qualifier ce qu'il faudrait faire pour améliorer nos sociétés et nos écoles. La décolonisation n'a pas de synonyme¹¹⁷.

Dylan Robinson (Stó:lo), professeur à l'Université du Queensland, réclamera pour sa part que l'on « cesse d'indigéniser [leurs] méthodologies¹¹⁸ » ce qu'il assimile à de l'extractivisme. La chercheuse et metteuse en scène Jill Carter (d'origine Anishinaabe et Ashkenazi) appelle quant à elle à « être vue et non mangée¹¹⁹ ».

Ici. Retour sur le lieu d'où nous activons ces outils

Les questions traitées dans cet ouvrage s'articulent autour de l'expression *faire ici*. En retraçant une des généalogies des termes *postcolonial* et *décolonial*, j'ai voulu insister sur la nécessité de questionner également les outils critiques à l'aune de leur ancrage territorial – de leur *ici*.

L'ici d'où j'écris est, comme je l'ai énoncé en introduction, une école supérieure d'art publique dans le sud de la France, à Avignon¹²⁰. Les projets

développés depuis 2021 dans cet établissement s’ancrent dans la précarité des conditions de travail – locaux peu adaptés, localisation dans un presque *no man’s land*, une zone urbaine médicale en lointaine périphérie, et dans la revendication de la modestie et sobriété de l’établissement, qui assume volontiers de ne pas être aussi attrayant que d’autres plus prestigieux et élitistes. Au cœur du projet d’établissement de l’École supérieure d’art d’Avignon (ESAA) réside une double ambition : ancrer son action dans le territoire tout en développant une ouverture internationale. Cette démarche repose sur la conviction que le local et le global ne s’opposent pas mais se nourrissent mutuellement. Il s’agit ainsi de concevoir des projets profondément enracinés dans leur contexte, en cohérence avec leur ancrage géographique et culturel, tout en favorisant des échanges et des dialogues avec des interlocuteurices issu-es d’horizons divers. Elle irrigue nombre de projet développés au sein de École, tels *Affordances*, qui investit les espaces extérieurs de l’école et le territoire alentour en partenariat avec l’Académie des Beaux-arts de Guangzhou, *Amazonies*, qui tisse un dialogue avec le peuple Païter Surui et son université des savoirs autochtones, et *Riken no ken* qui, dans le cadre d’une collaboration avec l’université d’Art de Musashino au Japon, invite à décentrer les regards que nous portons sur nous-mêmes comme sur les autres.

83

Décentrer

* Devenu directeur de l’ESAA en 2025

Le projet *Riken no ken*, conçu et porté par l’artiste Benoît Broisat* et l’anthropologue Gaspard Salatko, fait allusion à un concept développé par le dramaturge et théoricien du nô Zeami (1363-1443), selon lequel un acteur voulant pleinement maîtriser son jeu doit apprendre à se voir en imagination « à la troisième personne », depuis le point de vue du spectateur. C’est ce point de vue décentré, désubjectivé, qu’il nomme *Riken no ken*, expression traduite par Claude Lévi-Strauss par « Le regard éloigné », titre de l’un de ses ouvrages et métaphore d’une démarche qui consiste, selon ses mots, « d’une part, à regarder très loin, vers des cultures très différentes de celle de l’observateur, mais aussi, pour l’observateur, à regarder sa propre culture de loin, comme s’il appartenait lui-même à une culture différente¹²¹. » L’ESAA est une école dont l’échelle permet une communication permanente. Elle envisage le développement de projets internationaux comme une opportunité rare d’offrir à ses 120 étudiant-es, souvent issus de milieux modestes, une ouverture sur le monde à laquelle ne les

121_ Claude LÉVI-STRAUSS, *L’Anthropologie face aux problèmes du monde moderne*, Paris, Seuil, Librairie du XXe siècle, 2011, p.44-45.

prédestinent pas les déterminismes sociaux. À l'inverse, MAU, avec ses 4740 étudiants, est l'une des plus puissantes universités du Japon qui entretient des relations régulières avec un grand nombre d'institutions à New York, Paris, Londres, Beijing... C'est paradoxalement la marginalité de l'école d'art d'Avignon par rapport à cet « archipel mégapolitain mondial » théorisé par Olivier Dollfus qui en fait pour MAU un interlocuteur plus radicalement autre, dont elle pressent qu'elle a à apprendre, sur elle-même et sur le monde, de son « regard éloigné ».

Voisiner

Le programme de recherche *Affordances*, conçu et porté par l'artiste Cyril Jarton, engage une réflexion et des actions de terrain liées aux problématiques écologiques spécifiques de la zone Baigne-Pieds et des espaces attenants. Il vise à explorer et à concrétiser, par des créations et des aménagements, les potentialités environnementales offertes par ce site où se trouvent les locaux de l'école. Cet ancien terrain agricole situé à proximité de la Durance et en bordure du Canal Puy, fortement impacté par l'urbanisation, constitue une zone frontière, permettant de questionner les rapports entre la ville, sa ceinture verte et les différentes formes de vies et communautés présentes sur ce territoire – en particulier la communauté des Voyageurs. Le projet engage aussi les étudiant-es en art et en conservation-restauration dans une démarche écologique en prise directe avec leur lieu de travail. Parmi les actions les plus notables, on citera le nettoyage de la décharge à ciel ouvert qui se trouvait à quelques centaines de mètres de l'école, immédiatement à proximité des habitations de personnes appartenant à la communauté des Voyageurs. Un projet artistique et pédagogique qui visait à se situer au plus juste des potentialités du lieu a eu, à force de rencontres et de rendez-vous politiques et administratifs, un effet sur le réel : la communauté d'agglomération du Grand Avignon a un jour vidé cette décharge sauvage et installé d'énormes cailloux coupant le chemin à la circulation des voitures afin d'empêcher que la décharge sauvage ne se forme à nouveau. L'installation d'une caravane sur le parvis de l'église des Célestins, dans le cadre de l'exposition annuelle de l'ESAA en cœur de ville intitulé *Passe-Murailles* (l'école regagne les remparts dont elle fut naguère expulsée) participe également d'une dynamique de voisinage : hommage aux Gitans eux-mêmes chassés, des décennies plus tôt, du quartier de la Balance dans le centre-ville

d'Avignon, dont une partie est depuis installée dans le quartier de Baïgne-Pieds et voisine avec l'ESAA. Là encore, à la manière des projets de Christo et Jeanne-Claude, il a fallu beaucoup d'échanges et de précautions pour que le refus initial de la Ville d'Avignon, de voir une caravane ouvrir l'exposition, se transforme en acceptation.

Déhiérarchiser

Le projet de recherche *Amazonie(s)*, porté l'artiste Léa Le Bricomte et la conservatrice-restauratrice Camille Benecchi, s'adosse à la pédagogie singulière de la conservation-restauration à l'ESAA et met en avant plusieurs questions hétérodoxes pour cette discipline : que se passe-t-il lorsque des artistes investissent les collections de provenances coloniales ? Que signifie conserver un objet si ce dernier est totalement coupé de sa culture, de son milieu, de son environnement, de ses usages d'origine ; sans plus de lien avec les personnes et communautés qui l'ont créé ? Que préserve-t-on alors, et pour qui ?

L'approche de la conservation-restauration à l'ESAA s'attache à ne pas décorrélér la matérialité de l'objet de sa vie immatérielle. Cette approche nécessite donc un lien et une collaboration étroite avec les représentant-es des communautés d'où proviennent les objets. Le programme *Amazonie(s)* postule que le décentrement produit par ces rencontres sur les habitudes de sentir et de penser vient enrichir et infléchir le programme pédagogique. La méthode de travail se fonde sur la rencontre avec des représentant-es de communautés autochtones d'Amazonie brésilienne, en particulier des peuples Surui, Guarani et Ashaninka avec lesquels des partenariats ont été noués.

En 2022, le chef Almir Narayamoga Surui est intervenu pendant plusieurs jours à l'ESAA, discutant d'éducation dans une école, de culture dans une ferme urbaine, de patrimoine dans un musée et de spiritualité dans une église. Il a fait don à l'ESAA de deux coiffes Surui, afin qu'elles servent d'objets d'étude dans les ateliers de conservation-restauration. En 2023, Txai Surui et Ivaneide Bandeira sont venues discuter de conceptions du patrimoine et de préservation des savoir-faire lors de rencontres organisées par l'ESAA au Festival d'Avignon. En 2024, le leader spirituel Ashaninka Benki Piyako est venu présenter ses pratiques de reforestation et échanger sur les objets conservés et travaillés dans les ateliers de conservation-restauration. Ce programme – comme le travail sur des objets issus des cultures Roms¹²² — est inspiré de

122_ « Ni vu ni connu : Enjeux, porosités et influences artistiques d'un voisinage avec la communauté des Voyageurs », journée d'étude organisée par Cyril Jarton, École supérieure d'art d'Avignon, 7 mai 2024.

méthodologies décoloniales en ce qu'il postule l'égalité légitimité des savoirs et cosmovisions autochtones avec les savoirs et méthodes des sciences modernes occidentales. Il l'est également en ce qu'il revendique la nécessité de *faire avec* (de ne pas faire à *la place de*, de ne pas se contenter de *parler de*), de partager des pratiques et de nouer des liens de réciprocité.

Mais si l'approche est décoloniale lorsqu'il s'agit pour le peuple Surui de lutter contre la déforestation, pour la préservation de ses terres et de ses savoirs, elle l'est parce que leur ici est le Brésil – où la question coloniale n'est pas réglée, à tout le moins pour ce qui concerne les peuples autochtones. Abordée depuis Avignon, l'approche ne peut plus être littéralement décoloniale. Depuis la Guyane ou la Nouvelle-Calédonie, elle pourrait sans doute l'être, mais depuis Avignon, elle devient tentative de se situer avec le plus de justesse possible dans un monde encore innervé de dynamiques qui sont autant coloniales qu'elles sont capitalistes, validistes ou patriarcales : se situer à rebours d'une conception de la science moderne occidentale comme universelle, d'un rapport extractiviste au monde, de logiques productivistes, d'accaparement et de prédation du vivant.

Inspirés de méthodologies décoloniales, ces projets visent donc à décentrer le regard et déhiérarchiser les savoirs plus qu'ils ne visent à décoloniser (à moins qu'ils ne visent à décoloniser les imaginaires).

Ils postulent également que *Faire Ici* doit être aussi *faire ensemble*. Aller en territoire Païter Surui, aller au Japon, aller enquêter sur les pratiques roms ne suffiraient pas – au contraire, on courrait le risque de se positionner dans la relation de l'anthropologie traditionnelle, qui se défait mal de sa colonialité inhérente. Les projets avignonnais n'existent que dans les relations qu'ils créent. Le travail d'analyse critique des relations de domination des *cultural studies*, *postcolonial studies* et des pensées décoloniales apparaît donc, rétrospectivement, comme l'un des préalables théoriques, l'une des conditions de possibilité des projets analysés.

Jérôme DUPONT

Maître de conférences, Habilité à Diriger des Recherches en art et design à Nîmes Université. Il travaille sur les formes de pratiques critiques contemporaines du design, de ses liens avec les arts et de ses sources généalogiques dans le proto-design du XIXe siècle.

Il est co-responsable de l'axe « *Design, politiques & publics* » de l'UPR PROJEKT, membre du laboratoire interne de l'université de Nîmes SITÉ et membre associé de l'axe ADS du laboratoire le MICA de l'Université Bordeaux Montaigne.

La « factory » contre
le masque de l'ordre
industriel.

Un contre-récit de William
Morris.

123_ « Car, en fait, la « paix » du commerce n'est pas la paix, mais une guerre acharnée, (...) il y a la guerre sur la terre qui étouffe tous nos efforts pour vivre de manière saine et heureuse. La nécessité du temps, dis-je, est de nourrir la guerre commerciale que nous sommes tous en train de mener d'une manière ou d'une autre », dans William MORRIS, "The Socialist Ideal: Art". *New Review*, numéro de janvier 1891.

124_ « Quel bilan serons-nous en mesure de dresser pour les générations futures de notre commerce avec la terre (...) » ? William MORRIS, « Art under plutocracy [1883] », dans William MORRIS, *The Collected Works of William Morris : with introductions by his Daughter May Morris*, vol. 23, *Signs of Changes; Lectures on Socialism*. 1910, Londres: Longmans, Green & Co., Cambridge: Cambridge University Press 2012, p. 164.

« For, in fact, the «peace» of Commercialism is not peace, but bitter war (...) there is war in the land which quells all our efforts to live wholesomely and happily. The necessity of the time, I say, is to feed the commercial war which we are all of us waging in some way or another¹²³ ».

William MORRIS

Si William Morris occupe une place dans « l'histoire de l'histoire » du design — considéré au XXème siècle comme pré-designer, aujourd'hui de plus en plus redécouvert comme proto-designer voire comme un avant-courrier des formes contemporaines du design critique —, il a aussi travaillé au niveau conceptuel les acceptions de ce terme dans ses textes réflexifs. Certes, l'usage est à comprendre dans le contexte linguistique anglo-saxon et non dans celui de l'extension de l'anglicisme qui fondera l'autonomisation du concept de design au milieu du XXème siècle. Pour autant, l'usage du mot design dans son œuvre montre qu'il s'en dégage une vision très nette, surtout qu'il anticipe déjà les possibles enjeux de son acception disciplinaire.

C'est donc à partir de l'analyse des acceptions du terme « design » dans certains textes de William Morris et des mises en garde qu'il exprime quant à son usage comme modalité de séparation entre conception, fabrication et territorialisation, que nous explorerons son dessein pour le design : celui de participer à une reconquête artisanale de la « factory » contre ce qu'il considère comme « le masque de l'ordre industriel ».

Esquissant le projet singulier d'une panhumanité artisanale, il déroge aux organisations instituées des savoirs et des faïres, du poïen artistique et de la praxis politique. Or, cette déconstruction est sous-tendue par une remise en cause plus globale d'un ordonnancement qui, pour lui, traverse les constructions extractivistes ayant conduit à l'expansion industrielle. L'avenir post-capitaliste de ces *Nouvelles de nulle part* — *News from Nowhere, or an Epoch of Rest* — ne sera d'ailleurs pas l'âge d'un nouvel ordre, mais celui du repos d'une humanité dispersée, plurielle, hétérogène, discordante et pour autant pacifiée.

91

Ce que nous disons du passé et ce que le passé dit de nous

« What kind of an account shall we be able to give to those who come after us of our dealings with the earth¹²⁴ ».

William MORRIS

125_Michel DE CERTEAU, *L'absent de l'histoire*, Tours, Mame, 197, pp. 8-9.

126_William MORRIS, « News from Nowhere or An Epoch of Rest. Being some chapters from a utopian romance », dans la revue de la ligue socialiste [en feuilleton] *Commonweal*, volume 6, du n° 206 du 11 janvier 1890, pp. 9-10 au n°247 du 4 octobre 1890, p. 314-315.

127_Michael LÖWY, «William Morris, romantique révolutionnaire », dans la Revue *Multitudes*. N°55, 2014. Paris, Association multitudes, p. 129.

Pour commencer il est nécessaire de clarifier le type d'opération historiographique sur lequel s'appuie cet article. Elle a pour but de participer à réengager la construction du récit européen en interrogeant les limites de son uniformité par l'analyse de la pluralité des matrices historiques qui la constituent. Cette opération implique un double déplacement : celui du présent vers le passé mais aussi celui du singulier vers le pluriel.

Le premier déplacement, le déplacement temporel, a vocation à faire retour sur notre temps, car si comme le rappelle Michel de Certeau, les événements passés sont toujours abordés à l'aune de notre présent, la lucidité sur notre présent n'opère que par la conscience de notre passé. Michel de Certeau écrit dans *L'absent de l'histoire* :

Tel Robinson Crusoé sur la grève de son île, devant 'le vestige d'un pied nu empreint sur le sable', l'historien parcourt les bords de son présent ; il visite ces plages où l'autre apparaît seulement comme une trace de ce qui a passé. Il y installe son industrie. À partir d'empreintes définitivement muettes (ce qui a passé ne reviendra plus, et la voix est à jamais perdue), se fabrique une littérature : elle construit une mise en scène de l'opération qui confronte l'intelligence à cette perte. Ainsi se produit le discours qu'organise une présence manquante¹²⁵.

Nous pourrions rajouter à cette définition fine et sensible du travail historique que cette présence manquante est celle de la perte passée mais aussi celle des présences à venir. Elle délimite en tout cas parfaitement le lieu que nous habiterons le temps de cet article : sur les bords de notre présent afin d'observer, face à un avenir très incertain, certaines traces de cette présence manquante. Les bords de notre présent étant à la fois ceux de notre passé et ceux de notre avenir.

Il s'agira d'habiter provisoirement ce lieu par la présence manquante d'un homme lui-même profondément travaillé par cette tension du passé, du présent et de l'avenir : William Morris ne cesse dans son œuvre poétique, politique et poïétique de tisser des liens entre ces différentes temporalités. À ce titre, nous y reviendrons, il écrit six ans avant sa mort une fiction politique qui se déroule en l'an 2102¹²⁶, nous plaçant nous même dans le passé de son narrateur. La figure emblématique des *Arts & Craft* incarne ainsi un passé qui nous prend à partie, rappelant que si nous avons quelque chose à dire du passé, le passé a non seulement quelque chose à nous dire mais il

128_ Nous reprenons ici le concept de cultures plurielles tel que le travailla Michel de Certeau, cf. MICHEL DE CERTEAU, *La Culture au pluriel*. 1993 [1974]. Paris, éditions du Seuil.

129_ Bernard MEYER, « Synecdoque et tradition », dans la revue *Histoire, Épistémologie, Langage*. 15-2, 1993. Paris, SHESL, p. 8.

130_ Michael LÖWY, « William Morris, romantique révolutionnaire », op. cit. p. 130.

131_ Sur la réification des arts décoratifs par le concept de « lesser arts of life » chez William Morris, cf. Jérôme DUPONT, « William Morris enseignant : émergence d'une pédagogie critique du design », dans John DIDIER et Jérôme DUPONT (dir.), *Enseigner le design : enjeux de démocratie*. Belfort-Montbéliard : UTBM - France / Canton de Vaud, HEPvd - Suisse, 2024, pp. 64-67.

132_ Pierre LITZLER, « Architecture et design : la politique par le poétique ». Dans *Poïétiques du design, Conception et politique*, Gwenaëlle Bertrand & Maxime Favard (dir.), Paris, L'Harmattan - collection Ars, 2015, pp.141-162.

a aussi quelque chose à dire sur nous.

Le second déplacement est un déplacement de nombre. Il permet de quitter l'unité de façade du singulier – Le Récit, La Modernité, L'Europe, Le Design – vers la complexité sous-jacente du pluriel, celui des récits et des contre-récits, celui des auto-critiques culturelles de la modernité¹²⁷ et celui des cultures plurielles en design. Le déplacement de nombre du singulier vers le pluriel¹²⁸ a ainsi vocation d'éviter de systématiser le recours à une pensée qui d'une partie vers la partie, puis de la partie vers le tout transforme la synecdoque généralisante en un processus excluant alors même que la vocation première de son origine étymologique est « *d'accueillir ensemble* » comme le rappelle le grec *sunekdokhe*¹²⁹.

Afin d'opérer ce double déplacement de temps et de nombre, cet article est construit à partir d'une partie du corpus de William Morris, corpus de la fin du XIX^{ème} siècle anglais lié à ses implications poïétiques au sein des *Arts & Crafts*, politiques au sein de la Socialist League et pédagogiques notamment au sein de la Birmingham Society of art and school of design.

L'intérêt est heuristique. Il consiste à remettre dans le débat contemporain des approches qui tout à la fois participent et dérogent à une part du récit moderne, récit structurellement corrélé aux extensions coloniales de l'Occident en général et de l'Europe en particulier. L'œuvre de William Morris est au cœur de ces tensions : celle d'un anglais issu de la bourgeoisie de la première moitié du XIX^{ème} siècle qui va passer du romantisme restitutionniste de son mentor John Ruskin à une conception à la fois révolutionnaire¹³⁰ et pacifiste qui renouvelle les liens entre l'art, le politique et le vivant à partir d'une réification des arts décoratifs¹³¹.

Ce corpus interroge à la fois l'histoire et l'avenir du design. Il est l'une des premières figures de son histoire dont la pensée irrigue notamment celle du belge Henry Van de Velde, peintre, architecte et fondateur de l'école de Weimar, qui pose la première pierre — au sens propre comme au sens figuré — du premier Bauhaus de Walter Gropius. Il préfigure la conception du *design comme manière de faire de la politique par le poétique* développée par Pierre Litzler¹³². Il interroge son avenir en prenant soin d'un « faire ici » liant le design et l'artisanat et en engageant la déconstruction d'un processus industriel dont l'ordre apparent cache des modalités toxiques de domination. Une domination s'exerçant, pour William Morris, tant entre êtres humains que dans la relation entre

133_ « L'usine à rêve/l'usine de rêve* semble susceptible de devenir une usine (réelle nda). William Morris à propos de de l'emménagement à Merton Abbey en 1887. Cf. MACCARTHY Fiona, *Morris: A life for Our time*. 1995. New York : Alfred A. Knopf. p. 429. * Ce néologisme est difficile à traduire, nous l'analysons dans Jérôme DUPONT, « Les "Fictionaries", i.e. "fiction factories", de William Morris », Revue *Design Arts Médias*, dossier thématique n°3/2021, Arts de Faire – Acte 1 Les modes d'existences de l'atelier en art(s) et en design, Paris, DAMPress éditions.

94 134_ L'ensemble de ces textes ont été publiés en 1910 dans le volume 22 de *The Collected Works of William Morris*, 1910. Londres : Longmans, Green & Co. Il est regroupé sous le titre *Hopes and Fears for Art; Lectures on Art and Industry* et a été réédité en 2012 par la Cambridge University Press. Il regroupe les textes de *Hopes and Fears for Art* publiés dès 1882 sous le titre de *Hopes and Fears for Art. Five lectures delivered in Birmingham, London and Nottingham*, 1878-1881 de 1882. Londres, Ellis & White) mais aussi *Lectures on Art and Industry*,

l'être humain et le reste du vivant.

Design & artisanat : de la *factory* à la *fictionary*

«*The fictionary sounds likely to become a factory*¹³³ ».

William MORRIS

Afin d'interroger ce parcours, notre point de départ sera la relation entre design et artisanat dans les textes de William Morris mais aussi dans sa pratique *Arts & Crafts*. Cela implique une analyse sémantique, dans le corpus de ses œuvres, du terme « design » mais aussi de sa *conception de la conception* prenant en compte un contexte linguistique situé en amont de l'émergence du mot dans son acception moderne afin d'éviter les anachronismes d'usage. Dans l'œuvre, le terme apparaît de manière notable et signifiante dans le corpus de ses textes liés à ses activités d'enseignant à partir des années 1870 dans le cadre de ses interventions à la Birmingham Society of art and school of design ainsi qu'à la Trades Guild of Learning¹³⁴ ainsi que dans les années 1880 dans le cadre d'intervention notamment à la Royal Manchester Institution¹³⁵.

Une synthèse de l'analyse sémantique de ce corpus¹³⁶ montre que le design est à la fois clairement identifié par William Morris comme processus de conception et de planification, et qu'à ce titre il est pour lui fondamental de l'articuler en permanence aux activités du *handicraftsman* qui renvoie à l'artisan mais aussi dans l'étymologie du terme anglais, au « faire » et à la « main »¹³⁷. A contrario, il insiste de manière récurrente sur les conséquences négatives — à la fois culturelles, sociales, poétiques, esthétiques, écosophiques — qu'il voit dans la séparation entre *design* et *handicraftsman*¹³⁸.

Cette articulation entre pensée projective, action et « faire » n'est pas pour William Morris qu'un souhait : elle est la caractéristique majeure de son œuvre, incarnant et exemplifiant par la pratique concrète une pensée en acte et un utopisme militant. Nous retrouvons d'ailleurs dans sa pratique *Art & craft* une application claire de ce principe. Ainsi, le cœur de ses micro-utopies réalisées est un « inséparable » entre conception et fabrication. La première commence avec la Morris, Marshall, Faulkner and Co. qui, lorsqu'elle devient en 1875 la Morris & Co., permet alors de rénover une ancienne manufacture de Merton Abbey pour devenir un lieu de production et d'expérimentation. Lorsqu'il emménage, il la

partie dans laquelle nous retrouvons des communications de 1882 telles que *The History of Pattern-Designing* ou encore *The Lesser Arts of Life*.

135_ Il s'agit par exemple de la conférence *Art, Wealth and Riches* de 1883 publié dans le volume 23 *The Collected Works of William Morris*, Londres : Longmans, Green & Co., 1910. Réédité en 2012 par la Cambridge University Press.

136_ L'analyse plus détaillée de ce corpus est publiée dans un chapitre consacré à l'œuvre pédagogique de William Morris, au sein d'un ouvrage collectif sur l'enseignement du design et les enjeux de démocratie cf. Jérôme DUPONT, « William Morris enseignant : émergence d'une pédagogie critique du design », op. cit., pp. 63-79.

137_ Jérôme DUPONT, « William Morris enseignant : émergence d'une pédagogie critique du design », op. cit., p. 75-76.

138_ *Ibid.*

139_ Jérôme DUPONT, « Les 'Fictionaries', i.e. 'fiction-factories', de William Morris », dans Revue *Design Arts Médias*, dossier thématique n°3/2021, Arts de Faire – Acte 1 Les modes

baptise du néologisme de *fictionary* qui associe la fiction, porteuse de la fonction critique de l'imagination, au *poïen*, à la fabrication permettant de l'ancrer dans la concrétude du monde¹³⁹. C'est un concept qui est symptomatique de sa conception utopique de la *factory*. Ce terme qualifie pour lui, à la fois une usine de rêve, une usine à rêves et une usine rêvée ; c'est en ce triple sens qu'elle est une contre-proposition nourrissant la révolution sociale et écosophique qu'il appelle de ses vœux¹⁴⁰.

Il est, en ce sens, préférable de privilégier le terme anglais de *factory*, plutôt qu'usine, car il qualifie à la fois la manufacture et l'usine alors que le mot français sépare lexicalement l'unité de production artisanale de celle issue de l'industrie. L'anglais ne sépare pas les deux et fait donc du terme *factory* le lieu même d'une lutte ou d'une rencontre, c'est selon ; ce mot est celui d'un lieu que l'artisanat et l'industrie ont en tout cas en partage. Il est ainsi le nom d'un lieu entre deux mondes et c'est bien en ce sens qu'il est pour William Morris un espace de dissensus ainsi qu'un pivot fondamental de l'action socio-politique.

Masque de l'ordre et domination

« A mask is worn by competitive commerce¹⁴¹ »,
William MORRIS

La reconquête de la *factory* s'inscrit, chez William Morris, dans une conception plus large dans laquelle elle est aux prises avec ce qu'il considère comme le « masque de l'ordre ». En effet pour lui, le principe d'ordre est une apparence trompeuse¹⁴² car il masque le désordre d'une division délétère, alors même que le désordre apparent, issu de la réappropriation par chacune et chacun du « faire » et des cultures d'ateliers, produit une coopération pacifiée. C'est en ce sens qu'il analyse l'« ordre de la guerre », l'« ordre industriel » et la « paix commerciale » autant d'ordres apparents qui cachent le chaos, les destructions et la barbarie générés par l'extension d'un commerce concurrentiel fondé sur l'exploitation commerciale des humains et du vivant¹⁴³. En termes de périodicité, il inscrit l'extension de ce « masque de l'ordre » dans la continuité des travaux de son mentor John Ruskin. Ainsi, l'une de ses sources s'inscrit dans la financiarisation de l'économie et la séparation entre conception et réalisation durant la Renaissance classique. Cette première étape amenant à une captation des modes et des moyens de production par la concurrence commerciale générant une dérégulation économique.

d'existences de l'atelier en art(s) et en design. Paris, DAMPress éditions. [En ligne : <https://journal.dampress.org/issues/les-arts-de-faire-acte1-les-modes-dexistence-de-latelier-en-arts-et-en-design/les-fictionaries-le-fiction-factories-de-william-morris>]. Consulté le 20 décembre 2024.

140_ *Ibid.*

141_ « Un masque est porté par le commerce compétitif », Allocution au Russell Club, University College, Oxford, 7 novembre 1883. MORRIS William, « Art under plutocracy [1883] », *op. cit.*, p 186.

142_ *Ibid.*

143_ *Ibid.*

144_ William MORRIS, « The Socialist Ideal [1891] », dans William MORRIS, *The Collected Works of William Morris: with introductions by his Daughter May Morris: vol. 23, Signs of Changes; Lectures on Socialism*, *op. cit.*, pp. 255-263.

145_ William MORRIS, « Art under plutocracy [1883] », *op. cit.*, pp. 164-191.

William Morris travaille dans l'ensemble de son œuvre les liens complexes qui se nouent, dans le temps et l'espace, entre le partage des activités, la capitalisation des outils de productions, la division du travail, et l'exploitation des humains et du vivant. Or pour lui, cet ensemble d'interactions est lié à l'extension de la concurrence commerciale qu'il considère comme une guerre à la fois acharnée et destructrice dissimulée derrière la façade de la paix du commerce¹⁴⁴.

Une grande part de l'œuvre de William Morris travaille la déconstruction de cet ordre apparent, nous la retrouvons d'ailleurs au cœur du célèbre « l'art en ploutocratie¹⁴⁵ » dans lequel il met en relation la guerre moderne prenant l'apparence de l'ordre afin de cacher la barbarie mortifère de tout conflit armé et le commerce concurrentiel. En ce sens, le développement industriel de son temps n'est donc pas une « révolution » mais une « extension » du commerce concurrentiel qu'il nommera plus explicitement en 1891, *guerre commerciale* anticipant ainsi les dynamiques funestes entre tensions socio-économiques et conflits des nations qui irriguent les guerres de la fin du XIXème, puis de la première moitié du XXème siècle. Comme l'explique l'historien britannique Edward Palmer Thompson, Morris est, des penseurs marxistes de son temps, celui qui met en garde contre l'impérialisme en montrant qu'il mène inévitablement à une époque « réglée par la guerre¹⁴⁶ ».

Cette approche issue du XIXème siècle européen travaille donc l'auto-critique interne d'une extension continue des dominations liées aux modalités de captation, de capitalisation et de la financiarisation de l'occident à partir du XVIème siècle. Une telle approche est, me semble-t-il, une piste pertinente pour notre réflexion commune du Faire ICI, car elle propose, à dessein, une périodisation synchronisée sur l'extension coloniale européenne. Le fond de la critique du « masque de l'ordre » par William Morris est d'ailleurs bien la question des dominations, car il sert justement à dissimuler la prise de pouvoir d'un être humain exercé sur un autre. L'ensemble de son utopie sociale se joue sur ce premier et fondamental refus. D'ailleurs, c'est en ce sens qu'il réactive une vision mythifiée des communautés de métiers en une sorte de panhumanité hétérogène et artisanale dans laquelle le travail est le produit de la coopération et du soin, non de la division et de l'asservissement. Une société dans laquelle comme il l'écrit dès 1877 : « Personne ne sera appelé à être le serviteur d'un autre. Personne n'acceptera la honte d'être le maître d'un semblable¹⁴⁷ ».

146_Edward Palmer THOMPSON, « Romantisme, moralisme et utopisme : le cas de William Morris [1976] », (article publié initialement dans la revue *New Left*, n°99, trad. Florence Vignaud), dans la Revue *L'Homme et la société*, n°110, octobre-décembre 1993, Gif-sur-Yvette, MSH Paris-Saclay c/o ENS Paris-Saclay, p. 103.

147_William MORRIS, « Les arts mineurs [1877] » à partir de la traduction de Jean-Pierre Richard [1985], dans Alexandra MIDAL, *Design : l'Anthologie*, Saint-Etienne, Cité du design, ESAD / Genève, HEAD, 2013, p.30.

148_« Et puis le renversement (...). Et, le XIXe siècle se voyait comme un homme qui, ayant perdu ses vêtements en se baignant, se promenait nu dans la ville ». William MORRIS, "News from Nowhere or An Epoch of Rest. Being some chapters from a utopian romance. Commonweal", volume 6, n°225 du 3 mai 1890, p. 142.

149_Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique, 2008, p.83. Sur la question des liens entre fiction artistique et

Reconstruire un récit pluriel

« *And then the overturn (...) And the nineteenth century saw itself as a man who has lost his clothes whilst bathing and has to walk naked through the town*¹⁴⁸ ».

William MORRIS

En plus des questions de Faire ICI, d'artisanat, et de domination, un autre point est à relever, celui de la pluralité des récits. En effet, William Morris participe de ces autres récits de la modernité au cœur même de la culture européenne. Notons d'ailleurs à ce sujet que le sien n'a pas vocation à être le nouveau récit dominant, il contribue, à la fois en tant que fiction artistique, et en tant qu'action politique à « *creuser le réel, à le fracturer et à le multiplier sur un mode polémique*¹⁴⁹ » afin d'engager par la création artistique un débat collectif social et politique. Quel est cet autre récit ? Il y inverse l'ordre du nouveau et l'objet de la révolution. Pour lui, le véritable acte révolutionnaire passe par une panhumanité artisanale, un partage des outils de productions, une reconnexion entre *praxis*, *theoria* et *poïesis* et la pacification de notre relation au vivant. Par contre, l'extension par l'industrie de la concurrence commerciale, de la spécialisation, de la séparation entre la conception et « faire », de la division par le travail entre les humains et entre l'humain et son environnement. Voilà ce qui est pour lui une extension de l'ordre ancien, l'opposé même de la révolution et de l'émergence du nouveau. Or, dans cet autre récit, sortir de la division du travail n'est pas seulement un enjeu pour les êtres humains mais pour l'ensemble du vivant. Pour le dire autrement, le masque de l'ordre cache une division et une domination plus structurelles qui dépassent l'humanité : elles extraient artificiellement l'être humain du monde vivant, et à ce titre l'amènent à être l'agent de sa propre destruction et de celui de son environnement.

Pour conclure : William Morris et l'antériorité d'un dépassement de la séparation entre l'être humain et la nature

L'aspect écosophique de l'œuvre de William Morris est celui qui interpelle le plus notre présent. Il développe ces aspects dans l'ensemble de son œuvre, que ce soit dans ses productions *Arts & Crafts*, dans ses enseignements et dans ses discours politiques, mais c'est sans doute dans les territoires de l'imaginaire, dans ceux de son

action politique en tant que forme d'un sens commun polémique, cf. Jérôme DUPONT, Suzanne HUSKY, Stéphanie SAGOT, « Exposer le projet d'une uchronie écotopique ou les formes d'un sens commun polémique », dans la Revue *Figures de l'art*, n°38, 2021, Pau, PUPA, pp.191-201 ; et cf. Jérôme DUPONT et Stéphanie SAGOT, « Écotopies : fictions et transformations », dans Alessandro Zinna, Michela Deni, Béatrice Gisclard (dir.), *La Vie. Mode d'emploi et stratégie de permanence*. Toulouse, CAMS/O collection Actes, 2023, pp.145-163.

150_William MORRIS, « News from Nowhere or An Epoch of Rest. Being some chapters from a utopian romance ». Dans la revue de la ligue socialiste [en feuilleton] *Commonweal*, volume 6, du n° 206 du 11 janvier 1890, pp. 9-10 au n°247 du 4 octobre 1890, p. 314-315.

151_Susan TROUVÉ-FINDING, « La cité idéale de William Morris ou le rêve réalisé ? L'imaginaire de Londres dans *Nouvelles de nulle part* [1890] », dans *Les imaginaires de la ville*, Hélène MENEGALDO, et Gilles MENEGALDO (dir). Rennes, PUR, 2007, p.169.

roman fictionnel *les Nouvelles de nulle part* qu'il peut pleinement les développer. Au départ, ce récit est publié en 1890 sous forme de feuilleton dans la revue socialiste *Commonweal*¹⁵⁰. Il le publiera, le concevra et le fabriquera ensuite en un roman en 1892 au sein de la Kelmscott Press qu'il a créée un an plus tôt. Dans cette fiction, le narrateur s'endort en 1890 pour s'éveiller en 2102. Il découvre alors un monde libéré du productivisme et de la guerre commerciale. Les anciens lieux de pouvoir y sont désertés ou reconquis par la nature et le vivant. La chercheuse Susan Trouvé-Finding a travaillé le décalque comparatif entre le Londres du temps de William Morris et celui qu'il décrit dans sa fiction utopique. Elle écrit :

L'imaginaire de Londres du roman à fonction pédagogique et politique se construit à partir de la carte personnelle de Morris, retraçant des épisodes véridiques et tragiques de sa propre expérience. À la fois prophétique et nostalgique, sa vision de la capitale érige en modèle le beau et l'harmonieux d'une ville propre, redevenue jardin, où les monuments, emblèmes de l'urbanisme rampant, de l'industrialisme et du pouvoir lié au capitalisme honni, sont transformés en lieux de récréation, d'échange et de partage. (...) Balayées d'un revers de main par le procédé onirique du récit, les réalités du siècle du pouvoir impérial sont revisitées sans nostalgie. Par un chiasme vengeur, les lieux de pouvoir politique sont transformés en écuries, le siècle du pouvoir culturel en logements populaires ; les lieux de rassemblement et de manifestation deviennent des vergers ensoleillés, lieux du souvenir de morts innocents, alors que les taudis, la misère et la pollution sont chassés par le grand chambardement fictionnel¹⁵¹.

Par son écotopie, William Morris réengage méthodiquement les lieux mêmes de la société disciplinaire de son temps : les lieux du pouvoir politique abritent les chevaux, ceux du pouvoir culturel abritent les humains et les anciens lieux de manifestation réprimés par le feu sont des vergers rendus aux vivants. Or, l'aspect le plus singulier de cette fiction, pour l'époque mais encore aujourd'hui, est la singularité de sa dimension écosophique. Proposant une fiction de valeur, William Morris y déconstruit, à dessein, le mythe de la rutilance technique. Travaillant non pas sur de nouvelles technologies mais sur de nouvelles valeurs sociales, il propose un urbanisme de la décroissance, de la déconstruction, de la désartificialisation, qui

152_ Sur le lien de causalité entre le système d'innovation techno-économique lié aux moteurs thermiques et l'Anthropocène cf. Paul Josef CRUTZEN, « La géologie de l'humanité : l'Anthropocène », dans la Revue *Écologie et politique*. 2007/1. N°34, pp. 141-148. Cet article est la traduction de l'article de Paul J. Crutzen, « Geology of Mankind : "The Anthropocene" » paru dans la revue *Nature* le 3 janvier 2002 ; la version française ayant été établie par Jacques Grinevald, avec l'assistance d'Anaïs Rouveyrol.

153_William MORRIS, *Les Nouvelles de nulle part ou une ère du repos* [1890], Traduction de Victor Dupont [1957]. Réédition unilingue, éd. L'Altiplano, 2009, p.427.

permet de ré-habiter pacifiquement le vivant. Durant les deux siècles qui séparent William Morris de ce nouvel âge, le monde aurait choisi la croissance du vivant plutôt que celle artéfactuelle d'une techno-économie¹⁵². Cet aspect est d'ailleurs explicité par différentes mises en abyme dans lesquelles les êtres humains de 2102 parlent au narrateur de sa propre société de 1890. C'est sur l'une d'elle que je conclurais. Clara, habitante de 2102 déclare :

Cette erreur n'était-elle pas ici encore, le fruit de cette vie d'esclavage qu'ils avaient mené ? Une vie qui regardait toutes les choses, animées ou inanimées à l'exception de l'humanité — la « Nature » disait-on — comme une chose, et les hommes, comme une autre. Il était alors naturel pour des gens qui pensaient ainsi, de réduire « la Nature » en esclavage, puisqu'ils croyaient que la « Nature » était une chose distincte d'eux-mêmes¹⁵³.

Il est symptomatique de constater que malheureusement, ces humains fictifs de 2102, à qui un utopiste du XIXème siècle donna la parole il y a 130 ans, ces êtres de fictions donc, ne parlent pas seulement des gens de 1890, ils parlent encore de nous, aujourd'hui, nous qui continuons à essayer de faire de notre environnement notre bien et du vivant notre esclave en pensant à tort que nous sommes extérieurs à eux. À nous tous, sachons qu'il ne nous reste à présent plus que 78 ans avant d'arriver en 2102. 78 ans pour que nous passions du désastre écologique à l'âge du repos d'une panhumanité diverse, artisanale et pacifique.

Delphine PAUL

Directrice générale de l'École supérieure des beaux-arts de Nîmes (esban).

Débute en 2007 sa carrière comme chargée de mission à la Biennale d'art contemporain africain de Dakar. Devient responsable des relations internationales de L'école supérieure d'arts de Paris-Cergy en 2012. Puis inspectrice à la création et aux enseignements artistiques en 2014, et nommée conseillère pour les arts plastiques à la DRC Bourgogne-Franche-Comté, avant d'être directrice des études et de la recherche à l'ENSP Arles.

Transmettre ICI : l'ESBAN.

Entretien entre Delphine Paul, Directrice de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes (ESBAN) et Caroline Grellier, Designer et Chercheuse indépendante, membre associé PROJEKT

Entretien

Caroline Grellier : Bonjour Delphine Paul, merci d'avoir accepté cet entretien¹⁵⁴ qui fait suite à la Journée d'étude du 6 Juin dernier, organisée par le laboratoire PROJEKT à Nîmes Université. Nous partageons des enjeux de transmission, qui sont au cœur de nos parcours. Avant d'être nommée à la direction de l'ESBAN en 2023, vous aviez rejoint l'École Nationale Supérieure de la Photographie à Arles en tant que Directrice des études et de la Recherche en 2019. En parallèle, vous participez à de nombreux jurys ; vous avez enseigné l'histoire de l'art, l'art contemporain, les politiques culturelles dans plusieurs universités en France et à l'étranger. Vous êtes actuellement en cours de doctorat entre Paris 1 et Tours, entre sociologie et esthétique, sur « Les figures et les représentations de l'artiste – pédagogue en France depuis les années 1970 ». Pour commencer, qu'est-ce qui définit, selon vous, la singularité de l'enseignement en école d'art en France ?

Delphine Paul : Je pourrais utiliser une métaphore pour expliquer que notre enseignement en école d'art ne forme pas des profs de sport, mais des sportifs. Ce qui perdure historiquement en école d'art c'est qu'il est porté par des professionnels en activité, c'est fondamental. L'ADN même de l'enseignement, c'est la pratique artistique. Il n'y a pas de formation pour enseigner l'art, une différence avec l'université. La question de l'enseignement n'a que fort peu été étudiée, ou pas suffisamment, par l'histoire de l'art. D'où mon intérêt pour la question de l'enseignement en école d'art qui est davantage pour moi une question des pratiques et d'histoire sociale de l'art : comment transmettre des savoirs dans un lieu spécifique de pratiques ? Comment élaborer un programme ?

Caroline Grellier : D'où votre intérêt pour la figure de l'artiste-pédagogue ?

Delphine Paul : Oui, il faut comprendre ce qu'il se passe entre la méthodologie et la pratique artistique, et leur réciproque apport. Un exemple, dans les années 1970 Gina Pane est connue comme étant une des représentantes de l'art corporel, mais en enquêtant je me suis rendue compte qu'elle avait enseigné pendant quinze ans à l'école des Beaux-Arts du Mans. Elle a beaucoup écrit sur l'enseignement, la pédagogie, la transmission, la place de l'autre, etc. Idem pour Michel Journiac qui a enseigné pendant vingt ans. Curieux cet oubli de leur activité pédagogique, laissant leur biographie officielle orpheline de cette implication.

Caroline Grellier : Quel était donc le contexte des années 1970 pour que des artistes comme Gina

Pane et Michel Journiac intègrent les écoles d'art ?

Delphine Paul : C'est une réforme, assez peu connue en France, qui date de 1973 et qui a structuré les écoles d'art jusqu'à aujourd'hui. Elle a été l'occasion de recruter toute une nouvelle génération d'artistes, avec des pratiques de l'art contemporain de l'époque. Pour continuer sur Gina Pane, elle a été recrutée comme professeure de peinture alors qu'elle n'a jamais réellement enseigné la peinture ; elle était performeuse. Qu'est-ce qui se transmet donc de son expression ? Il faut enquêter sur ces récits. Il y a un défrichage à faire au niveau des archives, un travail de reconstitution par le récit de la pédagogie, et que j'essaie de faire dans ma recherche.

Caroline Grellier : En quoi cette figure du pédagogue résonne avec la vision de transmission que vous souhaitez développer à l'ESBAN ?

Delphine Paul : En réalité, je pense qu'on ne peut pas transmettre si on n'a pas une activité dans le champ de l'art. J'ai le fantasme d'une école d'art avec une équipe pédagogique pérenne, donc d'un temps long dans l'enseignement, et dans laquelle nous ferions des invitations pour des projets artistiques qui se développeraient dans l'école avec des étudiants et d'autres enseignants. À mon avis, il y a quelque chose qu'on valorise peu dans les écoles, ce sont les savoirs situés et très expérientiels, donc basés sur l'expérience et l'expérimentation, l'ADN même de l'enseignement. C'est comme cela que travaillent et cherchent aussi les artistes avec des outils en sciences sociales, en sciences dures... l'art est complètement pluridisciplinaire.

Caroline Grellier : Et comment peut-on créer des passerelles ou des liens avec l'université notamment celle de Nîmes qui elle aussi affirme un dialogue interdisciplinaire de sa recherche ?

Delphine Paul : Avec un doctorat de création, sur un modèle de co-direction entre un enseignant d'université et un artiste, bien que les écoles d'art n'aient pas l'habilitation pour délivrer des doctorats. Ce qui est intéressant à Nîmes, c'est qu'il n'y a pas d'enseignement d'arts plastiques. Donc, on a une opportunité de complémentarité. Je suis persuadée qu'à l'endroit de la recherche, dans la mesure où, depuis des années, l'art est pluridisciplinaire ou interdisciplinaire, les collaborations existent dans la vie des artistes, donc elles doivent irriguer les écoles, par le dedans comme par le dehors. L'enseignement supérieur d'un côté, et le monde de l'art et des

idées de l'autre.

L'idée est d'avoir un doctorat de recherche-crédation qui soit porté par deux approches méthodologiques, mais qui, à la fin, donne un outil plastique, donc une forme artistique. Et, évidemment, un manuscrit dans la forme académique que nous aurions convenu ensemble, école et université.

Caroline Grellier : Justement sur ces questions interdisciplinaires et de croisement de méthodologies, est-ce que dans vos recherches sur les pratiques d'enseignement et de transmission des artistes-pédagogues, vous avez croisé des exemples inspirants depuis les années 1970 ?

Delphine Paul : Un format pédagogique a été mis en place au milieu de ces années-là dans des écoles d'art qui s'appellent l'ARC (Atelier de Recherche et de Création). C'est un format pluridisciplinaire et un regroupement artistes-théoriciens qui travaillent autour d'un sujet donné, et d'un terrain de recherche commun. C'est une forme d'enseignement qui est très répandue dans les écoles d'art pour encourager le collectif et la pluridisciplinarité, avec de nombreux invités. Ainsi qu'une programmation de films dans la cadre d'un séminaire qui se situe hors les murs de l'école, au cinéma Le SÉMAPHORE.

Il y a souvent une porosité avec les sciences humaines qui ont fait leur apparition dans l'art dans les années 1970.

Caroline Grellier : Est-ce qu'aujourd'hui on est toujours sur ce même modèle de transmission ?

Delphine Paul : Oui j'ai l'impression qu'on est sur le même modèle. Mais le modèle est, peut-être, en fin de cycle. La génération, qui a été recrutée dans les années 1970, 1980, 1985, est aujourd'hui en fin de carrière : un renouvellement générationnel s'opère en même temps que des enjeux sociétaux et politiques, des attentes du secteur professionnel, des approches des vulnérabilités, de la fragilité psychique liées aux questions écologiques, aux maux de la société. C'est une nouvelle génération qui va devoir l'affronter.

Caroline Grellier : Et justement, comment la pédagogie parvient-elle à s'adapter ou à se rediriger face à ces enjeux-là, et aux attentes des étudiants ?

Delphine Paul : C'est une très bonne question. Il y a beaucoup de solutions individuelles que

les enseignants mettent en place. Mais il y a aussi quelque chose dans les écoles qui est particulièrement porteur : un terrain collectif. Un faire ensemble. Des étudiants capables de s'organiser pour monter des épiceries solidaires, monter des matériauthèques, monter des expositions. Ils ont une belle autonomie. Et ça, vraiment, vraiment, je pense que c'est propre aux écoles d'art, peut-être aux écoles d'architecture aussi. Je pense que cela est en partie dû au cadre stimulant et dynamique de rencontres. À la fin s'est créée une forme collective viable, solidaire.

Caroline Grellier : C'est une formation à la vie, en quelque sorte.

Delphine Paul : Oui ! C'est à cause de cela que je ne m'inquiète pas outre-mesure de l'avenir des étudiants sortant d'une école d'art car les statistiques démontrent qu'à 90%, ils trouvent du travail après. Ils ne seront pas forcément artistes mais ils mèneront leur vie professionnelle par le prisme de l'art, ça c'est certain.

Caroline Grellier : Que pensez-vous des approches interculturelles et décoloniales ?

Delphine Paul : Les écoles d'art sont un peu à l'image de la société traversées par ces questions. Des valeurs d'hospitalités portées par les équipes et les étudiants y sont défendues. Récemment, des écoles ont accueilli des artistes afghans, des artistes ukrainiens ... et puis il y a le chemin à faire vers la décolonisation des savoirs, la façon d'enseigner l'histoire de l'art, la théorie, d'inviter de personnes racisées trop peu nombreuses, mais aussi favoriser la parité, la non-binarité revendiquées par les étudiants...

Caroline Grellier : Cela demande d'avoir identifié des pratiques pédagogiques ou des visions pédagogiques inspirantes. Connaissez-vous l'Ecole Nègro-Caraïbe et en particulier le parcours de Serge Hélénon, un artiste martiniquais envoyé comme coopérant français dans les années 1970 pour enseigner à l'École des Beaux-Arts d'Abidjan. En arrivant en Côte d'Ivoire, il a eu ce qu'il appelle une "révélation", en reconnectant avec, je cite, les "soubassements nègres" de sa culture antillaise. Cela a déclenché chez lui la volonté d'explorer des pratiques non euro-centrées, et sur le plan de la transmission aussi. Il a amené ses étudiants ivoiriens à interroger cela, à se libérer, à marquer une rupture avec les canons d'enseignement français qui étaient la norme établie car l'État français était impliqué dans la création de l'École des Beaux-arts d'Abidjan, sur le plan financier

et pédagogique. Il a commencé à encourager les élèves à créer leur propre peinture, plutôt que d'acheter de la peinture à huile qui coûtait extrêmement cher ; ou à demander à ses étudiants d'arrêter d'utiliser des châssis et des toiles importées, en créant eux-mêmes leurs supports...

Delphine Paul : Il y a une artiste brésilienne qui m'a beaucoup marquée, c'est Lygia Clark. Elle a été invitée pour enseigner un an à l'université Paris Saint-Charles, qui d'ailleurs dans les années 1970 fonctionnait presque sur un modèle d'école d'art. Elle a énormément utilisé son corps dans l'enseignement, avec beaucoup de pratiques collectives, d'expérimentations, les yeux bandés, beaucoup d'exercices, de corporéité. Je pense que ce sont des pratiques somatiques issues du Brésil. Même s'il y a certains artistes-enseignants qui ont, dans leur pratique personnelle, cette dimension fortement ancrée, globalement il y a encore à faire, mais ce n'est pas simple. En tout cas c'était très politique, et ça l'est encore aujourd'hui : sont beaucoup réinterrogés l'économie, le rapport à la production.

Caroline Grellier : Vous êtes plutôt optimiste sur le devenir de l'école d'art, sa capacité à se réinventer et sur la nouvelle génération d'enseignants et d'artistes pédagogues qui est en cours de recrutement ou qui va être recrutée dans les prochaines années ?

107

Delphine Paul : Oui optimiste, et je pense qu'il faut faire confiance aux étudiants à 200 %. Ce qui ne veut pas dire les écouter aveuglément, mais une société qui ne laisse pas ses jeunes s'exprimer ne peut pas avancer. Le recrutement valorise des personnalités qui ont une attention particulière, une écoute et une disponibilité aux besoins spécifiques. En tout cas, l'école soutient une éthique de projet de travail très présente dans la génération actuelle.

Caroline Grellier : Par rapport à l'enjeu autour de la décolonisation des savoirs et des pratiques, quels freins ou quels leviers posent problème pour aller plus loin ?

Delphine Paul : Je pense qu'il y a pas mal de méconnaissances encore. Méconnaissance sociale des histoires, méconnaissance des outils existants. Il faut ouvrir et former en permanence... et peut-être aussi un manque d'ouverture à d'autres cultures, malgré tout ce que je dis la prise en compte de la fragilité, des vulnérabilités. Les moyens pour envoyer nos étudiants à l'étranger, sont pour l'Europe. Il y a aussi un énorme enjeu à mettre en place de

la réciprocité dans nos échanges... Ce qui fait sens au regard de l'histoire et des métissages des savoirs. Mais pour l'instant, la réciprocité est fondamentale et il nous faut enrichir les conditions de l'hospitalité.

Les recherches s'incluent dans un projet pédagogique porté par des étudiants de la faculté de Design de l'Université de Nîmes en avril 2025.

Équipe de recherche dans le contexte pédagogique "Initiation au contexte de commande" sous la direction de Vanessa Roussillon et Alexandre Pavard :

Max Arcadu, Chanel Avarquez, Ines Balavoine, Dorian Berthold, Jeanelle Boulier, Yseult Brault, Marion Bruyere, Myriam Cadi, Louann Cecillon, Orane Cellauro, Aya Chouman, Lea Constant, Amelie Copchard, Lilou Costes, Ines Couvreur, Timoe Davoigneau, Tilya Delamarche, Melissande Delcuse, Mathilde De Marcos, Aurélien Demare, Baptiste Deschamps, Lou Devisy, Lubin Dugne, Sarah Dugravot, Clémence Dupoyet, Aula El Jarrah, Angelo Errera, Amandine Fabre, Laura Fernandez, Lucas Font, Flavie Foussat, Elisa France, Andy Garrido, Lise Guichou, Martin Gurtler, Faye Hamidi, Magda Huber, Kinga Janvier, Malone Le Mauff, Benjamin Lestienne, Elina Leval—Pirotte, Zoe Lucido, Karim Mahmoud, Lydie Mercier, Housna Mersni, Donia Mouacha Ouchen, Eva Mounier, Jennifer Moustin, Nouara Nait Outaleb, Linh Nhi Nguyen, Darina Nikonova, Melane Nimubona, Lana Pavon, Marine Perez, Maya Picot, Esteban Pitault, Amelie Plagnol, Fanny Posee, Lily Pouget Fernet, Clara Puravet, Gabrielle Queta-Renemandraf, Elsa Rabié, Miora Ramanantoanina, Erika Ranaivojaona, Alais Ringuelet—Soulie, Kseniia Ryzhkova, Coralie Selz, Julie Serna, Lauris Silhol, Vincent Simon, Elisa Siong, Emina Taspinar, Noemie Tortochot—Megne Fotso, Lucie Vanhoye, Gabriel Wilkinson

Caractères typographiques :
Ethan Nakache - Sprat Uncut

FAIRE ICI Savoirs et pratiques entre design et arts
Collectif sous la co-direction de Caroline Grellier
et Corinne Rondeau

Suivi éditorial : Caroline Grellier et Corinne Rondeau

Contact :

Caroline Grellier : grellier.caroline.design@gmail.com

Corinne Rondeau : corinne.rondeau@unimes.fr

Publication en ligne sur le site de PROJEKT avec le soutien de la
Faculté de Design de Nîmes Université.

Nîmes Université Faculté de Design

5 rue du Docteur Georges Salan

30000 Nîmes, France

Droits de reproduction :

Pour la présente édition © ses auteurs.

Tous les droits réservés. Toute reproduction, même partielle,
de cet ouvrage est interdite sans l'autorisation préalable des
éditeurs, des auteurs et des ayants droit. Toute diffusion,
y compris dans un cadre pédagogique est soumise à l'accord
préalable des auteurs.

