



ETAT, DEMOCRATIE, DESIGN – Modernisme franco-allemand et valeurs démocratiques : du Bauhaus à l'ENSCI



Sarah FOSSE – Sous la direction de Mathias BEJEAN  
MASTERE Innovation by design (2020-2021)

Mes remerciements chaleureux vont :

- A Mathias (Béjean) et Sophie (Coiffier) pour leur accompagnement, leurs conseils judicieux et leur rôle précieux de « maître(s) du temps » ;
- Aux deux Tony (Côme et Brando) : le premier a donné l'impulsion première à ce travail et ses cours remarquables sur l'histoire du design ont nourri nombre de mes réflexions ; le second m'a conseillé des lectures qui se sont révélées décisives (à commencer par celle d'Alain Supiot) et a toujours manifesté un bel enthousiasme pour mon sujet ;
- A mon père (Jean Fosse) pour la « culture du design » qu'il m'a transmise et pour nos nombreux échanges sur le modernisme : ce mémoire lui doit beaucoup (y compris la correction de toutes les coquilles et fautes de frappe qu'il a relevées) ;
- A l'ensemble des personnes interrogées qui m'ont généreusement offert de leur temps en se pliant à l'exercice du questionnaire ou lors d'échanges à bâtons rompus : Zoé Aegerter, Youen Chéné, Olivier Hirt, Adélie Lacombe, Claire Lapassat, Yoan Ollivier, Laura Pandelle, Joachim Savin et Arnaud Wink ;
- A Paul (Carneau), enfin, pour nos conversations toujours stimulantes à propos de deux de nos passions communes : l'architecture et le design.

*Une pensée particulière pour la dernière promo IBD de Mathias et Stéphane, mes camarades les Samouraï, qui ne se sont néanmoins pas fait – Dieu merci – harakiri.*

« Une société ne peut ni se créer ni se recréer sans, du même coup, créer de l'idéal. Cette création n'est pas pour elle une sorte d'acte surrogatoire par lequel elle se compléterait une fois formée ; c'est l'acte par lequel elle se fait et se refait périodiquement. Aussi, quand on oppose la société idéale à la société réelle comme deux antagonistes qui nous entraîneraient en sens contraire, on réalise et on oppose des abstractions. La société idéale n'est pas en dehors de la société réelle ; elle en fait partie. »

Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912)

« En tant qu'artisans, nous risquons davantage d'échouer par incapacité à organiser l'obsession que par manque de talent. »

Richard Sennett, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat* (2010)

## PROLOGUE

« Chacun d'entre nous est un magasin d'antiquités rempli d'un incroyable bric-à-brac, mélange de souvenirs disparates et de préjugés de siècles différents. »

*Théodore Zeldin*

J'ai deux convictions : nous recyclons souvent des idées anciennes que nous revêtons d'habits neufs (ce qui ne veut pas dire que ces habillages ne soient pas des façons de les transformer et de les adapter à l'air du temps et aux changements du monde) ; nous sommes faits de couches superposées, de stratifications multiples et hétérogènes, parfois contradictoires, empruntées à des époques, à des cadres de pensées différents. Ces deux convictions reposent sur une base commune : le passé compte, la perspective historique est riche d'enseignements. Et le mieux est de remonter aux origines, même s'il est souvent un peu arbitraire de les définir, surtout pour une notion aussi protéiforme et insaisissable que le design, aussi poreuse, aussi rétive à se laisser saisir et enfermer. Comme l'a écrit Victor Papanek en ouverture à son célèbre *Design pour un monde réel*, donnant ainsi immédiatement le la :

« Les hommes sont tous des designers. La plupart de nos actes se rattachent au design, qui est à la source de toute activité humaine. »

Plus modestement, je me propose de remonter ici, sinon « à la source de toute activité humaine », du moins à ce qu'il est communément admis de considérer comme le début de l'histoire du design, et plus particulièrement du design industriel, puisqu'il est difficile de dissocier l'apparition du concept même de design de la Révolution industrielle.

Ce mémoire propose à ses lecteurs un cheminement à travers cette histoire au regard d'un mouvement qui a émergé en France depuis une petite quinzaine d'années : celui du design des/dans les politiques publiques et/ou des/dans les services publics. Il sera donc question de design et de politiques publiques, mais il sera aussi question d'Etat, d'agents publics, de valeurs comme le service public et l'intérêt général et de la dimension politique et sociale du design. Bien sûr, ce cheminement sera nécessairement partiel et partial et ne prétend en rien à l'exhaustivité. C'est un parcours parmi d'autres possibles. Ni le temps imparti, ni la position depuis laquelle sont énoncés ces propos (qui ne sont tenus ni par une spécialiste de l'histoire du design, ni par une spécialiste de celle de l'Etat et des politiques publiques) ne permettent de prétendre à autre chose qu'à une forme d'esquisse éminemment subjective et assumée comme telle (un *dessin*) mais qui espère ne pas sacrifier à un minimum de rigueur et qui répond néanmoins à des préoccupations très personnelles (un *dessein*).

### *La chaise de Jean Prouvé*

J'ai grandi dans une maison où il y avait, selon l'expression consacrée, du « mobilier design ». Du mobilier design dans la plus pure tradition moderniste : acier, cuir, verre ; rectitude et pureté de la ligne et des angles droits. J'ai vu mes parents économiser de l'argent (parfois en emprunter) pour acheter ces meubles qu'ils ont gardés et garderont probablement toute leur vie. J'ai hérité de cette fâcheuse manie, quoiqu'à un degré moindre et avec un goût plus prononcé pour le bois et des formes plus organiques. Je dis « fâcheuse », car c'est une manie qui coûte cher et qui est nécessairement frustrante lorsqu'on dispose de moyens limités. Et aussi parce qu'elle ne va pas sans un mélange contradictoire de gêne et de fierté. Il y a là une forme de dissonance avec ce qui m'a toujours le plus émue dans le design : sa « vocation démocratique » et la façon dont elle a pu être trahie ou dont elle a accouché de ce que l'on pourrait qualifier « d'ironies de l'histoire ». C'est par exemple le mobilier de Jean Prouvé, dessiné pour des collectivités et qui, lorsqu'elles le renouvelèrent, fut racheté à bas prix par ces galeristes qui avaient flairé le vent et auguraient de bonnes affaires le temps voulu : il suffisait

d'attendre. Malgré leur allure parfois un rien fatiguée, ces originaux (remarquablement solides, il est vrai – ils avaient été conçus pour l'être) allaient prendre une cote astronomique sur un marché qui priserait aussi leur « authenticité », leur « patine ». Ces meubles avaient vécu. Peut-on imaginer plus haut degré de snobisme que celui dont témoigne cet engouement et cette invasion de chaises Métropole (dites aussi chaises Standard) où s'étaient assis des centaines d'agents et d'usagers, dans les intérieurs cossus de la bourgeoisie ? Aujourd'hui, cette chaise, dessinée et conçue pour les collectivités, est rééditée par Vitra pour des particuliers. Cela n'a pas contribué pour autant à la rendre accessible : elle est vendue pour la « modique » somme de 505 euros. Vitra est une marque de luxe, l'effet de distinction sociale joue toujours à plein pour un meuble qui fait désormais figure de « classique du design » et qu'on trouve volontiers exposé et réinterprété. Quant aux masses, elles ont Ikéa. Et Ikéa, évidemment, n'existerait pas sans le Bauhaus, Jean Prouvé, Charlotte Perriand, Alvar Aalto et les autres. Je ne sais pas, néanmoins, ce qu'en pense M. Prouvé du fond de sa tombe. On peut espérer que la mort lui a ôté toute occasion d'émettre des réflexions qui, à bien des égards, seraient peut-être un peu amères.

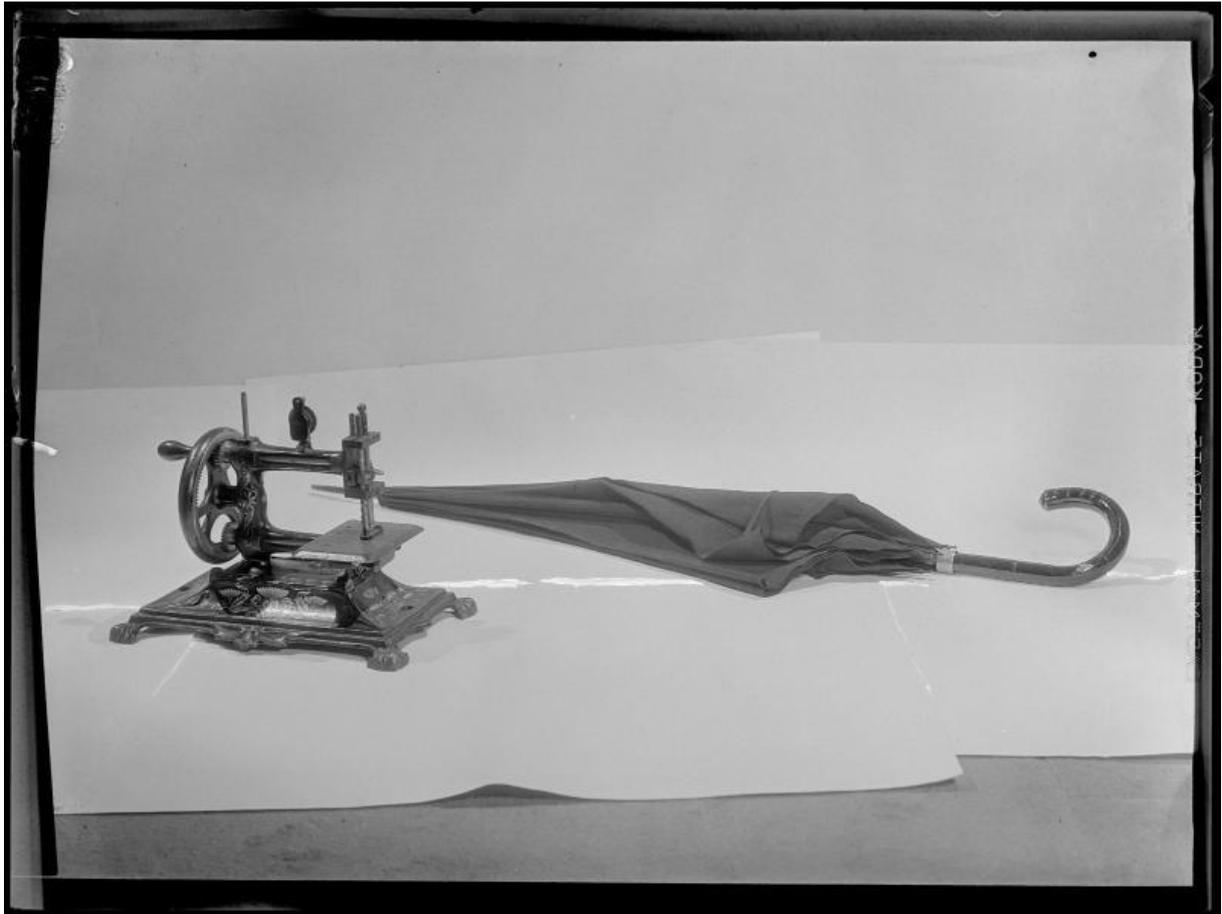
Si la chaise est bien cet objet iconique, à la fois métaphore et métonymie de la pratique du design, une des tensions essentielle et probablement insoluble qui habite le design s'incarne de façon exemplaire dans la chaise de Jean Prouvé : celle entre l'objet anonyme, quotidien, ergonomique, robuste, pensé pour son utilité sociale, avant tout fonctionnel ET l'objet-signature, esthétisé, fétiche de musée, signe extérieur de richesse ou de distinction.

#### *L'artiste, l'architecte, le designer*

Avant même d'arriver à l'ENSCI, je sentais confusément cela : l'activité du designer a à voir avec la *série*. S'il procède de l'artiste, il ne fait plus œuvre unique. S'il est une figure du concepteur, dans la lignée de l'ingénieur ou de l'architecte, il n'intervient pas dans la cité pour y produire de ces œuvres dont le gigantisme et le coût impliquent, par nature, une certaine relation au pouvoir et à la façon dont celui-ci aime à se représenter. Sans en faire une généralité, disons que les architectes aux préoccupations sociales, et qui construisent en série, furent aussi souvent designers. Le designer, en somme, m'apparaissait comme une figure de créateur, mais un créateur de l'ordinaire, du trivial, du quotidien (ce qui ne signifie pas qu'il se refuse à les anoblir), un créateur modeste aussi, plus volontiers dans une posture de retrait. Ce n'est qu'une des images possibles du designer sans doute, mais elle a été fondatrice pour ce travail.

#### *Le design de politiques publiques, kesako ?*

La première fois que j'ai entendu parler de design de politiques publiques ou d'entrée du design dans les services publics, je n'ai pas compris de quoi il était question. Le design, pour moi, c'était la chaise de Jean Prouvé. Aujourd'hui, cette collusion quelque peu baroque et improbable de notions a priori éloignées – politiques et services publics d'un côté ; design de l'autre – m'est devenu intelligible et a éveillé de nouveaux intérêts. Mais l'étonnement d'autrefois s'accompagnait déjà d'une vive curiosité qui a été à l'origine de mon changement de poste au sein de l'ENA et de mon arrivée à l'ENSCI. A présent je crois en discerner le fond. Au-delà des transformations tant du design que de la sphère publique, je devinais une affinité encore informulée, mais déjà pressentie : une forme de convergence axiologique entre les valeurs du service public et un certain nombre de principes sociaux, voire moraux, qui habitent le design depuis l'origine et en écrivent une des traditions. Cette tradition trace une des interprétations possibles de ce qu'est le design ou, du moins, d'une de ses modalités d'intervention privilégiées et des aspirations qui l'animent. Bien sûr, ce n'est pas la seule clé de lecture possible de la discipline design, mais c'est celle qui m'intéresse : à la fois comme individu qui a grandi au milieu de « mobilier design » ...et comme agent du service public.



« Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. »

## INTERMEDE I (INTRODUCTION)

« La politique est une science. L'administration est une science et un art. »

Honoré-Gabriel Riquetti de Mirabeau (1789)

*Autant commencer par la création de l'ENA...et par celle de l'Ecole d'Ulm*

Qu'ont en commun l'ENA – l'Ecole nationale d'administration française (1945-2021) – et l'Ecole d'Ulm – l'Ecole de design allemande (1953-1968), héritière du Bauhaus ? Ce rapprochement ressemble-t-il à celui d'un parapluie et d'une machine à coudre pour reprendre le titre d'une célèbre photo de Man Ray (1933), en hommage à Lautréamont (« [Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie.](#) »), qui en est venu à désigner, dans le langage courant, sous une forme à la fois triviale et imagée, les associations les plus improbables et a priori les plus absurdes, chères aux surréalistes ? Tâchons de répondre à cette question et de montrer que le « parapluie » et la « machine à coudre » (à chacun de décider lequel est lequel, en l'occurrence) ont plus de raison, ici, de se « rencontrer » que l'on pourrait *a priori* le penser.

L'ENA est une école fondée par des Résistants à partir du projet d'un homme, Jean Zay, emprisonné par le régime de Vichy et assassiné par sa milice. L'Ecole d'Ulm est une école fondée par Otl Aicher et Inge Scholl, en hommage à Hans et Sophie Scholl, deux étudiants exécutés par les nazis dont les noms sont restés célèbres en Allemagne comme symbole du martyr d'une jeunesse qui osa s'élever contre le national-socialisme et en paya le prix. Cet esprit de résistance<sup>1</sup> est consubstantiel à la genèse et à l'histoire de ces deux écoles. On ne peut pas comprendre le projet originel et les valeurs qui les animèrent, au moins à leur création – mais ils laissèrent des traces durables si on en croit nombre d'analystes – sans se référer à ce contexte de naissance qui les unit. Au fond, en France (pays rangé dans le camp des vainqueurs en 1945, mais d'une façon profondément ambiguë qui ne pouvait effacer la honte de la débâcle de 1940 et du régime vichyste) comme en Allemagne, on dut faire face au même examen de conscience - tirer le bilan d'un « effondrement moral » - et répondre à la même question : comment former la jeunesse pour éviter qu'une telle catastrophe, à l'avenir, ne se reproduise ?<sup>2</sup> L'ENA et la HfG d'Ulm (Hochschule für Gestaltung Ulm) ne furent pas les seules pièces dans le puzzle de reconstruction des structures d'enseignement supérieur des deux pays, mais elles apparaissent à bien des égards comme emblématiques.

Il est vrai qu'a priori, outre la langue et la situation géographique et géopolitique en Europe, tout les sépare : d'un côté une Ecole nationale, créée par la plus haute autorité du pays, dédiée à former les futurs hauts fonctionnaires et qui vivra pendant plus de soixante-quinze ans ; de l'autre, une école locale, assise sur une fondation privée (malgré une importante levée de fonds publics) qui d'emblée se voulut la plus indépendante possible de tout contrôle exercé par le gouvernement du

---

<sup>1</sup> Voir l'annexe 1 : « [L'Ecole nationale d'administration et l'Ecole d'Ulm, écoles de la 'résistance'](#) »

<sup>2</sup> « Le **manque de caractère** dont ont fait preuve tant de hauts fonctionnaires républicains depuis juin 1940, la facilité avec laquelle ils ont subi les nouveaux maîtres, assumé **sans révolte de conscience** toutes les besognes qu'on leur imposait, ont illustré tristement **l'insuffisance de leur formation civique et professionnelle. La République a payé de leur reniement l'une de ses plus fâcheuses défaillances. Elle avait négligé de surveiller leur recrutement, d'assurer elle-même leur formation. Ils ne l'ont pas défendue.** » (Jean Zay *Souvenirs et Solitude*, octobre 1942)

Land de Baden-Württemberg et par le gouvernement fédéral, dédiée à la formation de designers et qui ne survécut qu'une quinzaine d'années. Sans doute est-il symptomatique que la France, pays centralisé, unifié de longue date, caractérisé par une forte tradition étatiste, ait créé au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, une école d'*administration* pour répondre à une telle question, là où l'Allemagne, pays à l'unification tardive, agrégation de Länders qui allait devenir une République fédérale, mais qui avait aussi compris – dès l'armistice de 1871 – qu'une fois le rival français (provisoirement) éliminé, la compétition (avec l'Angleterre) se jouait sur le plan économique – ce qui, alors, voulait dire « industriel » - avait créé, elle, une école de *design*. Après tout, de cette intuition précoce allemande était sorti le Bauhaus juste après la guerre de 1914-1918, Bauhaus dans la filiation duquel la HfG d'Ulm s'inscrivit explicitement (elle lui emprunta même son deuxième nom, celui du Bauhaus de Dessau - Hochschule für Gestaltung - guère passé, il est vrai, à la postérité : « Haute école pour la mise en forme », littéralement). Le Bauhaus et l'ENA ont au moins ceci en commun : ce sont de véritables mythes nationaux (et même à certains égards internationaux)<sup>3</sup>. Pour bien des gens, sans doute, en matière d'écoles, l'ENA est l'expression du génie français, comme le Bauhaus est celui du génie allemand.

Quoi qu'il en soit, par-delà les divergences évidentes, le lien que l'on peut tisser entre l'Ecole d'Ulm et l'Ecole nationale d'administration est loin d'être anecdotique, purement symbolique (incarné par des figures martyres de la Mémoire nationale des deux pays dont les destins se répondent étrangement<sup>4</sup>) ou fantaisiste. D'abord, car la fondation de ces deux écoles répondit au besoin d'inventer un modèle pédagogique innovant, en rupture profonde avec celui des Universités perçues comme défailtantes de part et d'autre du Rhin. Ensuite, parce que le projet qui donna naissance à l'Ecole d'Ulm n'était pas (seulement), à l'origine, celui d'une école de design, mais bien d'une école pluridisciplinaire où la *formation politique* devait avoir la première place, ce qui ne fut pas sans conséquence sur le type d'école de design qui en sortit. Enfin, et peut-être surtout, car cet esprit de résistance qui animait les fondateurs français comme allemands s'inscrivit dans un contexte historique unique – qui allait aboutir à la naissance de la 4<sup>e</sup> République en France et était contemporain de celle de la République fédérale d'Allemagne de l'Ouest<sup>5</sup> - qui désigne les projets de création de ces écoles comme des projets *en eux-mêmes* politiques : porteurs d'enjeux moraux<sup>6</sup> et sociaux ainsi que de valeurs démocratiques.

Au sortir de la guerre, la France et l'Allemagne partagent un autre contexte : celui de la nécessaire réédification de pays exsangues. Il faut reconstruire. Et d'abord les *structures physiques*, particulièrement en Allemagne où la destruction a été massive : près de 40% des habitations

---

<sup>3</sup> « L'énarchie est un mythe » tel est l'incipit de l'article de Jean-François Kesler *La « Première » école nationale d'administration*. On peut aussi se référer au livre de Pierre Legendre, au titre ô combien emblématique : *Miroir d'une Nation, l'Ecole Nationale d'Administration*. La 4<sup>e</sup> de couverture de *Comprendre le Bauhaus* (Lionel Richard) présente l'ouvrage comme « une tentative sans précédent pour sortir le Bauhaus de la légende dans laquelle on l'a enfermé ». Du groupe de rock qui porte son nom à la récente initiative de la Commission européenne en faveur d'un Bauhaus européen, sa postérité est multiforme et témoigne du réservoir de fantasmes et de représentations qu'il véhicule.

<sup>4</sup> Jean Zay, qui mourut assassiné à 39 ans après avoir été à 31 ans le plus jeune ministre du Front populaire (et de la 3<sup>e</sup> République) est lui aussi, quoiqu'à un degré moindre en termes d'âge qu'Hans et Sophie qui avaient respectivement 25 et 22 ans lors de leur exécution, l'expression d'une jeunesse intelligente, éclairée, pétrie d'éducation humaniste, politiquement engagée...et fauchée en plein vol.

<sup>5</sup> La 4<sup>e</sup> République, dont la Constitution fut rédigée sous le gouvernement provisoire dirigé par le Général de Gaulle, entre en vigueur le **27 octobre 1946** soit presque exactement un an après la création de l'ENA. La République fédérale d'Allemagne est promulguée le **23 mai 1949**, environ 6 mois avant qu'Inge Scholl et Otl Aicher, forts du succès de l'Université populaire ressuscitée au printemps 1946, n'entament leurs démarches pour créer l'Ecole d'Ulm.

<sup>6</sup> Comme le dit très bien René Spitz en ouverture, ou presque, du livre qu'il a consacré à l'Ecole d'Ulm : « Like no other German educational center, the HfG was based on a **moral justification** » (René Spitz *hfg ulm. The View behind the foreground. The Political History of The Ulm School of Design (1953-1968)*. Stuttgart/London : Alex Mengues, 2002, p.40). On pourrait en dire autant de l'ENA.

individuelles ont été anéanties - c'est la raison pour laquelle la planification urbaine, l'architecture, le design s'imposent comme des éléments essentiels auxquels éduquer et qui, avant même la création de l'Ecole d'Ulm, sont des sujets explorés dans l'Université populaire qui la précède et lui sert, à bien des égards, de laboratoire (on parlerait maintenant d'incubateur)<sup>7</sup> - ; mais aussi les *structures morales et intellectuelles*. Sur le premier point si, à l'ENA, l'idée d'une formation morale en tant que telle, d'abord exprimée, fut assez vite abandonnée, l'Ecole vise bien d'emblée à inculquer une culture du service public, basée sur une très forte déontologie, à ses élèves<sup>8</sup>. Quant à Inge Scholl et Otl Aicher, en mémoire d'Hans et Sophie, ils entendent créer une école susceptible de développer la responsabilité individuelle. Sur le second point, les deux écoles aspirent à encourager l'esprit critique de leurs élèves et refusent la spécialisation à outrance. Sans doute, le point commun le plus évident qu'elles partagent est, in fine, le souhait de renouer avec l'esprit rationaliste et humaniste des Lumières mis à mal par l'irrationalité et la barbarie de la guerre et du fascisme<sup>9</sup>. Mais si elles se méfient toutes deux d'une spécialisation trop poussée, l'ENA et l'Ecole d'Ulm n'en insistent pas moins sur la nécessité de former à un « vrai métier ». C'est l'une des raisons qui conduisirent finalement à écarter l'existence d'un enseignement politique *comme enseignement autonome* dans la genèse du projet de l'Ecole d'Ulm : « One reason we eliminated politics as a subject is because there is no such profession as politics. (...) [We do not want to] create an institution in which no concrete profession can be taught. » (Inge Scholl /Otl Aicher cités par René Spitz op. cit. p.78)<sup>10</sup>; à quoi s'ajoute, chez Aicher, le souhait d'éviter un travers qu'il juge typiquement allemand : « I think it's a typically German difficulty that we start with theory first and then try to make reality conform to it. » (Ibid.). Michel Debré, fondateur de l'ENA, considère, lui aussi, que la politique n'est pas une profession<sup>11</sup>, mais qu'il existe un métier de fonctionnaire et, en particulier, de haut fonctionnaire, basé sur l'étude des sciences administratives et politiques certes - mais aussi de l'histoire, de la littérature, de la philosophie, etc. - auquel les futures élites administratives doivent être formées pour être en mesure de concevoir les politiques publiques nécessaires à la reconstruction du pays.

<sup>7</sup> Sur la question de la [destruction de l'Allemagne et sur un projet de reconstruction du centre-ville d'Ulm](#) qu'Otl Aicher proposa à la municipalité, voir l'annexe 2.

<sup>8</sup> « L'école leur enseignera [aux élèves] les techniques de la vie administrative et politique ; elle s'efforcera de développer en eux **le sentiment des hauts devoirs que la fonction publique entraîne et le moyen de les bien remplir** » (Ordonnance du 9 octobre 1945). « Il fallait d'abord que ceux qui aux premiers rangs doivent servir l'Etat fussent une élite, une élite à tous les égards, **une élite intellectuelle et une élite morale**. C'est dans ce but qu'a été prévu votre recrutement. » Le Général de Gaulle aux élèves dans un discours prononcé à l'Ecole en 1959.

<sup>9</sup> « The dominance of rationality at Ulm has a number of sources: we could all remember **fascism's attempt to rob human beings of their reason**, to make deliberate use of symbols and unreason to enslave them. **By contrast, we believed in reason, and we believed that there was a place for us within the Enlightenment tradition.** » (Herbert Lindinger, élève puis enseignant à Ulm in Paul Betts. *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Design*. Berkeley: University of California Press, 2004, p.145-146)

<sup>10</sup> Ce point est néanmoins à nuancer car Otl Aicher a longtemps souhaité doter la future école d'une **section politique à part entière** dont il voulait confier la direction à Hans Werner Richter, intellectuel de gauche affilié au Groupe 47 (réunion d'écrivains allemands au sortir de la guerre) qui fut même un temps pressenti pour en être le recteur. La présence de cette figure étrangère au monde de l'architecture et du design, pourtant très active dans l'élaboration du premier projet de l'école d'Ulm, nous donne une indication essentielle sur le fait que, **si l'urbanisme, l'architecture et le design ont d'emblée été perçus comme devant y avoir leur place, celle-ci ne fut pas d'abord conçue comme une école de design**. Outre les arguments déjà cités, avancés par Inge Scholl et Otl Aicher, des considérations pragmatiques (la nécessité de présenter un projet concret et bien ficelé aux potentiels bailleurs de fonds) intervinrent aussi pour modifier le projet. Mais l'influence la plus décisive fut sans doute celle de **Max Bill** qui, dès son entrée en scène, **l'orienta très clairement vers celui d'un « nouveau Bauhaus** » et, in fine, eut gain de cause d'autant qu'il remporta aussi le poste de premier recteur de la HfG.

<sup>11</sup> Le **refus d'un recrutement politique et non professionnel** de la haute fonction publique est alors très fort. C'est même l'une des principales raisons de la création de l'ENA qui vise à tirer les leçons des compromissions d'une partie des élites administratives avec le régime de Vichy et à en finir avec une forme de « spoils system » à la française. Le Général de Gaulle restera très attaché à cette séparation fondatrice : « La véritable corruption de l'Etat pour de Gaulle, c'est la politisation. » (Arnaud Teyssier. *Le général de Gaulle et la création de l'ENA*. In : *Espoir*, n°103, 1995) Ce qui fait qu'on pourrait qualifier le projet de création de l'ENA de projet profondément politique, mais qui se défie du politique.

Si la jeune ENA va fonder son recrutement (et une partie de sa formation) sur une culture humaniste « classique », la tentative de dépasser l'opposition Culture/Civilisation, qui s'exprime de façon précoce à l'Université populaire d'Ulm, sous l'égide du couple Scholl/Aicher, en faisant entrer le quotidien et la technique (ce qui passe aussi par l'introduction des enjeux de design, d'architecture, d'urbanisme déjà mentionnées) au même titre que la philosophie, l'histoire etc. dans la culture, sera déterminante dans les orientations de la future HfG et dans le caractère novateur de son projet. Aicher et Scholl souhaiteront très vite, également, faire une place plus grande aux *sciences sociales* trop négligées, selon eux, dans les universités (une critique plus globale des universités est partagée par les fondateurs des deux écoles : jugées hyperspécialisées, coupées du réel, elles sont de plus accusées d'avoir failli à empêcher la montée de régimes autoritaires/fascistes ; voire de s'être compromises avec). Sur un point crucial, néanmoins, qui rend sa pédagogie particulièrement innovante pour l'époque, l'ENA se rapproche d'Ulm : si cette dernière définit un projet où les ateliers de groupes et les travaux pratiques doivent avoir un rôle déterminant (dans la droite ligne de ce qui avait déjà commencé d'être expérimenté à l'Université populaire), l'ENA - qui se pense d'emblée comme une *école d'application* - veut mettre en place un enseignement basé sur des « séminaires et des travaux pratiques » plutôt que sur des cours magistraux et invente une pièce maîtresse, tout à fait inédite à l'époque : les stages<sup>12</sup>. Dans les deux cas, l'objectif est le même : donner une dimension concrète à la formation, la confronter au réel, à l'expérience. Enfin, si l'ENA se distingue en étant la première grande école française à s'ouvrir, dès sa création, aux femmes (au moins sur le papier), Ulm se signale par le caractère résolument international qu'elle entend avoir<sup>13</sup>.

Comme l'ont noté les commentateurs, la disparition de la politique comme champ autonome d'études dans le cursus de la HfG va en réalité aboutir à *renforcer les enjeux politiques et sociaux assignés au design*<sup>14</sup>. Inutile d'insister sur ces enjeux concernant l'Ecole nationale d'administration, sinon en rappelant qu'une des initiatives du premier directeur des stages de l'ENA, Pierre Racine, fut d'instaurer en 1949 un stage ouvrier pour l'ensemble des élèves<sup>15</sup>. Mais peut-être que le point de convergence le plus significatif que l'on peut mettre à jour entre l'ENA et l'Ecole d'Ulm réside dans ce qui est, en définitive, assigné comme un des principaux objectifs, sinon le principal objectif, à ces deux écoles (et dans le parallélisme frappant qui caractérise les formules qui résument ces objectifs) :

---

<sup>12</sup> « Nous mesurons mal aujourd'hui l'innovation qu'ils représentèrent. **Aucune formation universitaire ne leur accorde alors la moindre place.** » (Antoine Prost. *Les débuts difficiles de l'Ecole nationale d'administration* In Vingtième Siècle, n°134, 2017)

<sup>13</sup> Il s'agit là d'un point de distinction important entre les deux écoles. **Ulm sera tout sauf une école nationale, ce sera une école à la fois locale et internationale.** Ce positionnement est, en réalité, très révélateur du contexte allemand : d'une méfiance vis-à-vis de l'Etat central et d'un refus du nationalisme exacerbés par l'expérience nazie. Par l'affirmation d'une vocation internationale (dans le recrutement des professeurs comme des élèves), Ulm revendique **un trait majeur de l'héritage des Lumières**, mouvement transnational et européen, et de **l'héritage du mouvement moderne**, à commencer par celui du Bauhaus qui sut être, lui aussi, éminemment allemand et profondément européen. Bien des traits de la pédagogie innovante d'Ulm (surtout à ses débuts) sont bien sûr influencés par le Bauhaus, même si la HfG s'en démarquera assez nettement.

<sup>14</sup> « Nowhere else were the imagined connections among **antifascism, modern design and social reform** so pronounced or so seriously investigated. » (Paul Betts, à propos de l'Ecole d'Ulm, op. cit. p.140); « We must consider the fact that the college of politics gave way to the school of design **but that the politicization of the design courses actually meant that the original goals were continued in different circumstances.** » (René Spitz op.cit. p.78)

<sup>15</sup> « Je désire que nos futurs hauts fonctionnaires soient mis **loyalement en contact avec tous les milieux de la nation**, de manière à acquérir au moins de la compréhension, sinon de la sympathie pour tous les gens qu'ils auront à administrer plus tard. » (Pierre Racine cité par Antoine Prost. art. cit. p. 74) Quelque paternalistes que puissent nous paraître aujourd'hui ces propos, ils n'en témoignent pas moins du désir d'attribuer une **fonction éminemment sociale à ce stage.**

« démocratiser l'élite » pour l'ENA<sup>16</sup>, « former une élite démocratique » pour l'École d'Ulm<sup>17</sup>. Formules miroir donc et formules à bien des égards paradoxales (le projet d'une école supérieure, réservée par essence à un petit nombre d'élèves, contrairement à une université, semble d'emblée entrer en contradiction, ou du moins en tension, avec la vocation démocratique)<sup>18</sup> qui désignent ces objectifs comme étant *d'ordre axiologique*, c'est-à-dire à bien des égards comme étant des *idéaux*. Dans les deux écoles, d'ailleurs, ils ne furent réalisés qu'imparfaitement (et sans doute ne pouvaient-il être que réalisés imparfaitement). Pour Spitz, si la formation d'une élite démocratique est restée une utopie, elle n'a néanmoins jamais complètement cessé *d'informer la représentation que les membres (élèves et professeurs) de la HfG avaient d'eux-mêmes*. Quant à l'ENA, elle doit sa « disparition », ou plutôt sa transformation en Institut National du Service Public à partir du 1<sup>er</sup> janvier 2022, au constat d'échec tiré par le Président Emmanuel Macron quant à cette entreprise de démocratisation. Quoi qu'il en soit, vouloir démocratiser l'élite en 1945 signifiait à la fois revenir, comme en 1848 et en 1936, à l'esprit de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789<sup>19</sup> et, plus pragmatiquement, ouvrir socialement et géographiquement le recrutement de la haute fonction publique par voie de concours externe et l'ouvrir à l'ensemble des agents publics sans distinction de grade ni de corps et sous condition unique d'ancienneté (cinq ans) par voie de concours interne. Quant à l'expression « former une élite démocratique », il me semble qu'on peut la comprendre comme signifiant *former une élite qui soit porteuse des valeurs démocratiques et qui soit au service de la démocratie*, ce qui est aussi, très exactement, à quoi vise la création de l'ENA.

Si, sur un plan personnel, ce travail est né d'un rapport au design que matérialise – dans ses contradictions - la chaise de Jean Prouvé, sur un plan plus professionnel, il est né d'une coïncidence frappante qu'avaient fait surgir à mon esprit les cours en histoire du design de Tony Côme : *le contexte de naissance de l'École d'Ulm était le même que le contexte de naissance de l'ENA*. Cette vague intuition demandait à être étayée et investiguée dans ses principales conséquences et significations, ce que je viens d'essayer de faire. A priori, le rapprochement entre l'ENA et l'ENSCI, incarné par la création d'une chaire commune quelques soixante ans plus tard, pouvait lui aussi sembler fortuit (qu'ont à faire ensemble une école de design et une école d'administration ?). Tout ce mémoire visera à montrer qu'en réalité, il n'en est rien. Ou plutôt qu'on peut faire la généalogie de ce rapprochement, lui tracer une histoire et en écrire le récit ; un récit qui ne serait pas réductible à l'initiative de quelques individus bien inspirés (il en faut, c'est évident) ou à une apparition soudaine du design dans le champ des

---

<sup>16</sup> **L'objectif de démocratisation est absolument essentiel** dans la genèse d'un projet qui remonte en réalité à 1848, avec la création fugitive d'une première Ecole d'administration sous le tout aussi éphémère régime de la 2<sup>e</sup> République né dans la foulée de la révolution de 1848. Hyppolite Carnot, ministre de l'Instruction publique, élabore et fait voter sa mise en place. Elle ouvre effectivement ses portes mais sera fermée un an plus tard, lors de l'arrivée au pouvoir de Louis-Napoléon Bonaparte. Le projet du Front populaire est l'héritier direct de cette première initiative : « La pensée qui présida à la fondation de l'École d'administration répondait aux **sentiments démocratiques : en ouvrant aux capacités la porte des emplois publics, elle détronait le plus absurde des privilèges, celui d'administrer par droit de naissance ou par droit de richesse.** » (Charles Tranchant dans un discours d'hommage à Hippolyte Carnot prononcé lors de ses obsèques)

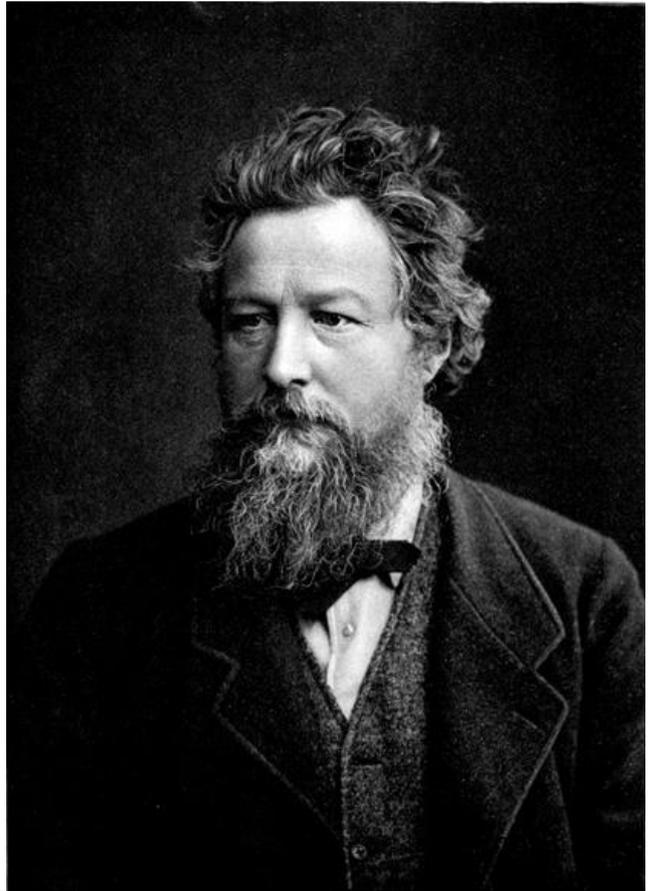
<sup>17</sup> En 1950, Inge Scholl adresse une lettre à Théodor Heuss, alors Président de la jeune république fédérale et qui avait été membre du German Werkbund pendant l'entre-deux-guerres, pour lui présenter son projet : « We're talking about a free school for culture and politics that is to become a focal point for liberal German and European youth by offering a number of important subjects that have so far received too little attention. By working positively for peace, it intends to continue developing resistance, as expressed by people like my brother and sister, and **to educate a young democratic elite.** » (Inge Scholl, citée par René Spitz op. cit. p.72).

<sup>18</sup> « However much the term « democratic elite » may sound oxymoronic, the Ulm founders never strayed from this principle. » (Paul Betts. op.cit. p. 142)

<sup>19</sup> « La Loi est l'expression de la volonté générale (...) **Tous les Citoyens étant égaux à ses yeux sont également admissibles à toutes dignités, places et emplois publics, selon leur capacité, et sans autre distinction que celle de leurs vertus et de leurs talents.** » (Article 6 de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*)

politiques publiques et des services publics au tournant des années 2010 (ce qui est un fait incontestable, mais qui ne suffit pas, selon moi, à donner son plein sens à ce rapprochement). C'est pourquoi l'apparition (et la disparition) des Ecoles (Bauhaus, Ecole d'Ulm, ENA, Institut de l'Environnement, ENSCI) et les liens, les ponts que l'on peut établir de l'une à l'autre, seront aussi un fil rouge, un fil conducteur dans ce travail. Enfin, en se plaçant, dès son ouverture sous le double signe de l'Ecole d'Ulm et de l'Ecole nationale d'administration, ce mémoire assume un parti-pris : celui de se concentrer principalement sur le contexte franco-allemand et de laisser de côté des pans entiers, notamment, de l'histoire du design (à commencer par le design italien et scandinave pour ne parler que de l'Europe). S'il m'a paru impossible de ne pas revenir au Royaume-Uni, comme à une source historique d'où tout découle, avec William Morris d'un côté, Henry Cole/Josef Paxton de l'autre, de ce pays, il ne sera ensuite plus question. Néanmoins, le choix de l'angle franco-allemand n'est pas arbitraire, ni même (trop) réducteur, car en matière de design, la France et l'Allemagne furent à bien des égards les principaux foyers du mouvement moderne, et du modernisme – comme de sa signification - il sera ici beaucoup question.

Le rapprochement entre l'ENA et l'Ecole d'Ulm permet de dessiner, je crois, toutes les lignes de force autour desquelles va s'organiser la suite de ce mémoire : le design, dès sa naissance, est porteur d'enjeux politiques et sociaux qui sont inséparables de l'histoire de la démocratie (et de son affirmation progressive dans des mouvements sociaux et dans des régimes républicains tout au long du 19<sup>e</sup> siècle, jusqu'à leur stabilisation après la guerre de 1945 ; de ses reculs aussi dans leur dimension les plus tragiques : guerres, totalitarismes) et de l'histoire de l'Etat social (qui naît, comme le design, des conséquences de la Révolution industrielle et se consolide pleinement à partir de 1944-1945 en prenant la forme de ce que nous avons coutume d'appeler l'Etat-providence). Mais le design est aussi porteur – si l'on considère que l'esthétique est inséparable d'une éthique ou d'une axiologie, ce qu'elle est dans le design moderniste et fonctionnaliste, que l'on peut qualifier de design « historique » – de valeurs qui sont essentiellement des valeurs démocratiques. On pourrait les résumer (sans trop de chauvinisme) dans la devise à vocation universelle (tant il est vrai que ce fut un trait de l'esprit français que de se penser comme la matrice de l'universel) inscrite au fronton de la République française : Liberté, Egalité, Fraternité. De ces valeurs découle, sinon un code déontologique, du moins un « principe de responsabilité » du designer et un rapport à ce que signifie « servir ». Etant donné que ce sont là, évidemment, des traits tout à fait fondamentaux pour le service public et la fonction publique (particulièrement en France), j'essayerai de tracer, sur ce plan aussi, quelques points de convergence avant d'aborder – brièvement – quelques enjeux plus contemporains.



## CHAPITRE PREMIER

« De même que l'on nomme certaines périodes de l'histoire, l'âge de la connaissance, l'âge de la chevalerie, l'âge de la foi, etc. ainsi pourrais-je baptiser notre époque 'l'âge de l'ersatz' (...) L'omniprésence des ersatz et, je le crains, le fait de s'en accommoder forment l'essence de ce que nous appelons civilisation. »

William Morris

« Comme ces hommes-là sont humbles. Au lieu de prendre la maison d'assaut et de tout mettre à sac, ils viennent nous solliciter. »

Franz Kafka

### *Ce que la Révolution industrielle fait à l'art...et ce qu'elle fait à l'Etat*

La Révolution Industrielle a permis des progrès techniques et sociaux majeurs, mais a aussi été, et peut-être d'abord (chronologiquement parlant, du moins), porteuse de crises tout aussi majeures. Crise sociale bien sûr, et en premier lieu, par l'ampleur des ravages qu'elle cause sur une classe ouvrière naissante, mais aussi crise de l'art et crise de l'Etat ; les trois éléments étant d'ailleurs profondément liés. De cette crise de l'art et de cette crise de l'Etat – qui est aussi une crise de leur *représentation* - vont sortir à la fois le design, qui peut être défini, historiquement, comme la façon dont l'art s'empare de la technique, négocie avec elle, et l'Etat social qui va naître à la charnière des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècle en inventant le droit social comme « *technique d'humanisation de la technique* » selon la très belle expression d'Alain Supiot<sup>20</sup> que l'on pourrait à bien des égards appliquer au design.

L'art est bel et bien mis en crise par la Révolution industrielle. : « *Ce qui se trouve complètement changé par le machinisme, en tout cas, c'est la notion d'art.* »<sup>21</sup>. Lionel Richard évoque la remise en question d'une « *conception figée de la perspective et de la notion d'espace* » qui dominait depuis la Renaissance italienne (15<sup>e</sup> siècle) et dont témoigne notamment le cubisme, ainsi que la perte de prérogative des arts « nobles » face à la machine : peinture, sculpture. On pense à la fameuse phrase sur la perfection formelle insurpassable de l'hélice, supposément prononcée par Marcel Duchamp en visite, avec Constantin Brancusi et Fernand Léger, au salon de l'aéronautique de 1912<sup>22</sup>, ou à celle de Filippo Tommaso Marinetti sur une « *automobile de course* » qui serait « *plus belle que la Victoire de Samothrace* »<sup>23</sup>. Et, dans les grandes expositions universelles qu'organisent tour à tour les capitales européennes pour s'éblouir mutuellement et éblouir leurs visiteurs, comme aux salons industriels, le public afflue en masse pour voir les prodiges de la modernité technique qui concurrencent la fréquentation des salons artistiques et des musées.

Mais la question n'est pas qu'esthétique. Car avant même que certains artistes ne formulent leurs propos radicaux, et à bien des égards provocateurs, sur la beauté des machines, la peinture et la

---

<sup>20</sup> Alain Supiot. *Grandeur et misère de l'Etat social*. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 29 novembre 2012. Texte librement accessible à l'adresse suivante : <https://books.openedition.org/cdf/2249>

<sup>21</sup> Lionel Richard. *Comprendre le Bauhaus*. Paris : Infolio, 2009, p.37

<sup>22</sup> « **La peinture est morte**. Qui pourra faire mieux que cette hélice ? »

<sup>23</sup> Filippo Tommaso Marinetti. *Manifeste du Futurisme*, publié le 20 février 1909 dans *Le Figaro*.

sculpture vont être remises en cause par les précurseurs du design, non parce qu'elles obéiraient à des canons dépassés, mais parce qu'elles sont vues comme *n'ayant aucune utilité sociale*<sup>24</sup>. Contrairement à Duchamp et Marinetti, l'anglais William Morris (1834-1896, voir [annexe 6](#)), qui est généralement considéré comme le « père du design », ne voyait, lui, absolument aucune beauté dans la machine (même s'il ne la récusait pas, contrairement à son maître à penser John Ruskin) et fustigeait la *laideur de la ville industrielle*, laideur qui est à comprendre en un sens à *la fois esthétique et moral*<sup>25</sup>. Mais c'est bien cette laideur et les enjeux sociaux qu'elle soulève qui rendent d'autant plus impérieuse la nécessité d'abandonner son chevalet, comme va le faire Morris, et de descendre du piédestal du « Grand Art » pour infiltrer - via l'artisanat - *les biens essentiels et les objets du quotidien*, dont l'utilité, voire la nécessité, n'est pas contestée ni contestable<sup>26</sup>. C'est donc la *légitimité* de l'art qui est interrogée (« Il faut pour qu'un objet soit beau qu'il soit utile » Henry Van de Velde, 1895 ; « Rien de ce qui n'est pas utile ne saurait être beau » Otto Wagner, 1896) et qui est à refonder dans un monde où la question sociale devient majeure<sup>27</sup>.

Un des aspects essentiels de cette crise, de ce nouveau paradigme qui s'ouvre pour l'art, a fondamentalement à voir, en outre, avec la *perte d'unicité de l'œuvre d'art* qui commence à entrer dans l'ère de sa « *reproductibilité technique* » selon l'expression de Walter Benjamin qui est aussi le titre d'un de ses plus célèbres essais<sup>28</sup>. Celle-ci avait déjà touché la littérature et avait été la condition de sa diffusion hors des cercles savants et de la montée en puissance des langues dites vernaculaires, mais elle va remettre en question le principe même sur lequel sont fondés les beaux-arts et les arts plastiques, car seul l'original, conservé par collectionneurs et musées, possède « *l'aura de l'authenticité* » comme l'écrit Benjamin. A l'inverse, le cinéma – qu'on appellera le 7<sup>e</sup> art – naît d'emblée comme un médium pour lequel la notion d'unicité de l'œuvre *n'a aucun sens, qui est d'emblée pris dans le paradigme de la reproductibilité technique* ; médium inséparable, qui plus est, de l'avènement d'une *culture de masse* qu'incarne aussi la presse (sous ses aspects savants comme populaires) en plein essor dès la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>. En ce sens, il y a des affinités profondes entre le design – comme réponse que les arts plastiques et les arts dits « décoratifs » vont apporter au problème que soulève la technique – et l'avènement de la photographie et du cinéma.

Derrière la question de la masse et de la massification, cependant, c'est plus profondément celle de la *démocratisation des productions* qui est posée, question en soi politique et liée

---

<sup>24</sup> « Réfléchissez bien à tout cela : tant que la maison d'un ouvrier sera laide, il sera vain de vouloir de beaux tableaux. » (William Morris, 1877) ; « Ce qui ne profite qu'à un seul est bien près d'être inutile et dans la société prochaine, il ne sera considéré que ce qui est utile et profitable à tous. Et quand les artistes songeront à faire œuvre utile, ce qui ne les déconsidérera aucunement, ce sera la fin du tableau, de la statue qui sont des œuvres épuisées et scrofuleuses. Ils seront délaissés parce que leur esprit et leur essence sont égoïstes et que le cœur des artistes d'aujourd'hui est généreux et altruiste. » (Henry Van de Velde, 1895)

<sup>25</sup> « L'histoire de cet industriel du Lancashire qui, de retour de ce triste musée des nations qu'est l'Italie, se réjouissait de voir la fumée avec laquelle il empoisonnait la beauté de la terre, crachée par ses cheminées, nous donne l'archétype de l'homme riche et actif de la période commerciale, à ce point gangréné qu'il est incapable de souhaiter vivre dans un cadre décent. » (William Morris, 1891)

<sup>26</sup> « En résumé, les arts appliqués aux objets utilitaires ne relèvent pas de la frivolité, mais de ce que la vie a de plus sérieux. » (William Morris, 1889)

<sup>27</sup> A noter que la réaction contre la « laideur » de la ville moderne et l'émergence de la civilisation industrielle va également provoquer l'apparition du courant antagoniste de l'art pour l'art avec une profession de foi diamétralement opposée aux vues des Ruskin/Morris, qui s'incarne dans des formules chocs, symétriquement inverses à celles d'un Van de Velde ou d'un Wagner et que l'on doit à certains de ses épigones les plus célèbres comme Théophile Gautier – « Tout ce qui est utile est laid » (préface de l'édition de 1880 à *Mademoiselle de Maupin*) ou Oscar Wilde – « Tout art est parfaitement inutile » (préface au *Portrait de Dorian Gray* publié en 1890).

<sup>28</sup> *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin. Ce texte connu beaucoup de remaniements et quatre versions successives mais la première fut achevée en 1935.

<sup>29</sup> Voir notamment Emmanuelle Loyer. *Une brève histoire culturelle de l'Europe*. Paris : Flammarion, 2017. 507 p. et plus particulièrement : les chapitres 2 et 8 (« Flâner en ville, la culture urbaine de la Belle Epoque » ; « Les ondes et les écrans »).

historiquement aux premières tentatives pour instaurer des régimes politiques démocratiques en Europe, ce d'autant plus qu'avec le design – ou ce qu'on appellera bientôt comme tel - s'ajoute donc (contrairement au cinéma), celle de *l'utilité des objets du quotidien, voire des objets de l'espace public*. Les bouches de métro d'Hector Guimard comme manifestation du premier mobilier urbain commandé par la ville de Paris (1900), obéissant aux principes de la fabrication en série et permettant de rendre l'art accessible à tous en le mettant, non plus dans une maison, ni même dans un musée, mais dans la rue, sont à cet égard exemplaires. Selon moi, il est ainsi possible de défendre l'hypothèse *d'une question politico-sociale inhérente au design* non pas au sens, bien sûr, où toutes les pratiques de design l'activeraient ou s'y référerait, mais au sens où cette question *est d'emblée présente dans ses conditions de naissance et d'apparition, où elle leur est, en quelque sorte, consubstantielle*.

En dépit de tout ce qui sépare les mouvements fin de siècle (William Morris et les Arts and Crafts, l'Art nouveau belge et français, la Sécession Viennoise...), précurseurs du mouvement moderne, les artistes issus de ces avant-gardes partagent presque tous certaines convictions et sont guidés par des aspirations communes, à commencer par celle déjà évoquée d'un *art utile à la société* et par *l'affirmation de l'égalité de tous les arts, majeurs et mineurs*, qui les conduit à réhabiliter l'artisanat en refusant de laisser aux arts appliqués un statut inférieur à celui des beaux-arts<sup>30</sup>. Cette contestation de la hiérarchie des arts est au cœur du contexte de naissance du design. Elle est le fait de tous ceux qui ont une *vision unitaire* de l'architecture<sup>31</sup> incluant mobilier, aménagements intérieurs, tout ce qui ressortit de près ou de loin aux arts dits décoratifs (expression qui apparaît dans la langue française vers 1870), mais aussi les objets les plus triviaux de l'usage quotidien (une poignée de porte, un broc, voire des gaines électriques ou des éléments de plomberie comme ceux dessinés par Van de Velde dans sa maison manifeste d'Uccle). Cette vision globale exprime, elle aussi, le même idéal puissant de démocratisation : *l'art pour tous et l'art partout, pourrait-on dire, y compris dans la rue, dans des poignées de porte et dans des gaines électriques donc* ; et bien des artistes de cette fin de siècle, de William Morris à Victor Horta ou Henry Van de Velde, seront animés par des convictions socialistes, voire marxistes.

Le design va donc surgir dans un contexte de réaffirmation d'une utilité sociale et d'une mission politique – la démocratisation – de l'art, en rupture avec la séparation progressive de l'art et de l'artisanat qui, à bien des égards, avait aussi été une rupture entre l'art et la vie, ou entre l'art et la société, puisqu'elle s'était accompagnée *de la perte des fonctions civique et religieuse de l'art, de son autonomisation dans les salons*<sup>32</sup>. A l'heure tant de la révolution industrielle, que du début du mouvement de sécularisation des sociétés européennes et d'une première montée en puissance de la démocratie dans une Europe traversée par les mouvements sociaux, l'art va chercher à réinvestir une mission, non plus civique et religieuse, mais politique et sociale, dans laquelle le design, comme abolissant la séparation entre l'art et l'artisanat, puis comme nouvelle discipline ouvrant un espace de création et de formalisation approprié aux techniques et enjeux de la modernité, va jouer un rôle déterminant.

---

<sup>30</sup> « L'artisan, distancé par l'artiste au moment où les arts se scindèrent, doit maintenant le rejoindre, **et ils doivent travailler ensemble**. » (William Morris, 1877)

<sup>31</sup> D'où la notion « d'œuvre d'art total » qui fleurit en cette fin de siècle et influencera – entre autres – le Bauhaus.

<sup>32</sup> Cette séparation est ancienne. A bien des égards, elle s'amorce dès l'Antiquité mais c'est la Renaissance qui marque un tournant véritablement décisif. Le 18<sup>e</sup> siècle entérine la tendance : l'art commence à perdre ses fonctions civique et surtout religieuse cependant que la peinture de paysage se développe. Exposé dans les Salons, l'art devient **pur objet de contemplation** et c'est précisément au milieu de ce siècle que naît une discipline nouvelle : l'esthétique. L'artisanat, aux finalités plus utilitaires, ne bénéficie pas du prestige des beaux-arts. Son déclin, déjà amorcé par la séparation progressive entre l'art et l'artisanat qui s'est faite au bénéfice du premier, sera aggravé par la concurrence d'une **production industrielle de qualité médiocre mais de moindre coût qui cherche à l'imiter** : celle-là même que dénonce William Morris.

Le mouvement dit « moderne » hérite de cette contestation initiale, et de sa signification profondément politique et sociale, ainsi que de la rupture formelle opérée par les mouvements d'avant-garde qui l'ont précédé, mais ira, lui, jusqu'au bout de cette rupture contrairement à eux qui, soit ont refusé de passer du paradigme artisanal à l'industrie (William Morris), soit ont amorcé la transition vers l'industrie mais sans en tirer toutes les conséquences (continuant, à l'instar de l'Art nouveau<sup>33</sup>, à puiser leur inspiration dans la nature y compris pour des objets éminemment « techniques »). La fabrication industrielle pose en effet une question fondamentale à l'art : quelles formes inventer ? Techniques et nouveaux matériaux appellent des formes nouvelles ; ce besoin de rupture avec les formes traditionnelles pour inventer celles qui seront adaptées à de nouveaux procédés techniques et matériaux et qui seront capables d'en *découvrir* (pour reprendre un mot cher à Pierre-Damien Huyghe) toute la richesse, le potentiel, explique le lien entre design et modernité, design et avant-gardes artistiques. En un sens, à partir du début du 20<sup>e</sup> siècle, sur le plan plastique, le design va être l'art moderne, l'art d'avant-garde, par excellence : celui qui naît de la question que la modernité technique – la machine, l'industrie – pose à l'art et de la façon dont cette modernité technique bouleverse l'art, le met en crise, et l'oblige à formuler de nouvelles réponses.

Mais en inventant le design, le mouvement moderne va aussi tirer les conséquences du fait qu'une démocratisation « en acte » passe nécessairement par la *massification et la production en série, donc par l'alliance avec l'industrie*. J'y reviendrai, car c'est là un point essentiel. A ce stade, disons simplement que cette alliance avait été réalisée précocement en Angleterre, berceau de la Révolution industrielle, par Henry Cole auquel on doit aussi l'invention, ou du moins la première utilisation, du mot design<sup>34</sup> et qui fit appel à Joseph Paxton, architecte-paysagiste, pour la construction de l'emblématique Crystal Palace de la première Exposition Universelle de 1851. Dans l'opposition John Ruskin-William Morris d'un côté, Henry Cole-Joseph Paxton de l'autre se fait jour un élément tout à fait majeur pour comprendre la naissance du design. Là où Ruskin (pour le dire un peu sommairement) rejette la machine, souhaite éduquer le peuple à la beauté et revenir à une production artisanale sur le modèle du Moyen-Âge, Henry Cole pense que le machinisme est en mesure de conduire à tout autre chose qu'à la multiplication de formes traditionnelles, empruntées à l'artisanat, dans une production industrielle médiocre, essentiellement *imitative*<sup>35</sup>, et voit dans la machine la possibilité de réaliser des objets originaux en usant de matériaux nouveaux. En un sens, Cole et Paxton vont, avec le Crystal Palace, faire œuvre de designer bien plus que Morris qui reprend à son compte beaucoup d'idées de Ruskin et qui n'a d'ailleurs jamais utilisé le terme de « design » pour qualifier sa pratique. Le Crystal Palace *pose en effet* « *en acte* » *nombre des principes fondamentaux de ce que sera le design* : sérialité et légèreté des structures constituées d'éléments préfabriqués, pensée de la logistique et de l'usage, adaptation aux exigences du site et d'une installation (originellement conçue comme) provisoire, utilisation de matériaux industriels (fer et verre), architecture « vernaculaire »/ordinaire (issue de la construction de bâtiments destinés à l'agriculture) confiée à un architecte qui renvoie davantage à la figure de l'ingénieur (concepteur anonyme de biens utilitaires) qu'à celle de l'artiste<sup>36</sup>. De façon

---

<sup>33</sup> Qui va « métamorphoser la machine à coudre en nénuphar, le phonographe en volubilis, le bec de gaz en feuille d'acanthé, (...) et la bouche de métro en jardin des plantes » (Robert L. Delevoy. *Dimensions du XX<sup>e</sup> siècle 1900-1945*, Genève : Skira, 1965, p.24)

<sup>34</sup> Le mot apparaît pour la première fois en 1849 dans le *Journal of Design and Manufactures* dont il dirige la publication.

<sup>35</sup> « L'industrialisation au 19<sup>e</sup> siècle semble s'être développée aspirée par le vertige que donnait la sensation de pouvoir **tout reproduire en faux**. » Jacques Soullou, *Le livre de l'ornement et de la guerre*, 2003, cité par Tony Côme.

<sup>36</sup> C'est bien sûr aussi l'ingénieur, comme figure du concepteur moderne, qui concurrence l'artiste de façon parallèle à la concurrence que la machine fait à la peinture ou à la sculpture. Le monument le plus emblématique de cette concurrence étant probablement la Tour Eiffel imaginée par l'ingénieur Gustave Eiffel pour l'Exposition Universelle de 1889, ce dont témoignent les vives polémiques esthétiques qu'elle suscita, nouvelle édition d'une querelle déjà fort longue des « anciens et des modernes ». A bien des égards, au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, le monde de l'art – et le design naissant – va être structuré par cette **opposition entre l'artiste-artisan et l'artiste-ingénieur**.

révélatrice, John Ruskin n'y verra qu'une vulgaire « serre à concombres ». Mais si Cole et Paxton posent des principes fondamentaux pour le design, William Morris, lui, soulève dans ses écrits et dans sa pratique, beaucoup de questions qui seront cruciales dans l'histoire du design, à commencer par la vocation sociale voire politique assignée à l'art, et définit *les bases de normes esthético-morales qui vont l'influencer durablement* : critique du culte de l'historicisme dans une société victorienne qui « ne possède pas de style propre mais erre de l'un à l'autre »<sup>37</sup>, refus de la séparation entre art et artisanat, affirmation de la nécessaire utilité des productions artistiques et, enfin - j'y reviendrai - revendication de *simplicité des formes* données aux objets et de *sincérité/vérité des matériaux* employés pour leur fabrication<sup>38</sup>.

Si on peut considérer que le design est à bien des égards la réponse que l'art va trouver à la crise que provoque en lui la Révolution Industrielle, symétriquement on peut défendre, avec Alain Supiot, l'idée que l'Etat social est la réponse que l'Etat trouve, à peu près au même moment, à la crise analogue que celle-ci déclenche en lui<sup>39</sup>.

Au début de sa leçon inaugurale, prononcée en 2012 au Collège de France et intitulée *Grandeur et misère de l'Etat social*, Alain Supiot rappelle, en référence aux travaux fondateurs en la matière de François Ewald, que « l'Etat social est né, à la charnière des 19e et 20e siècle, avec l'adoption dans tous les pays occidentaux d'un nouveau régime de responsabilité des accidents du travail »<sup>40</sup>. En Allemagne et en France, qui sont les pays qui nous intéressent plus particulièrement ici, les premières lois sur les accidents du travail datent respectivement de 1884 et 1898<sup>41</sup>. Quant à la citation attribuée à Franz Kafka (par son ami Max Brod), placée en exergue à ce chapitre et rapportée par Alain Supiot<sup>42</sup>, elle en dit long, pour lui, tant sur les *limites de ces assurances sociales naissantes* (calculées « au plus juste »)

---

<sup>37</sup> William Morris (1884)

<sup>38</sup> D'où la croisade de Morris contre ce qu'il appelle « L'âge de l'ersatz » (cf. citation en exergue à ce chapitre) : « Depuis que j'ai entendu parler de **vin fabriqué sans jus de raisin**, de **toile de coton principalement à base de barytine ou de soie constituée aux deux tiers de tripes**, de couteaux dont la lame se tord ou casse dès que vous tentez de couper quelque chose de plus dur que du beurre, et de tant d'autres mirifiques prodiges du commerce actuel, je commence à me demander si la civilisation n'a pas atteint **un point de falsification tel** que son expansion ne mérite plus d'être soutenue. » William Morris (1894)

<sup>39</sup> Il est important de noter, comme le précise Alain Supiot, que la notion d'Etat social ne se limite pas à celle de droit social, mais « désigne une **qualité constitutive de l'Etat contemporain** ». Et Supiot de préciser que nombre de pays font référence au caractère social de leur régime politique ou de leur Etat dans leur **Constitution**, à commencer par la France qui s'y définit « comme une République indivisible, laïque, démocratique et **sociale** » et l'Allemagne qui s'y présente comme « un Etat fédéral, démocratique et **social**. » (Alain Supiot. op.cit.)

<sup>40</sup> « La révolution industrielle avait soumis en un siècle **le travail humain à des transformations d'une ampleur inédite à l'échelle des temps historiques. Transformation technique d'une part**, avec la puissance décuplée de machines à vapeur, qui exposaient à de nouveaux risques physiques l'armée d'ouvriers requis par leur fonctionnement. **Transformation juridique d'autre part**, avec l'essor du louage de services, qui traitait le travail comme une chose librement négociable, séparée de la personne humaine. **La combinaison de ces deux facteurs s'est révélée mortifère pour les nouvelles classes laborieuses**, au point de mettre en péril la reproduction de la population ouvrière des pays industriels. **Le droit social est apparu pour conjurer ce péril, comme technique d'humanisation de la technique.** » (Ibid.)

<sup>41</sup> A noter que la Grande-Bretagne se dote d'un mécanisme similaire en 1897, **soit un an seulement avant la France et un an après la mort de William Morris**, ce qui peut paraître tardif dans la mesure où elle fut incontestablement le berceau de la Révolution industrielle. Sur ce point voir [l'annexe 3](#).

<sup>42</sup> Franz Kafka (1883-1924) « qui consacra **toute sa vie professionnelle à la mise en œuvre de la loi sur les accidents du travail que l'Autriche-Hongrie avait adoptée dès 1887** » fut pour Alain Supiot « l'un des témoins les plus méconnus et les plus perspicaces de ce tournant juridique ». Outre qu'il influença probablement fortement son œuvre littéraire qui se propose à bien des égards comme une réflexion sur la justice (et la bureaucratie), ce tournant amena « l'inspecteur du travail » (le mot est quelque peu anachronique) pour le compte du royaume de Bohême que fut Kafka à se sentir « violemment remué dans ses sentiments de solidarité sociale » (toujours selon Max Brod) **lorsqu'il voyait les mutilations subies par les ouvriers du fait de la sécurité défailante dans les usines et lorsqu'il constatait leur humilité et leur résignation.**

que sur *les enjeux de l'Etat social balbutiant*, comme rempart érigé face à une injustice trop criante à même d'ouvrir « [les vannes du désir aveugle de 'tout mettre à sac'](#) » (ibid.).

Sous la pression de la Révolution Industrielle (industrialisation et concentration des moyens de production) et de ses conséquences sociales (paupérisation et apparition de besoins nouveaux), mais aussi des mutations politiques et aspirations qui traversent le 19<sup>e</sup> siècle (montée en puissance du modèle républicain et de l'idée de justice sociale), L'Etat va donc être amené à *s'engager beaucoup plus activement dans la vie sociale*. Et ce, dans un contexte où ce sont aussi et d'abord *sa représentation classique et son rôle traditionnel qui sont mis en crise* et où il lui faut à la fois *assumer de nouvelles fonctions et se redéfinir, se relégitimer* sur des bases neuves. Au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, L'Etat, en somme, est dans une situation analogue à celle de l'Art<sup>43</sup>.

L'Allemagne, sur ce point, va faire figure de *pionnière en Europe* où elle se caractérise par l'invention des tout premiers mécanismes juridiques traduisant *l'émergence de l'Etat social* sous la forme d'un système de protection sociale contre les risques maladies (1883), les accidents du travail déjà évoqués (1884), la vieillesse et l'invalidité (1889)<sup>44</sup>. Plutôt que par le stade de développement industriel du pays, cette précocité s'explique - selon Alain Supiot, toujours - par la spécificité de la culture juridique allemande qui, dès la Réforme (fin du 16<sup>e</sup> siècle), « [avait défendu une conception sociale du sujet de droit, membre de diverses communautés — professionnelle, familiale, territoriale — elles-mêmes englobées dans la communauté politique incarnée par l'État](#) ». Développées au 19<sup>e</sup> siècle par Otto von Gierke, ces théories vont inspirer les premières réformes sociales, mises en place entre 1883 et 1889 par le chancelier Otto von Bismarck que l'on peut difficilement qualifier de figure progressiste (du moins sur le plan de sa politique extérieure et de l'appui quasi systématique qu'il rechercha auprès des partis conservateurs), mais qui fut soucieux de cimenter l'unité de la jeune nation allemande (née de la guerre franco-prussienne de 1870 et de la victoire allemande) et de satisfaire les vœux de la classe ouvrière dans le but, essentiellement, de contenir la menace socialiste (on lui doit également le vote des lois dites « antisocialistes » de 1878<sup>45</sup>). Mais si l'Allemagne eut un rôle pionnier en Europe, ce fut aussi grâce au juriste Hugo Sinzheimer qui posa « [dès 1910, dans un article demeuré fameux, les bases du droit du travail moderne](#) » et qui, « [premier théoricien de l'autodétermination collective \(...\) a élaboré, sous la République de Weimar, les bases conceptuelles d'un État garant de la démocratie sociale, État qui n'a véritablement vu le jour qu'après la Seconde Guerre mondiale](#) » mais qui demeure aujourd'hui encore, selon Alain Supiot, « [le premier facteur de la prospérité économique allemande.](#) » Deux autres pays vont également jouer un rôle fondamental, sur le continent européen, pour l'élaboration de l'Etat social : La Grande-Bretagne - dont la véritable contribution innovante *n'interviendra néanmoins que tardivement* (en 1944), par l'instauration d'un système universel de sécurité sociale (suite au célèbre rapport Beveridge de 1942) - et la France qui, *dès les années 1910, elle aussi, invente ce qui sera son principal apport* : la théorie du service public qu'Alain Supiot qualifie de « [troisième pilier de l'Etat social](#) ».

---

<sup>43</sup> « La troisième métamorphose a répondu à la **crise de légitimité** qui a frappé cet Être tout-puissant [l'Etat], **lorsqu'avec l'essor du capitalisme industriel et du positivisme scientifique, on a commencé d'y voir un simple instrument d'administration ou de domination. C'est cette crise qui a donné le jour à l'État social.** » (Alain Supiot op.cit.)

<sup>44</sup> A titre de comparaison, il faudra attendre 1910 en France pour une loi sur les retraites ouvrières et paysannes.

<sup>45</sup> Lesquelles auront d'ailleurs un effet contraire à celui escompté car, outre qu'elles entraîneront une série d'attentats contre la personne de Bismarck, elles auront pour principale conséquence de consolider le milieu socialiste et de permettre à l'influence marxiste de véritablement se répandre en Allemagne. Source : article « Otto von Bismarck » de l'Encyclopédie Wikipédia [https://fr.wikipedia.org/wiki/Otto\\_von\\_Bismarck](https://fr.wikipedia.org/wiki/Otto_von_Bismarck)

Avec cette *théorie du service public, innovation juridique qui allait exercer une influence tout à fait considérable sur la conception française de la sphère publique*<sup>46</sup>, l'Etat, en réalité, change profondément de visage. Au tournant du 20<sup>e</sup> siècle s'invente ainsi une théorie fortement influencée par la *sociologie naissante* dont le principal artisan fut le juriste Léon Duguit<sup>47</sup>, théorie qui relègue la notion de puissance et de souveraineté de l'Etat au second plan pour *fonder la légitimité de son rôle et le soubassement de sa raison d'être sur une mission de solidarité sociale et de prise en charge des activités d'intérêt général au bénéfice de la collectivité*. Le régime dérogatoire exorbitant du droit commun, qui caractérise le droit administratif, n'est alors plus fondé sur la puissance ou l'autorité publiques qui prévalaient jusque-là<sup>48</sup> mais sur le service public, *sur la vocation servicielle de l'Etat vis-à-vis de la société*. Comme le note Jacques Chevallier<sup>49</sup> : « la référence au service public infléchit la conception des tâches étatiques. Coopération de services publics organisés et contrôlés par les gouvernants, l'Etat n'a plus pour fonction que de servir : ce n'est plus une instance de contrôle et de domination, mais un commis du social, un honnête gérant, un fidèle serviteur ; le pouvoir se transforme en fonction, le droit de commander en obligation de gérer ». [L'Etat se fait] « gestionnaire d'activités sociales concrètes ; la prescription fait place à la prestation (...) ce n'est plus une entité abstraite, lointaine et supérieure, mais l'administrateur du quotidien. »<sup>50</sup>

On pourrait dire qu'il y a là une *vision presque fonctionnaliste* de l'Etat (« le pouvoir se transforme en fonction » ; Chevallier parlera aussi « d'Etat fonctionnel »<sup>51</sup>) dont la puissance est assujettie à la fonction sociale comme la forme l'est à la fonction dans ce qui est, à bien des égards, la profession de foi du design fonctionnaliste, énoncée par l'architecte Louis Sullivan dès 1896 : « *Form follows function* » : célèbre formule que l'on pourrait transposer, en la détournant quelque peu de son sens original, en « La puissance suit la fonction » comme expression à même de condenser cette nouvelle représentation de l'Etat en train de naître.

Au fond, comme l'art, qui vivait retranché dans les hautes sphères et qui, lui aussi, est mis en crise par la Révolution Industrielle, l'Etat va être amené à *descendre de son piédestal* et à *entrer dans le quotidien de ses administrés* (qu'on appellera bientôt usagers). Pour les arts plastiques, la réponse à cette crise passe, dans un premier temps, par le retour au paradigme artisanal – caractéristique, à bien des égards, d'un retour à une posture d'humilité, d'un rapprochement avec ce qui est perçu

---

<sup>46</sup> Etat est à prendre essentiellement au sens large de « sphère publique » dans ce chapitre tant il est vrai que la distinction entre Etat et collectivités territoriales n'a pas le même sens qu'aujourd'hui et dans la mesure où il serait à la fois trop complexe et trop périlleux de rentrer dans la distinction entre ce qui relève du « socialisme municipal » qui eut un rôle important en France ou de l'Etat central et plus encore de se lancer dans une comparaison entre l'Allemagne, confédération de Länders, et la France, pays centralisé à l'unification ancienne.

<sup>47</sup> « Très influencé par Émile Durkheim, Duguit voyait dans la **solidarité sociale une norme objective, qui s'imposait aux gouvernants**, et dont l'État n'était qu'un mode de réalisation » (Alain Supiot op.cit.). Les principaux travaux de Léon Duguit sur le sujet datent respectivement de 1911 et 1913. En 1934, Louis Rolland **définit, lui, les trois grands principes du régime de fonctionnement des services publics : continuité, mutabilité et égalité**.

<sup>48</sup> Bien évidemment le régime juridique de la « puissance publique » ne disparaît pas, tant dans les théories du droit ultérieures que dans les pratiques jurisprudentielles ou dans la façon dont l'Etat agit et se manifeste ; il n'en demeure pas moins que c'est à un véritable **changement de paradigme** qu'on assiste dans la conception de l'Etat avec le surgissement dans le droit public français de la doctrine du service public.

<sup>49</sup> Jacques Chevallier. *Le Service public*. Nouvelle éd. mise à jour. - Paris : PUF, 2018. - 127 p. ; 18 x 12 cm. - (Que sais-je ?)

<sup>50</sup> Si Jacques Chevallier note que l'Etat a toujours été en France, nation à l'unification précoce et historiquement centralisée, assez présent dans la vie sociale : « dès l'absolutisme, il a été conduit à assumer des fonctions étendues et diversifiées, non seulement régaliennes, mais encore sociales, culturelles et économiques (le colbertisme) », il n'en conclut pas moins que jusqu'alors « l'Etat restait **avant tout perçu comme une instance tutélaire et lointaine, chargée d'encadrer le jeu social** ; la prise en charge directe d'activités **n'était justifiée que par l'exercice d'attributions régaliennes, le souci de protection de l'ordre public ou encore la carence de l'initiative privée** » et va beaucoup insister dans son livre sur les changements profonds qu'opère à cet égard l'introduction de la théorie du service public. En complément, voir aussi [l'annexe 3](#)

<sup>51</sup> « **Etat fonctionnel, il n'a de justification que par l'action concrète qu'il mène au service du bien commun**, par la contribution qu'il apporte à la solidarité sociale. » (Jacques Chevallier, op.cit. p.40)

comme étant à la fois anonyme et populaire<sup>52</sup> – et par l’affirmation de la prévalence de l’architecture, « art le plus usité »<sup>53</sup>, et des objets du quotidien sur les objets de salon ou de musée (le tableau, la sculpture), puis, dans un deuxième temps, par le mariage avec l’industrie, condition véritable à l’émergence du design et à la massification. Pour l’Etat, symétriquement, la réponse va d’abord se faire par la mise en place des premiers mécanismes de protection et de compensation des dommages causés par la Révolution industrielle, puis par un changement d’image – Etat bienveillant, soucieux du bien-être de ses concitoyens – qui se matérialisera progressivement (au fil du 20<sup>e</sup> siècle et, plus encore, lorsque la stabilité démocratique et la paix auront été retrouvées donc après la Deuxième Guerre mondiale) dans le déploiement de *tout un ensemble de services publics* pris en charge par la puissance publique dans les pays européens (voire dans le monde entier) et, ce, sur un mode qui sera d’ailleurs profondément conforme au modèle et au mode de fonctionnement qu’impose la modernité<sup>54</sup> (quelque contradictoires qu’ils puissent être avec ce nouveau visage d’un « Etat de la proximité et du quotidien »), mais qui implique aussi une forme de *banalisation, de désacralisation* de la figure de l’Etat. Ce mouvement sera d’autant plus important en France – j’y reviendrai – qu’il y passe, comme je viens de le signaler, par une véritable théorisation : l’édification d’un *dogme du service public* appelé à avoir de puissants effets juridiques, mais aussi *imaginaires et axiologiques*.

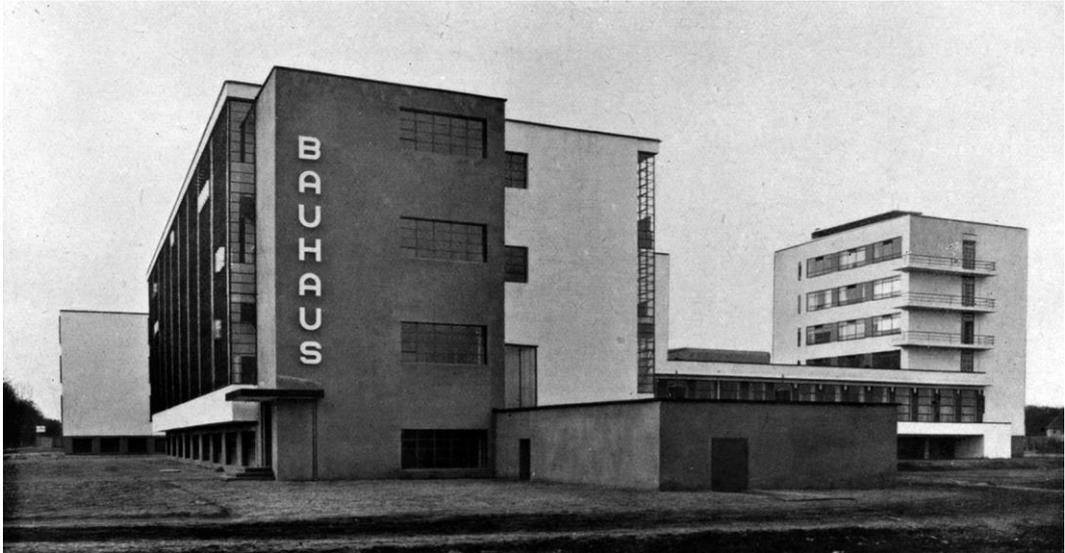
Quoi qu’il en soit, l’enjeu de *démocratisation* me semble central dans les deux cas – démocratisation de l’Etat, démocratisation de l’art - de même que la posture *d’assujettissement de l’Etat au bien commun et à l’intérêt général* d’une part, *d’assujettissement de l’art à une dimension utilitaire et à une mission sociale*, de l’autre.

---

<sup>52</sup> « D’ailleurs n’oubliez jamais que quand on dit que tel roi, tel pape ou tel empereur a construit tel ou tel palais, ce n’est qu’une façon de parler. Allez voir dans vos livres d’histoire qui a construit l’abbaye de Westminster, qui a construit Sainte-Sophie à Constantinople ; la réponse sera Henri III, l’empereur Justinien. **En réalité, ce sont des hommes comme vous et moi, des ouvriers, dont l’histoire a oublié le nom et dont il ne reste que les œuvres.** » William Morris (1877) qui en appelle aussi à « **un art du peuple pour le peuple qui serait une joie pour l’artisan et pour l’utilisateur.** » (1879)

<sup>53</sup> J’emprunte ici l’expression à l’architecte Patrick Bouchain, qui fut l’un des fondateurs de l’ENSCI et dont il sera à nouveau question dans ce mémoire.

<sup>54</sup> « Son premier handicap [à l’Etat social] est d’avoir **réduit le périmètre de la justice sociale à des mesures quantitatives, compensant en temps ou en argent une réification du travail jugée nécessaire dans son principe (...)** Son second handicap est **d’avoir conçu la solidarité elle-même sur le modèle d’une vaste machine anonyme de redistribution des richesses à l’échelle nationale. C’est ce qui a fait sa force. Mais c’est aussi ce qui fait aujourd’hui une part de sa faiblesse**, car cet anonymat attise l’individualisme en substituant au lien direct entre les personnes solidaires, **un rapport impersonnel avec une machine bureaucratique.** » (Alain Supiot op.cit.). Cette considération a fait écho en moi à une phrase prononcée un peu incidemment par le designer Yoan Ollivier lors de l’entretien qu’il m’a accordé : « **Pour moi, le public, c’est un monde industriel qui ne se reconnaît pas comme industriel.** »



## CHAPITRE DEUXIEME

« Etant donné que vous avez enseigné au Bauhaus de Dessau, vous êtes à considérer comme un représentant déclaré de son orientation. Votre intervention et votre action en faveur du Bauhaus, qui se donnait pour une cellule de germination du bolchevisme, est à apprécier comme une activité politique, même si vous ne vous êtes pas manifesté en qualité de membre d'un parti politique. Ce qui est l'objectif politique du bolchevisme et ce qui est sa tâche, assurément l'une des plus dangereuses, est la décomposition de la culture. En tant qu'ancien enseignant du Bauhaus, vous n'offriez donc pas et n'offrez toujours pas une garantie de prise de position, à tout moment et sans réserve, en faveur de l'Etat national. »

Extrait d'un courrier officiel du Bourgmestre de Dessau aux enseignants du Bauhaus (1933)

« Les enfants du siècle prochain apprendront l'année 1968 comme nous avons appris l'année 1848. »

Hannah Arendt

*Design et démocratie : du rôle des régimes et des révolutions démocratiques dans l'histoire des écoles de design...à l'écriture d'un récit national démocratique « by design »*

Si la question de la démocratisation est importante dans l'avènement du design, comme je me suis efforcée de le montrer, les liens entre design et démocratie (régimes démocratiques et/ou révoltes démocratiques) sont sans doute éminemment complexes et pourraient donner lieu à de longs travaux. Ici, plus modestement, je me propose de les explorer essentiellement à travers deux éléments.

D'une part, en mettant en exergue les principaux traits saillants du contexte historique et politique dans lequel sont nées quelques grandes écoles de design en France et en Allemagne : le cas de l'Ecole d'Ulm ayant déjà été traité dans le premier chapitre, je me pencherai principalement, concernant l'Allemagne, sur celui du Bauhaus qui est à bien des égards emblématique et qui permettra aussi, en revenant aux sources du modernisme allemand, d'approfondir quelque peu la question de l'alliance nécessaire avec l'industrie, condition de mise en œuvre du projet de démocratisation. Néanmoins, l'Ecole d'Ulm ne sera pas absente de ce chapitre qui s'intéressera principalement à sa fermeture, mais aussi à l'effort de « transplantation » concomitant du modèle ulmien en France, via un éphémère Institut de l'environnement, et aux conditions dans lesquelles cet effort intervint - celui des révoltes étudiantes de 1968 qui peuvent être vues comme la poussée de contestations démocratiques au sein même de régimes démocratiques qui connaissent une sorte de crise de croissance (du moins en Europe de l'Ouest). Si cet effort échoua, il n'en reste pas moins symptomatique d'une tentative pour établir un pont entre le modernisme allemand et sa version française, tant il est vrai que la France avait été, au début du 20<sup>ème</sup> siècle, le deuxième grand foyer du mouvement moderne, mais n'avait jamais créé d'école à même de l'incarner.

D'autre part, car s'il est très évident que pour pouvoir exister ces écoles eurent besoin d'appuis politiques importants, voire furent tributaires d'une vision politique, il m'a paru intéressant d'aborder ici la manière dont un Etat peut s'emparer du design pour en faire un élément essentiel de réécriture de son récit national et de son histoire démocratique (ainsi, par la même occasion, qu'une pièce motrice de sa prospérité économique) : l'Allemagne post 1945 ayant été tout à fait emblématique de cette entreprise, comme en témoigne le livre de l'historien Paul Betts : *The Authority of Everyday Objects : a Cultural History of West German Industrial Design*, il en sera donc aussi question.

La République de Weimar - qui est à la fois la ville où fut rédigée la Constitution du premier régime républicain allemand et celle où s'installa le Bauhaus à sa création - a prolongé les avancées pionnières de l'Etat social allemand<sup>55</sup>. Ce contexte spécifique à l'Allemagne n'est peut-être pas étranger à la façon dont y naît et s'y définit la tradition moderniste du design allemand, où les aspirations sociales élevées n'ont pourtant pas semblé incompatibles avec les impératifs de développement industriel du pays et n'ont pas contrarié une tentative tout aussi précoce d'alliance du Bauhaus avec l'industrie, à l'opposé des idées d'un William Morris, défenseur de l'artisanat mais aussi grand contempteur de l'avidité des capitaines d'industrie<sup>56</sup>.

Si l'Allemagne a joué un rôle clé en matière de conversion de l'art à l'industrie, c'est-à-dire d'émergence du design, c'est sans doute pour deux raisons fondamentales : d'une part, il existe en Allemagne une *tradition des arts appliqués intégrés à l'industrie*<sup>57</sup> ; d'autre part si, après la guerre de 1870, l'Allemagne est un pays moins industrialisé que la Grande-Bretagne, elle va néanmoins s'employer à combler son retard par souci de rivaliser avec la puissance économique anglaise<sup>58</sup>. Dans ce contexte, l'architecte Hermann Muthesius, détaché comme conseiller à l'ambassade d'Allemagne à Londres (1896-1903), va, à son retour, créer le *Deutscher Werkbund*<sup>59</sup> et favoriser la nomination d'architectes réformistes à la tête des écoles d'arts, à commencer par celle d'Henry Van de Velde, figure éminente de l'art nouveau belge, appelé pour ouvrir une Ecole des arts décoratifs à Weimar. La guerre de 1914 oblige Van de Velde à quitter l'Allemagne mais celui-ci suggère un remplaçant : Walter Gropius qui, mobilisé, n'en deviendra le directeur qu'à son retour du front.

Il convient de préciser que Walter Gropius, qui obtient, à la fin de la guerre, la réunion de l'Ecole des Beaux-Arts préexistante et de l'Ecole des arts décoratifs ouverte en 1908 par Van de Velde en une seule et même structure sous le nom de *Bauhaus*<sup>60</sup>, ne rejette pas pour autant l'artisanat à sa fondation<sup>61</sup>. D'abord, car l'artisanat reste pour lui un modèle en matière de pédagogie (il juge un apprentissage de type artisanal essentiel pour acquérir « les connaissances des lois de la forme et de la pratique du matériau » Walter Gropius cité par Lionel Richard in *Comprendre le Bauhaus*) ; ensuite, car – fidèle à la leçon de Morris – il est conscient que c'est en se rapprochant de l'artisanat et en abolissant les frontières entre arts dits mineurs et majeurs - ce que réaliste très exactement, à Weimar, la fusion des deux écoles - que *l'art peut récupérer sa fonction politique et sociale*<sup>62</sup>. Le projet de

---

<sup>55</sup> Législation de 1923 sur l'arbitrage de l'Etat en cas de non-conciliation entre patronat et syndicat qui profita majoritairement aux salariés, extension des garanties de l'assurance accidents en 1924, création d'une assurance-chômage en 1927.

<sup>56</sup> Il est vrai qu'en quelques décennies le contexte, aussi, avait changé avec l'émergence des premières régulations sociales, mais le Royaume-Uni a agi de façon plutôt tardive et singulière en Europe à cet égard (voir le chapitre 1<sup>er</sup> et [l'annexe 3](#)).

<sup>57</sup> En Allemagne, à partir des idées de Henry Cole, commence à germer dès le milieu du 19<sup>e</sup> siècle celle d'une alliance entre l'art et l'industrie pour redonner une « âme » aux produits industriels et, sous l'influence de ce qui se passe à Londres, celle de réunir au sein d'écoles uniques beaux-arts et arts appliqués et de promouvoir l'éducation à une culture matérielle.

<sup>58</sup> Et elle réussira : « L'Allemagne est un livre d'actualité. Si Paris est le foyer de l'Art, l'Allemagne demeure le grand chantier de production. » écrira Le Corbusier en 1912 (cité par Lionel Richard, op.cit. p.38).

<sup>59</sup> Association qui voit le jour en 1907 et réunit une douzaine d'artistes et autant d'industriels. C'est la première du genre même si le modèle essaimera par la suite en Europe. Cette association doit, selon Muthesius, « créer les conditions pour l'exportation de produits industriels artistiques » en fabriquant avec l'appui « de grandes entreprises efficaces » des biens de grande qualité qui doivent être « l'expression d'un style convaincant. » On s'éloigne bel et bien du modèle des guildes d'artisans chères à William Morris.

<sup>60</sup> Littéralement « maison de la construction » ou « maison des bâtisseurs », néologisme qu'il invente.

<sup>61</sup> La première devise de l'Ecole sera même « l'art et l'artisanat, une nouvelle unité » avant de se transformer en « l'art et la technique, une nouvelle unité », évolution qui marque un tournant décisif mais ne fait qu'entériner des idées qui sont celles de Gropius depuis longtemps. Les débuts « artisanaux » de l'école s'expliquent aussi par une prise en considération des déterminants économiques de Weimar où les corporations d'artisans sont puissantes et qui n'est pas une ville industrielle.

<sup>62</sup> Walter Gropius est membre du Groupe Novembre (dont le nom se réfère au mois où s'est effondré l'empire wilhelminien) et du Conseil du travail pour l'Art, deux organisations qui auront un rôle clé dans l'avènement du Bauhaus. Le premier rassemble écrivains et artistes qui, dans un Manifeste des Novembristes, vont affirmer « la nécessité de démocratiser le marché de l'art et de rassembler peintres, sculpteurs, architectes de façon que chacun prenne sa place dans le travail

démocratisation, en revanche, implique - pour se traduire en acte - une massification, une production en série incompatible avec le régime artisanal, ce dont Gropius est tout aussi conscient : avant même son départ pour le front, lorsqu'il est pressenti pour prendre la tête du futur Bauhaus, il sait que « l'avenir ce n'est pas l'objet rare, unique, l'article de luxe réservé à une clientèle riche [mais] l'article d'usage courant mis à la portée de tous. Un article adapté aux conditions de la production industrielle, mais avec des qualités esthétiques indiscutables » (Lionel Richard op.cit. p.46). Le contexte de pénurie et de misère engendré par la Première Guerre mondiale ne fera qu'entériner cette conviction<sup>63</sup>.

Le Bauhaus est créé officiellement le 12 avril 1919 sous le patronage (et dans la dépendance) de l'Etat de Saxe-Weimar qui devient rapidement Etat de Thuringe avec Weimar pour capitale. Le fait que cet Etat régional ait été d'obédience progressiste – arrivée de la gauche au pouvoir – jouera un rôle déterminant dans la création du Bauhaus et dans le soutien, à la fois politique et financier qu'il reçut pour exister<sup>64</sup>. L'histoire des migrations géographiques du Bauhaus est inséparable de l'histoire du jeu des forces politiques en présence au niveau local : de la perte d'influence progressive des partis de gauche au profit des conservateurs, mais aussi et surtout de la montée du parti nazi. Le Bauhaus sera également en butte à l'instabilité politique d'une ville de province très conservatrice. C'est de justesse que la gauche a obtenu la majorité à la municipalité de Weimar. Dans la ville et plus encore au parlement local, qui décide de l'octroi des crédits, l'école « devient la cible d'attaques incessantes dès octobre 1919. » On lui reproche d'être dominée par « des tendances spartakistes et juives » (Ibid.).

Mais plus profondément, sans doute, l'histoire du Bauhaus est indissociable des avancées sociales et progressistes que porta la République de Weimar à une plus large échelle et du contexte global allemand : le Bauhaus « naît dans le sillage des combats révolutionnaires qui, de Munich à Berlin, suivent la Première Guerre Mondiale<sup>65</sup>. Il est traversé par les échos de la Révolution russe. Rapidement, les attaques de tous ceux qui, en Allemagne, s'opposent au progrès social se concentrent sur lui (...) Hostilités et enthousiasmes se déchaînent devant ses orientations sociales, les méthodes pédagogiques adoptées, ses relations avec le monde économique » (Ibid.). Durant ses quatorze années d'existence, le Bauhaus a donc été « constamment tributaire des contradictions qui se manifestaient dans la société allemande » et on peut lire son histoire au prisme des évolutions politico-économiques majeures du pays : inflation jusqu'en 1924, stabilisation économique jusqu'en 1930, puis montée du chômage en même temps qu'ascension des forces antidémocratiques. Son destin sera inséparable,

---

**commun en faveur du peuple** ». Le second a des aspirations proches : il s'est créé sur le modèle des **cellules politiques que sont les Conseils d'ouvriers et de soldats qui fleurissent en Allemagne après-guerre**. « On y débat de la manière d'apporter l'art au peuple. On envisage de lutter contre le cloisonnement des disciplines artistiques et de parvenir à une synthèse des arts. On discute d'une réforme de l'enseignement artistique » (ibid. p.48)

<sup>63</sup> Après-guerre, la standardisation rallie tous les suffrages du mouvement moderne, du Bauhaus à Le Corbusier et l'UAM qui forment, en France, le deuxième grand foyer de ce mouvement. Au Bauhaus, un tournant est pris avec le départ du peintre Johannes Itten au moment où s'explique clairement le rapprochement avec l'industrie (« Art et technique, une nouvelle unité »), l'école se fixant désormais pour mission première de concevoir dans ses ateliers des modèles et prototypes destinés à être fabriqués ensuite par des industriels. Cette orientation n'est pas étrangère à l'influence du Mouvement De Stijl (sur l'UAM et De Stijl, voir l'annexe 4) et ne fera que s'accélérer avec le déménagement de l'école à Dessau puis l'arrivée d'Hannes Meyer à sa tête. A la fin des années 1920, sous la direction de Meyer, l'école passe des contrats rentables avec des entreprises qui vont commercialiser ou fabriquer sous licence des produits du Bauhaus : papiers peints, tissus d'ameublement, lampes de Marianne Brandt, etc. En France, Le Corbusier se tourne vers l'entreprise Thonet pour faire produire en série, à partir de 1930, le mobilier conçu par Charlotte Perriand ; la firme édite également les meubles tubulaires de Marcel Breuer sortis des ateliers du Bauhaus. L'industriel installé à Vienne avait en effet su créer précocement du mobilier en bois courbé d'une grande simplicité dont la forme est largement déterminée par la technique employée et qui se vend pour partie « en kit », ce qui permet gain de place et facilité d'expédition.

<sup>64</sup> « Dans ce Parlement régional, comprenant une cinquantaine de députés, les partis de gauche, en deux occasions, jusqu'en décembre 1923, vont être majoritaires. » (Lionel Richard, op.cit. p.12)

<sup>65</sup> Au début de 1919, les dirigeants communistes Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht sont assassinés. Après des élections difficilement organisées, le gouvernement républicain tente d'imposer son autorité. [op.cit. p.15 pour la citation renvoyant à cette note.]

enfin, de celui de la *République de Weimar*, du nom du 1er régime démocratique fédéral qui succéda au Deuxième Reich, dont la Constitution fut rédigée et adoptée à Weimar en juillet 1919, c'est-à-dire quelques mois après la création du Bauhaus, et qui « meurt » en 1933, lorsqu'Hitler arrive au pouvoir et établit le Troisième Reich, c'est-à-dire quelques mois avant la fermeture du Bauhaus.

En symbiose avec le renouvellement politique de l'Allemagne des années 1920, un mouvement de réforme soulève les milieux intellectuels qui, à bien des égards, est profondément lié à la guerre et aux traumatismes qu'elle a engendrés, aux ruines qu'elle laisse. Le besoin de refondation qui présidera à la naissance de l'Ecole d'Ulm et de l'ENA est déjà à l'œuvre : d'une façon ou d'une autre, ces trois écoles s'offriront, à leur création, comme des tentatives de « (re)faire école » pour « (re)faire société ». Ce moment de dislocation des structures anciennes est donc aussi celui où « un fort courant intellectuel se constitue en faveur de changements radicaux dans tous les domaines de la culture. Les revues d'avant-garde abondent en déclarations exaltées. On en appelle à un Homme Nouveau. Gropius partage ces idéaux. La guerre a provoqué en lui, comme il le dira plus tard, le besoin 'd'une révision intellectuelle totale' (...) Il s'est découvert une mission dont le couronnement doit être la transformation de la fonction sociale de l'artiste. » (Lionel Richard. op.cit. p.65). Bien que Walter Gropius, qui se caractérisa toujours par une forme de modération politique et un goût de la synthèse, se garde de tout affichage explicitement « socialiste », le Bauhaus va être systématiquement attaqué comme tel par ses opposants. En réalité, c'est la remise en question et la reconfiguration du rôle de l'artiste au sein de la société ainsi que le plaidoyer progressiste en faveur de la démocratisation de l'art inhérents au projet du Bauhaus qui sont récusés par les forces conservatrices et nationalistes<sup>66</sup>. Malgré la neutralité partisane revendiquée (« Pour préserver le travail au Bauhaus, décision est prise de rejeter toute activité politique des étudiants, sous peine d'encourir l'exclusion » Lionel Richard op.cit. p.80), les forces antagonistes ne s'y trompent pas : s'il n'affiche pas d'engagement politique explicite, le projet du Bauhaus a, en soi, une dimension politique et sociale<sup>67</sup>.

Si l'histoire du Bauhaus est exemplaire en ce que l'Ecole se déplace sous la pression des forces d'extrême-droite et succombe lors de l'arrivée définitive du nazisme au pouvoir, elle l'est également en ce que les crédits publics – ceux accordés par Weimar au départ, ceux que fournira Dessau<sup>68</sup> lors de la

---

<sup>66</sup> A l'inverse, on peut constater que la vocation internationale que proclament toutes les avant-gardes artistiques de l'époque est très liée aux refus des nationalismes exacerbés qui ont conduit à la guerre. L'internationale Dada, l'un des rares mouvements d'avant-gardes à naître pendant la guerre en 1916 en Suisse, se choisit ainsi symboliquement un nom « approprié aux sonorités de toutes les langues » selon son fondateur Tristan Tzara.

<sup>67</sup> Le sort du Bauhaus de Weimar est scellé dès que le gouvernement de Thuringe est dissous et qu'en février 1924, une coalition de droite et d'extrême-droite arrive au pouvoir. Les garanties que ce nouveau gouvernement cherche à obtenir sont révélatrices : « une déclaration de principe affirmant la neutralité du Bauhaus dans l'orientation de son enseignement et la transformation de l'établissement en une simple école d'arts appliqués » (Ibid. p.138) Sous couleur de dépolitisation partisane, c'est une dépolitisation au sens le plus profond du terme qui est visée : le fondement même du projet du Bauhaus – comme reconfiguration du rôle de l'artiste dans la société devant déboucher sur une alliance nouvelle avec l'industrie – n'a jamais été accepté par les forces conservatrices. L'Ecole sera officiellement dissoute le 1er avril 1925. Mais, dès septembre 1924, Gropius avait compris que le Bauhaus était condamné à Weimar et s'était mis en quête d'autres villes à même de l'accueillir. Il va choisir Dessau provoquant ainsi la « première migration du Bauhaus ». Malheureusement, le scénario de Weimar va s'y rejouer quasiment à l'identique. Fin 1927, la situation politique devient moins favorable. Qui plus est, Hannes Meyer, arrivé au Bauhaus la même année et qui succède à Gropius à la tête de l'école en 1928 ne cache pas ses sympathies marxistes. S'il se défend d'être affilié à un parti et d'avoir une quelconque activité politique, le Bauhaus, qui est déjà la cible des attaques de la droite et de l'extrême-droite, devient de plus en plus difficile à soutenir avec ce nouveau directeur et une cellule d'étudiants communistes. Bien qu'elle soit minoritaire et que Meyer provoque sa dissolution, cela ne suffit pas à empêcher l'éviction de ce dernier. En août 1932, la fraction nazie du conseil municipal de Dessau obtient la tête du Bauhaus et sa fermeture programmée pour le 1er octobre. Ludwig Mies van der Rohe, le troisième et dernier directeur de l'Ecole, tentera d'installer le Bauhaus à Berlin en tant qu'établissement privé, mais l'institution est moribonde et l'arrivée d'Hitler au pouvoir lui porte le coup de grâce. En juillet 1933, le Bauhaus tire définitivement sa révérence.

<sup>68</sup> Contrairement à Weimar, Dessau est une ville industrielle et ouvrière. Par ailleurs le conseil municipal est en majorité social-démocrate quand Gropius choisit de s'y établir. « Fritz Hessen, membre du parti démocrate, a obtenu des crédits pour

première migration, ceux qui permettront bientôt de construire des logements sociaux à Dessau et dans nombre de villes allemandes sur l'initiative de la jeune République de Weimar (voir l'annexe 5 : « [Le logement social sous la République de Weimar](#) ») – ont été déterminants pour sa survie, bien plus que les crédits privés (même si l'industriel Adolf Sommerfeld fut un mécène remarquable dont l'appui ne se démentira jamais et même si certaines des productions de l'école furent un succès commercial, notamment après l'arrivée de Laszlo Moholy-Nagy et, plus encore, après l'installation à Dessau, lorsque Meyer prend la tête du Bauhaus). Le Bauhaus est indubitablement une école qui fut subventionnée par l'Etat (au sens large du terme) et par un Etat républicain, à coloration démocrate ou social-démocrate. Son histoire est indissociable de celle du *premier régime démocratique allemand et du développement des premières politiques sociales du logement en Allemagne*.

Pour conclure cette rapide histoire politique du Bauhaus, il est intéressant je crois de rapprocher le destin de celui-ci du sort d'un *mouvement d'avant-garde russe : le constructivisme*, rapprochement qui me semble d'autant plus pertinent que sous l'influence du mouvement De Stijl le constructivisme pénétra le Bauhaus et qu'après son renvoi de l'école, Hannes Meyer répondit, en 1930, à une offre lancée aux architectes d'Europe occidentale et partit pour l'Union soviétique avec sept élèves qui venaient de terminer leurs études. Il y resta jusqu'en 1936, moment où les purges stalinienne touchèrent les étrangers. En Russie, l'essor de la Révolution bolchévique s'était en effet accompagné de celle du constructivisme. Les projets de mobilier et d'objets utiles de ces artistes-ingénieurs qui voulaient créer un art industriel au service du peuple restèrent souvent à l'état de prototypes. Le grand projet constructiviste de Tatline, son Monument à la 3<sup>e</sup> Internationale (1919), ne sera jamais construit et seules des maquettes subsistent. *Le réalisme socialiste de Staline achèvera de mettre fin à cette révolution esthétique*. En effet, l'Union soviétique se débarrassa assez vite des avant-gardes constructivistes et de leur projet humaniste pour d'un côté produire à bas coût des villes sans âme standardisées et de mauvaises qualité que les architectes modernistes n'auraient certainement pas cautionnées et de l'autre encourager un art officiel néo-classique, passéiste et pompier, supposé en accord avec les aspirations et les goûts du peuple, qui fut le contraire même de tout ce que la modernité artistique chercha à promouvoir et à réaliser. A cet égard, *la fermeture du Bauhaus par les nazis doublée de l'aventure malheureuse de « sa brigade rouge »*, qui se rendit en Russie afin de participer à un grand idéal social de planification avant de déchanter tandis que les premières purges stalinienne et le virage opéré en faveur d'un art académique consacraient l'éloignement *tant de l'idéal démocratique que la démocratie elle-même*, sont emblématiques du sort que les totalitarismes, de « droite » comme « de gauche », réservèrent au design moderniste<sup>69</sup>.

Si la HfG Ulm chercha d'une certaine manière à ressusciter le Bauhaus fermé par les nazis après la Deuxième Guerre mondiale, l'Institut de l'environnement, qui ouvrit brièvement ses portes à Paris, de *novembre 1969 à juillet 1971*, se présente à bien des égards comme une tentative (qui fit long feu) pour transplanter l'école d'Ulm en France après sa fermeture dans le contexte troublé des « grands mouvements sociaux » qui traversèrent l'Europe de 1968. Il se voulut une école à vocation

---

**la future école ainsi qu'un soutien des industriels locaux. Un contrat de construction est là, à la clé, avec un ensemble de bâtiments neufs pour le Bauhaus, sur des plans de Gropius.** » (Lionel Richard op.cit. p.140).

<sup>69</sup> Dans la postface à son *Bal mécanique* qui retrace (entre autres) l'histoire romancée du Bauhaus, Yannick Granec précise que son intrigue est « peinte sur une toile de fond bien réelle » et évoque le triste destin de la Brigade rouge : la secrétaire d'Hannes Meyer, qui l'avait accompagné en URSS, « Margarete Mengel est fusillée à Moscou en 1937. Philipp Tolziner et Béla Scheffler, membres de la Brigade rouge du Bauhaus, passent dix années dans un goulag soviétique. Eric Borchert, également accusé de sabotage et d'espionnage, meurt dans un camp du Kazakhstan en 1944 » (Yannick Granec. *Le Bal mécanique*. Paris : Anne Carrière, 2016, p.533-534). Quant à Otti Berger, qui fut l'une des plus brillantes élèves du Bauhaus et reprit l'atelier de tissage en 1931 au départ de Gunta Stölzl, c'est le nazisme qui l'a assassinée : déportée, elle meurt à Auschwitz en 1944.

pluridisciplinaire, décloisonnée, organisée en 4 sections (urbanisme, architecture, design, communication visuelle) comme autant de disciplines clés pour l'aménagement du cadre de vie<sup>70</sup>.

Tout commence par un voyage, celui d'étudiants architectes de l'École des beaux-arts de Paris qui, au milieu des années 1960, dans une situation jugée insatisfaisante<sup>71</sup>, quittent momentanément la France pour aller voir ce qui se passe ailleurs, notamment en Allemagne. Si l'École d'Ulm avait vite acquis une réputation internationale, depuis sa création en 1953, très rares pourtant furent les jeunes français à y étudier. Ce voyage donne lieu à un article détaillé qui contribue « à la progressive mise en lumière des arcanes d'une histoire du Bauhaus encore très floue en France et à la clarification du fonctionnement de la HfG d'Ulm – reproduction de son programme pédagogique à l'appui » (Tony Côme op.cit. p.20). Ces informations se diffusent auprès des étudiants, mais aussi et surtout auprès de réformateurs plus haut placés, à commencer par le directeur de l'Architecture d'André Malraux au ministère des affaires culturelles, partisan de briser l'isolationnisme des Beaux-Arts en matière d'architecture et qui va créer des groupes de travail en concertation avec des étudiants. La question de l'interaction étroite entre architecture et design ne semble guère avoir été analysée cependant puisqu'aucun designer (« esthéticien industriel », comme on dit alors) ne fut convié à y participer hormis Jean Prouvé qui ne se qualifie d'ailleurs pas comme tel. Parallèlement, un enseignement de design industriel inédit s'échafaude à l'ENSAD (Ecole nationale supérieure des arts décoratifs) où de premiers cours, très expérimentaux, sont dispensés par Roger Tallon. De son côté, le ministère souhaite accélérer la modernisation des arts décoratifs et des hauts fonctionnaires de la rue de Valois jouent un rôle clé dans la réflexion sur le déménagement et la transformation de l'ENSAD : l'idée est de réformer à la fois le bâtiment et le contenu pédagogique en créant un super campus. *C'est un modèle proche de l'École d'Ulm qui est envisagé.* Parmi les gens qui planchent sur cette nouvelle idée, Roger Tallon, toujours, qui « avait d'ores et déjà une très bonne connaissance de la façon dont était considéré et enseigné le design en Allemagne » (Tony Côme op.cit. p.25). Pour plusieurs raisons, dont la mort de Le Corbusier qui devait se charger du chantier, ce projet ne vit jamais le jour, mais on peut d'ores et déjà souligner *les liens qui se tissent, à partir du milieu des années 1960, entre la HfG et les réformateurs français de l'architecture et des arts décoratifs* – expression et pratique que l'on veut faire évoluer vers le design industriel – aussi bien au sein des écoles des beaux-arts (où est encore enseignée l'architecture) et des arts décoratifs, que du côté politico-administratif de la rue de Valois. Les grands noms du courant moderniste français (Prouvé, Le Corbusier, Perriand), qui entretient des affinités profondes avec le fonctionnalisme allemand, ainsi que la figure majeure du design industriel à la française (Roger Tallon) manifestent tous, d'une façon ou d'une autre, leur vif intérêt pour ces initiatives.

---

<sup>70</sup> Pédagogiquement, cet institut va se réclamer de l'influence du modèle américain de Berkeley (College of Environmental Design), et bien sûr de la HfG présentés comme autant d'institutions ayant **su regrouper sous la même notion d'environnement** des enseignements qui relevaient jusque-là des arts plastiques : « Ces écoles partent **de l'hypothèse qu'un certain nombre des professions enseignées et exercées jusqu'ici isolément ont une tâche commune : créer et organiser le cadre matériel de la vie des hommes.** Les représentants de ces professions sont appelés à **résoudre ensemble des problèmes qui débordent le cadre traditionnel qui leur était réservé. Un fonds commun de connaissances doit leur être transmis et une formation appropriée doit les préparer au travail en équipe.** » (Tony Côme. *L'Institut de l'environnement, une école décloisonnée.* Paris : B42, 2017, p.54). Destiné par ailleurs à développer une activité de recherche, l'Institut lança une revue (qui ne connut que 3 numéros) dont Tony Côme commente en ces termes la parution du 1<sup>er</sup> opus : « Claude Schnaidt **se ralliant à William Morris** redonna, en guise d'éditorial, sa **vision sociale, collective et politique de l'aménagement de l'environnement.** » (op.cit. p.128)

<sup>71</sup> Jusqu'en 1968, l'enseignement en architecture était assuré par l'École des beaux-arts de Paris et ses 3 annexes en province (Lille, Bordeaux, Marseille). En 1968, le mouvement étudiant revendique un rattachement à l'université. À la rentrée scolaire 1968-1969, le ministre de la culture André Malraux, pour rompre avec l'académisme, crée une douzaine « d'unités pédagogiques d'architecture » (UPA). Elles bénéficieront d'une relative indépendance pour gérer la formation qu'elles souhaitent délivrer, ce sans lien réel avec l'université. Source : Wikipédia « Etudes d'architecture en France »

Or à Ulm la situation de la HfG s'est dégradée de façon à peu près concomitante. Entre conflits internes et déboires financiers, sa survie semble menacée et sa dépendance vis-à-vis des autorités locales (que les fondateurs avaient tout fait pour éviter) n'a fait que se renforcer au fil des ans. Les forces politiques en présence ne sont pas très enclines à appuyer une institution qui, malgré le soutien puissant qu'elle reçut à sa création, essuya aussi, dès le départ, de vives critiques et dont les protestations d'indépendance et la dimension expérimentale déplaisent à certains. Ulm reste une ville de province conservatrice dans laquelle la HfG détonne singulièrement (et pas seulement par l'architecture de ses bâtiments). 1968 où « l'humeur anti-institutionnelle »<sup>72</sup> qui agite les capitales européennes depuis quelques temps atteint son paroxysme et qui sera celle des révoltes étudiantes (et ouvrières) va marquer un tournant : radicalisation des professeurs comme des étudiants de la HfG, propositions des pouvoirs publics (face aux difficultés financières) jugées inacceptables (elles visent soit à assimiler la HfG à l'école d'ingénieurs locale, soit à réduire le nombre de ses sections) amènent l'école à proclamer son auto-dissolution dès la fin du mois de février.

La nouvelle se répand largement au-delà des frontières d'autant qu'il apparaît vite qu'un exode est envisagé par certains de ses membres, comme jadis le Bauhaus déménagea de Weimar à Dessau. Ces événements mettent en émoi le service des Enseignements artistiques du ministère des Affaires culturelles qui y voit l'occasion de recruter de brillants professeurs à une période politiquement troublée : « A cette époque pesait dans les hautes sphères institutionnelles de l'hexagone un lourd regret : celui d'avoir laissé filer à l'étranger, sans vraiment s'en soucier, la majorité des maîtres du Bauhaus lors de sa fermeture en 1933 » (Tony Côme op.cit. p.33). Cette erreur de jugement ne fut pas sans conséquence en effet<sup>73</sup>. Quoi qu'il en soit, le rôle décisif de l'Etat dans l'essai de transposition français du modèle ulmien est à souligner. Il ne pourra se faire que parce qu'il existe une volonté politique forte dans un contexte de crise de l'enseignement artistique et un moment de contestation étudiante qui amène les pouvoirs publics à tenter d'y répondre tout en tirant les leçons du passé. L'agitation étudiante hors de contrôle à Ulm ayant incité les autorités locales à accélérer la fermeture de la HfG, c'est dans ce contexte que cristallise l'idée d'ouvrir un Institut de l'environnement en France. Si les événements de Mai « repoussent » d'abord le projet, en réalité ce qu'ils révèlent sert de puissant catalyseur. Roger Tallon est enthousiasmé par ce qui ne peut qu'accélérer à ses yeux la percée du design en France par l'intermédiaire d'une vraie réforme. Comme le souligne Tony Côme « fonder une école de design devenait pour l'Etat français à la fois extrêmement urgent (contribuer à une meilleure compréhension du métier de designer)<sup>74</sup> et extrêmement délicat » (op.cit. p.42)<sup>75</sup>. Quoi qu'il en soit,

<sup>72</sup> J'emprunte l'expression à Emmanuelle Loyer dans *Sa brève histoire culturelle de l'Europe* déjà citée, au chapitre « 1968, une révolte partagée ? »

<sup>73</sup> Comme le rappelle Emmanuelle Loyer, après la prise de pouvoir par Hitler, les intellectuels liés à la gauche et nombre de juifs non politisés durent partir en exil : « Cette migration intellectuelle d'ampleur (plusieurs dizaines de milliers de savants, d'universitaires, de médecins, de psychologues, d'artistes et d'écrivains) aura des effets considérables dans la géopolitique de la vie culturelle et intellectuelle internationale dans les décennies à venir en déplaçant le point de gravité de l'Europe vers les Etats-Unis (...) 'Weimar en exil' représente un déficit considérable pour l'Allemagne et l'Europe en général (...) La vie intellectuelle allemande sort quant à elle complètement anéantie de la guerre. L'émigration intellectuelle massive qui s'est installée aux Etats-Unis renonce à revenir en Europe. » (op.cit. p.229-240).

<sup>74</sup> Il convient de noter que même si elle visait à l'englober dans un cadre plus large, l'Institut de l'environnement s'offrit comme la première école française à avoir eu pour ambition de dispenser une formation au design industriel qui en France tout simplement n'existait pas, à l'exception de l'enseignement expérimental tenté par Tallon aux Arts décoratifs.

<sup>75</sup> En effet, l'agitation politique de Mai 68 est résolument anti-autoritaire mais aussi anticapitaliste : le design s'y présente à bien des égards comme un ennemi déclaré, vendu à la société de consommation ; la manifestation la plus spectaculaire de cette condamnation ayant sans doute été l'invasion, cette année-là, d'étudiants armés de pancartes « Make Love, not design » à la célèbre Triennale de Milan. On retrouve cette critique dans l'intransigeance des étudiants d'Ulm vis-à-vis de l'administration de l'école et elle n'est pas étrangère aux conflits qui précipitèrent la fin de la HfG : « The students consider the HfG's administration incapable of directing an institution like the HfG, and therefore make a motion of no confidence toward the rector and the inner senate. [...] The naive idealism of the HfG's [...] was immediately co-opted by industry and exploited economically to serve its interests. Braun appliances, once the most exclusive evidence of how progressive the

Claude Schnaidt, dernier vice-recteur de la HfG, va se montrer particulièrement réceptif à la proposition française et jouer un rôle déterminant dans le lancement de l'institut de l'environnement (où il prend en outre la tête de la section architecture qui consacre son premier séminaire à l'histoire du Bauhaus) : il y voit l'occasion de développer un programme pédagogique réformé, proposé en vain aux autorités allemandes et qui entre opportunément en congruence avec les doléances des étudiants français. La virginité de la France quant à l'héritage du Bauhaus, mais aussi aux pédagogies associées au design anglo-saxon, constitue paradoxalement une aubaine. Comme le souligne Tony Côme, dans cette affaire, un mouvement venu d'en haut – celui des hautes sphères de l'Etat visant à transposer le modèle ulmien pour réformer l'enseignement artistique – rencontre assez heureusement un mouvement venu d'en bas : celui des AG et commissions étudiantes de Mai 68.

Des histoires de ces écoles, on peut, je crois, tirer plusieurs enseignements. D'abord, la question du rôle de l'artiste, puis du designer, et de son positionnement éthique et social *apparaît comme particulièrement posée dans des périodes de changements historique* : de même que la Révolution industrielle avait mis l'art en crise et l'avait obligé à se reposer la question de son rôle social, de même les guerres mondiales, qui ont été clé dans l'avènement du Bauhaus et de l'Ecole d'Ulm, jouent à bien des égards un rôle analogue en mettant la question des « biens essentiels » que le design industriel doit fournir au premier plan, voire en posant en Allemagne la question d'une véritable réforme politique et morale par le design (j'y reviendrai). On voit ici se rejouer, se répéter des éléments d'une sorte de « drame » qui traverse l'histoire du design, et la crise de 1968 avec ses contestations politiques et sa veine anticapitaliste va à nouveau mettre ce drame en scène et opérer à bien des égards un besoin de (re)légitimation du rôle du designer et de retour à des fondamentaux de nature politique et sociale. En France, pays qui a pris du retard sur ces questions et qui a une tradition du design très liée aux arts décoratifs et à l'espace domestique, malgré le rôle et rayonnement majeurs de certains pionniers du mouvement moderne, Mai 68 apparaît comme le moment où, de façon significative, *plusieurs acteurs s'essaient à structurer un enseignement autonome en design, à le faire dialoguer avec des disciplines connexes (architecture, urbanisme, communication visuelle) pour envisager le cadre de vie dans sa globalité et élaborent un premier effort de réflexion théorique et historique sur le design* à l'Institut de l'environnement. Ils *tentent aussi d'affirmer la prééminence de l'espace public et des questions publiques* dans la droite ligne de l'enseignement ulmien. Le tout sur fond de contestations étudiantes, de polarisation du champ politique entre communistes, anarcho-gauchistes et partisans d'une certaine neutralité, et de *tensions entre des visions divergentes de ce que doit être le design* : doit-il s'inscrire dans la lignée du fonctionnalisme ou dans la veine des Radicaux italiens qui contestent cette approche ? Son engagement social – partagé par tous – doit-il s'accompagner de revendications partisanses – sur le plan politique - ou au contraire rester à l'abri d'une radicalisation trop poussée ? Doit-il, dans une veine réformiste et réaliste, rechercher des accommodements avec le pouvoir et les structures administratives en place, dont il s'agit de se faire des alliés, ou s'inscrire dans une optique contestataire qui chercherait à prolonger l'agitation de Soixante-huit ? Doit-on affirmer haut et fort le besoin de théorie, d'ancrage fort de la discipline du côté d'une légitimation scientifique ou mettre en avant une approche plus pragmatique, basée sur la pratique et se soucier avant tout de former les professionnels de demain ?

Il est symptomatique également de voir à quel point l'histoire, à bien des égards, se répète dans le devenir des différentes écoles : elles sont bénéficiaires *d'un portage politique et financier fort*

---

HfG was, are today featured in the catalogues of Neckermann and Quelle. **Making cosmetic changes in mass-produced goods, as was practiced at the HfG at this time and is being practiced more and more, leaves out of consideration the entire complex of production, consumption, and demand.** » (René Spitz op.cit. p. 388)

sans lequel elles n'auraient jamais pu exister<sup>76</sup> mais des divergences de vue ne tardent pas à se faire jour avec les autorités politiques et/ou les tutelles administratives<sup>77</sup> et des changements de gouvernement fragilisent leurs positions (en France, c'est notamment le désengagement du ministère suite au remplacement d'André Malraux par Jacques Duhamel, arrivé à la tête des Affaires culturelles en janvier 1971. Celui-ci va rompre le dialogue avec les responsables de l'Institut de l'environnement et se désintéresser d'un projet porté par son prédécesseur). On a vu, déjà, combien le destin du Bauhaus, à un moment où les mécanismes démocratiques étaient encore extrêmement instables et dans un contexte infiniment plus grave, avait été tragiquement pris dans ces contradictions<sup>78</sup>. A Ulm, comme à l'Institut de l'environnement, l'agitation d'une fraction des étudiants qui devient à un moment hors de contrôle<sup>79</sup> et la vivacité de conflits à la fois esthétiques et politiques<sup>80</sup> servent aussi de prétexte aux gouvernements et autorités en place pour accélérer la fermeture ou la mutation de ces écoles dans un sens qui n'a plus grand-chose à voir avec le projet et les ambitions de départ. Ainsi, très vite, le véritable dessein du nouveau ministre, Jacques Duhamel, apparaît : réorganiser l'Institut de l'environnement en profondeur pour qu'il puisse enfin remplir ce qui était censé être, du point de vue de l'administration, sa principale mission : « aider les unités pédagogiques d'architecture à mettre en œuvre le contenu de la réforme des études d'architecture » (Tony Côme op.cit. p.155). C'est implicitement mettre fin à la spécificité pluridisciplinaire et à l'approche globale qui caractérisait le projet d'origine<sup>81</sup> et cela rappelle la tentative d'intégrer l'École d'Ulm à une école locale d'ingénieurs. Le rapport au pouvoir se révèle à la fois *comme incontournable pour exister et profondément contradictoire*, précipitant souvent l'échec ou le dévoiement des ambitions initiales.

Comme celle de la HfG, la fin de l'Institut de l'environnement laisse un goût amer. En janvier 1972, il est divisé en 4 centres de recherche et la très grande majorité des études qu'il mène vont dès lors être tournées vers l'architecture. Mais c'est surtout le devenir du bâtiment qui avait été construit en hâte pour l'accueillir et commandé à l'architecte Robert Joly qui me semble emblématique. Laissé plus au moins à l'abandon, il sera détruit environ 20 ans plus tard, en mai 1994, au profit d'un concours

---

<sup>76</sup> « Nous, à chaque fois, on était plutôt d'accord avec la direction. Elle était sur une ligne assez raisonnable. Claude Schnaidt et les communistes qui ont monté l'Institut à ce moment-là devaient tout de même se rendre compte de la chance qu'ils avaient. L'équipe de Malraux venait chercher les communistes d'Ulm, alors qu'on les virait, pour monter un Institut à Paris...c'était assez incroyable ! Une sorte de miracle ! » (Pierre Bernard cité par Tony Côme, op.cit. p.115) ; « Ce fut un événement tout à fait exceptionnel que par la volonté de Malraux, ce collège des enseignants-chercheurs ait pu se constituer de façon aussi libre et ouverte et que nous ayons eu immédiatement les moyens institutionnels et financiers de nos projets. Ce qui est évidemment un effet des transformations sociales et politiques de ces années encore très proches de 1968. » (Christian Gaillard, cité par Tony Côme, op.cit. p.133)

<sup>77</sup> « Au départ, il existait une grande sympathie entre le Ministère des Affaires culturelles et l'Institut de l'environnement. Puis les relations se sont tendues. » (Ibid.)

<sup>78</sup> Quoi qu'on pense de ces rapprochements, les étudiants de l'École d'Ulm se souvinrent tant de l'exécution d'Hans et Sophie Scholl, dont la mémoire avait présidé à la création de leur école, que de la liquidation du Bauhaus par les nazis et n'hésitèrent pas à user de ces comparaisons en manifestant devant Gropius, venu inaugurer une grande exposition célébrant les Cinquante ans du Bauhaus de Weimar à Stuttgart, comme dans des tracts visant à dénoncer la fermeture de la HfG.

<sup>79</sup> « En réalité, il aurait fallu au moins cinq ans de fonctionnement pour qu'un véritable travail puisse se faire à l'Institut. Et puis il aurait fallu un peu plus de calme. Il y avait pratiquement une assemblée générale toutes les semaines ! ça saignait tout le temps, comme en 68, alors que ce n'était plus le moment, politiquement, d'agir de cette manière. » (Ibid.)

<sup>80</sup> A l'Institut, les querelles internes majeures semblent émaner des tensions qui existent entre des groupuscules d'obédience politique diverse. Le conflit des communistes avec les gauchistes, proches de l'Internationale situationniste, déplace et rejoue à bien des égards celui qui avait opposé Max Bill et l'artiste surréaliste Asger Jorn à la création de l'École d'Ulm où les querelles internes entre enseignants, puis entre corps enseignant et étudiants en 1967-1968, furent pour beaucoup, selon l'ensemble des commentateurs, dans la fin programmée de la HfG ; de même les tensions entre les tenants de la rigueur ulmienne versus les défenseurs des Radicaux italiens agitent le séminaire de Design du jeune Institut de l'Environnement dès ses débuts. Dans les deux écoles, en réalité, querelles politiques et esthétiques eurent tendance à se redoubler et s'amplifier. Le Bauhaus en son temps n'avait pas, lui non plus (sous une autre forme), échappé à ce phénomène.

<sup>81</sup> Tony Côme note dans son ouvrage qu'après l'accord et l'enthousiasme des débuts, le ministère adhère de moins en moins à la concrétisation d'un projet interdisciplinaire et à l'idée d'un Institut indépendant des nouvelles UPA.

architectural remporté par Philippe Starck visant à rendre le terrain et les locaux à l'ENSAD. Il y a une indéniable ironie dans cette conclusion. D'une part, parce qu'en septembre 1994, Roger Tallon, qui avait partagé de profondes affinités avec le projet de l'Institut de l'environnement et milité pour la restauration du bâtiment originel comportant des éléments de Jean Prouvé (panneaux en tôle laquée utilisés en façade), prend sa retraite et cesse de donner des cours de design à l'ENSAD au moment où Philippe Starck intègre le corps enseignant de l'école. D'autre part, parce qu'il est peut-être permis d'y voir une portée symbolique plus vaste, marqueuse d'une époque : le triomphe d'une autre conception du design du côté d'un design d'auteur, nettement dépolitisé, pleinement intégré aux logiques de marché, caractéristique des années 1990-2000 si j'en crois les témoignages de certains des élèves de l'ENSCI interrogés pour ce mémoire<sup>82</sup>, bref d'un design qui est le contraire de ce qui avait été porté par le projet de l'Institut de l'environnement, mais aussi par les engagements très sociaux de Jean Prouvé et par un bâtiment qui, en utilisant les composants fabriqués industriellement par la CIMT, voulait rendre hommage à cette grande figure française d'un design humaniste tout en matérialisant le pont qu'on s'efforçait de tendre, dans la foulée des rêves et des idéaux de Soixante-huit, entre tradition moderniste à la française et héritage allemand (du Bauhaus à Ulm).

S'il est possible d'explorer les liens entre design et démocratie au prisme de l'histoire de l'ouverture et de la fermeture des principales écoles qui nous intéressent ici, on peut aussi le faire en mettant en exergue la façon dont un régime politique démocratique parvient à s'emparer du design pour le constituer en pièce maîtresse de son « récit fondateur » : à cet égard, la jeune République fédérale d'Allemagne de l'Ouest, qui naît en 1949, semble offrir un cas d'école. En effet, une des thèses centrales du livre de l'historien Paul Betts, *The Authority of everyday objects : A Cultural History of West German Design*, est que le design va devenir, dans l'Allemagne des années 1950, un élément central de la politique industrielle, de la diplomatie d'influence et de la promotion d'un style de vie à même de conjuguer harmonieusement prospérité capitaliste à l'américaine et austérité morale « allemande » pour incarner une identité culturelle connotée positivement *et construire l'image d'un pays moderne, démocratique et dénazifié* ; bref que le design se change en *objet éminemment politique, c'est-à-dire chargé de dimensions politiques majeures et que l'Etat préempte, tant pour l'intégrer au récit national qu'il élabore que pour l'inclure au projet de gouvernement qu'il construit*<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> « Si je caricature un peu : les années 90, c'est **soit du design numérique, soit du design de galerie. On est dans le monde privé et c'est ça les figures de référence : avoir des réussites dans le monde du privé et du commerce. C'est l'image de Starck.** » (Entretien avec Joachim Savin) ; « Puis arrivent les années 90 où **le design va être structuré par des designers stars, par un design d'auteur** et très vite l'ENSCI prend cette teinte-là : **paraître dans *Intramuros* pour un designer de l'ENSCI ça devenait le top.** » (Entretien avec Youen Chéné)

<sup>83</sup> Pour mieux comprendre cet aspect, il faut en revenir selon Betts à Walter Benjamin et à sa célèbre théorie sur le fascisme comme « **esthétisation de la politique** » (techniques largement utilisées par les régimes fascistes comme les événements politiques de masse, les parades militaires, le monumentalisme des réalisations architecturales, le cinéma de propagande, le culte du dirigeant, bref tout ce qui témoigne de l'obsession du fascisme à **rendre la politique visible et spectaculaire**). Cet héritage va faire l'objet d'un véritable tabou : « Antifascist culture in large measure began with divorcing State and aesthetics » (Paul Betts, op.cit. p.15) ce qui conduira le pouvoir politique allemand à privilégier, par exemple, la tenue des cérémonies les plus officielles en intérieur et devant une audience réduite, bref à évacuer la moindre trace de cérémonial et d'apparat, mais aussi à porter un vaste mouvement de décentralisation : l'explosion de l'Etat centralisé, la dénationalisation de la culture, la purge du langage de tout résidu fasciste et l'émergence de l'économie de marché comme composante essentielle de l'identité d'après-guerre **font partie intégrante d'une entreprise de « dénazification »**. Mais pour Betts, plus profondément, celle-ci passe aussi par un élément moins radical en apparence, mais peut-être plus essentiel encore : l'esthétisation du lien entre les individus, inséparable de l'esthétisation de la politique qui avait marqué la période nazie, **va se trouver transférée à un nouveau champ : celui du lien des individus aux choses. La focalisation esthétique se déplace ainsi du domaine public et spectaculaire au champ anonyme de la vie quotidienne. Le design industriel, comme grand pourvoyeur d'objets du quotidien, est donc appelé à jouer un rôle clé dans le projet politique de l'Allemagne de l'Ouest.**

Paul Betts souligne que, dès 1948, la renaissance de l'économie ouest-allemande repose sur la production de biens de consommation et dépend de la capacité du pays à dégager des revenus de l'exportation le plus rapidement possible. Cette idée est ardemment défendue par le Ministre de l'économie de l'époque, Ludwig Erhard à propos duquel Betts écrit : « *while it is well known that his social market economy was based on the trinity of consumer satisfaction, social welfare and political stability, it is often forgotten that industrial design occupied a central position in his economic philosophy* » (Paul Betts, *op.cit.* p.9). En effet, le design industriel va rapidement être vu comme un moyen de regagner de la prééminence dans un champ où l'Allemagne avait été précurseur et rien ne l'illustre sans doute davantage que la création en 1951 d'un German Design Council comme nouvelle agence gouvernementale placée au sein du Ministère de l'Economie, à Bonn, dans le but déclaré de promouvoir le design ouest-allemand à l'intérieur comme à l'extérieur du pays<sup>84</sup>. Outre la création du German Design Council et de l'Ecole d'Ulm, l'immédiat après-guerre voit aussi renaître le Werkbund fondé en 1907 par Muthesius pour former *le troisième pilier structurel d'une nouvelle culture du design qui va être portée en haut lieu*. Elle bénéficiera donc de l'appui du puissant Ministre de l'économie, mais aussi de Theodor Heuss, Président de la République fédérale d'Allemagne de 1949 à 1959 (qui prononce à Stuttgart en 1951 un discours intitulé : « What is Quality ? On the history and task of the German Werkbund »), de Friederich Naumann, leader du parti progressiste et, enfin, du social-démocrate Arno Henning qui sera, au Parlement, l'un des principaux artisans de la création du German Design Council ; à noter que les deux premiers avaient été membres du prestigieux Werkbund dans les années 1920, ce qui nous renseigne sur les connections étroites et précieuses qui avaient pu se nouer précocement en Allemagne, via cette Association, entre milieux industriels, artistiques...et politiques.

Pour Paul Betts, utiliser le design pour véhiculer des images nationales positives n'est pas nouveau (la tradition qui lie le design et l'Etat remontant au moins au Crystal Palace), mais le phénomène va prendre une ampleur particulière dans l'Allemagne d'après-guerre *qui a du mal à se forger une identité culturelle valorisante* d'autant que si la plupart des champs de la culture allemande a été entachée par le régime nazi (musique, cinéma, architecture, philosophie, etc.), ce qui n'a pas été contaminé est souvent marqué au sceau du communisme. Bref, il est difficile de trouver des éléments culturels de l'histoire allemande qui obéissent aux critères de la Guerre froide : antifascisme, anticommunisme et modernité internationale. De ce point de vue, *le Bauhaus offre une opportunité remarquable et va grandement servir l'Allemagne de l'Ouest à réécrire l'histoire du modernisme à Weimar et à en faire l'héritage démocratique et culturel de la République fédérale naissante*. Le statut de « Mecque de l'avant-garde culturelle » et de mouvement martyr du nazisme qu'a acquis le Bauhaus sont de précieux atouts : « *Degenerate Art exhibition in Munich did much to assure its post-1945 standing as a symbol of peace, progress, antifascism and democracy across the occupational zones* ». (Paul Betts, *op.cit.* p.12). Dans ce contexte, les éléments « gauchistes » de son histoire seront soigneusement gommés (à commencer par Hannes Meyer) et, pour Paul Betts, si le style international n'est assurément pas ce qui domine dans l'architecture ouest-allemande des années 1950-60, il n'en

---

<sup>84</sup> Créé le 4 avril 1951 par un vote du Parlement de l'Allemagne de l'Ouest, le German Design Council (Rat für Formgebung) a pour mission de promouvoir « the best possible form of German products » (Paul Betts, *op.cit.*). Dédié à la protection des intérêts compétitifs de l'industrie et de l'artisanat nationaux autant que des consommateurs allemands, cette institution naît avec l'appui du ministre de l'économie, conscient que le miracle économique de l'après-guerre dépend de la capacité de l'Allemagne à renouveler la production industrielle, en particulier celle des biens de consommation, et tout aussi conscient que si un petit nombre de firmes clés se réclament de la réputation historiquement acquise d'un design allemand d'inspiration fonctionnaliste, beaucoup ne le font pas et qu'un German Design Council peut aider l'Allemagne à reprendre le leadership en la matière. A noter que cette initiative n'est pas isolée : l'Allemagne s'inspire ici du pionnier British Design Council et le modèle va essaimer dans un certain nombre de pays européens. **De façon significative me semble-t-il, ces structures vont être mises en place au moment où l'Etat providence se consolide véritablement et elles sont aussi vues comme un moyen, en soutenant la production industrielle, de nourrir les recettes de l'Etat social tout en promouvant les valeurs dont il se veut porteur : démocratisation, prospérité, égalité.**

sera pas moins très présent dans quelques-uns des bâtiments les plus symboliques de la République fédérale (Bonn Bundeshaus, Ambassade allemande à Washington). La migration réussie de plusieurs figures iconiques du Bauhaus aux Etats-Unis (Walter Gropius, Laszlo Moholy-Nagy, Marcel Breuer, Anni et Josef Albers) permet, quant à elle, de nourrir ce nouveau récit national et a l'avantage d'établir un pont entre le passé moderniste de l'Allemagne et un présent américain qui n'en serait, somme toute, que la prolongation. On se souvient d'ailleurs que l'école d'Ulm fut fondée avec l'appui déterminant des Américains. Ceux-ci inscrivent bien sûr aussi leur geste dans une stratégie plus large visant à conforter l'Allemagne sur la voie de la démocratie, à encourager l'industrie ouest-allemande pour accompagner le redressement économique du pays et à lutter sans relâche contre la tentation communiste (d'autant plus redoutée que l'Allemagne incarnait alors le partage du monde en deux blocs au cœur même de sa scission géographique). En se plaçant dans la filiation du Bauhaus, comme l'école d'Ulm le fit explicitement, en particulier sous le rectorat de Max Bill (ce qui sera largement relayé et médiatisé), celle-ci se construisit également à ses débuts, une image d'héritière *tant du modernisme international que du libéralisme attaché à la République de Weimar*, ville où, je l'ai déjà souligné, naquit le Bauhaus. On voit bien à quel point cet héritage a une dimension politique et diplomatique à même de peser fortement dans un contexte post-nazi qui voit rapidement croître, en outre, les tensions de la Guerre froide et à quel point il put être utile à la HfG pour attirer étudiants et professeurs étrangers comme elle ambitionnait de le faire et comme elle y réussit rapidement.

Le Werkbund d'après 1945, s'il n'eut jamais le prestige de celui d'avant-guerre pourra néanmoins s'enorgueillir de nombre de réussites *dans son entreprise de promotion du design*, selon Paul Betts : tout d'abord d'avoir été le fer de lance de la création du German Design Council qu'il proposa au ministre de l'Économie ; ensuite d'avoir été à l'origine d'un certain nombre de nouveaux objets qui se répandirent dans les médias et dans la vie culturelle de l'Allemagne de l'Ouest. Des firmes industrielles célèbres comme Braun, Bosch, WMF, Pfaff, Rash vont bâtir leur prospérité sur la mise en œuvre d'un design moderne inspiré des principes du Werkbund et/ou de l'Ecole d'Ulm<sup>85</sup>. *Petit à petit, les efforts du Werkbund contribuent à la conquête d'une part significative du marché ouest-allemand des biens de consommation*. Sa vision architecturale triomphe lors de l'exposition INTERBAU qu'il organise à Berlin en 1958. Des architectes de réputation internationale (Gropius, Le Corbusier, Niemeyer) vont y présenter *des éléments de design pour des habitations à coût modéré et promouvoir ainsi le style moderne de l'occident libéral* avec un succès indéniable puisque l'exposition attire des dizaines de milliers de visiteurs et fait l'objet d'un véritable engouement.

Le German Design Council<sup>86</sup> lui, a particulièrement contribué à *promouvoir l'identité de la culture ouest allemande comme forme spécifique du modernisme, à l'international*. Parmi ses

---

<sup>85</sup> C'est sans doute la collaboration avec la firme Braun (qui entend rompre avec le style conservateur des années 1930) qui illustre le mieux l'effort de la HfG pour participer à l'élaboration d'une culture industrielle après 1945. Il s'agit initialement de redesigner un objet emblématique - la radio - auquel vont collaborer Hans Gugelot (Ulm) et Dieter Rams (Braun). La radio **ne sera alors plus conçue comme un élément massif de mobilier dans un intérieur domestique, mais affirmée dans sa dimension de machine sonore et mobile conformément à sa fonction technique, avec une attention particulière prêtée à la qualité du son. Après cette collaboration, les produits Braun vont rapidement se hisser en étalon d'un design moderne et devenir les emblèmes favoris des classes moyennes éduquées allemandes**. Betts souligne que la collaboration avec Braun exprime la vision du design propre à l'Ecole d'Ulm et reflète son vif intérêt **pour un travail en interaction étroite avec l'industrie visant à développer de nouveaux produits d'une grande qualité technique selon des principes fonctionnalistes**.

<sup>86</sup> Outre l'initiative du Werkbund et le portage ministériel, un texte d'Else Meissner (1950) va se révéler crucial dans la naissance du German Design Council. Intitulé *Quality and form in life and Economy*, il met l'accent sur la **place spécifique que doit conquérir le design allemand au sein du design international**. Meissner souligne le fait que la Suisse, l'Autriche, les Pays-Bas ont depuis longtemps créé des équivalents nationaux du Werkbund pour tourner à leur avantage l'héritage moderniste allemand. Le design américain a, lui, largement profité de la diaspora des pionniers du Bauhaus. Enfin, la Grande-Bretagne n'est pas en reste qui a généreusement doté, dès 1944, un Council of Industrial Design avec pour vocation exclusive la promotion du design industriel britannique. **Pour Meissner, aussi longtemps que Bonn ne soutiendra pas le design**

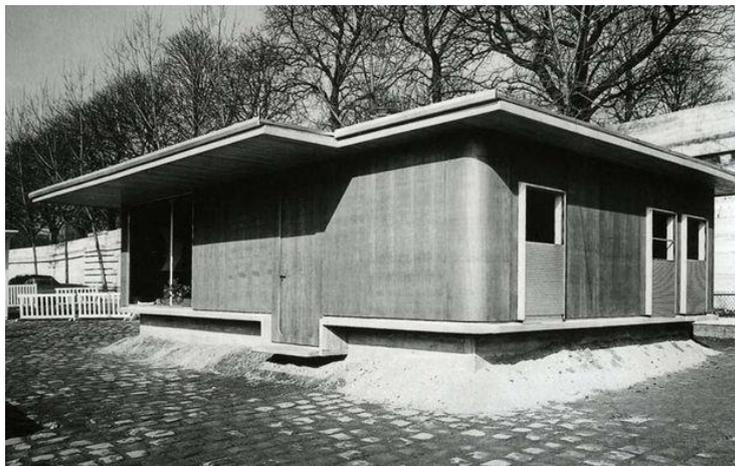
nombreuses participations aux foires et expositions à l'étranger, Paul Betts met en avant le cas de l'exposition universelle de Bruxelles en 1958 qu'il juge emblématique. Le thème en est « Progrès et Humanité ». Le choix de l'atome comme symbole pour cette exposition témoigne de la volonté de la Belgique de contrer les dangers potentiels de la technique et de la science en revendiquant les valeurs de la culture humaniste, de la solidarité internationale et un engagement d'ordre éthique. Sous l'égide du German Design Council, *dignité et humilité vont être les maîtres mots du pavillon allemand et de la façon dont l'Allemagne choisit de se (re)présenter* : « [Living and working in Germany](#) », avec un inimitable mélange de moralité, bonheur et travail qui se propose de rejeter explicitement le pessimisme attaché à l'ère atomique pour célébrer une nouvelle époque de prospérité et de vie heureuse dont l'architecture et le design modernistes seraient à la fois *la cause et l'effet*. Le catalogue de l'exposition ira jusqu'à affirmer que ce « [nouvel esprit du design rédempteur](#) » contribue grandement à « [l'art de vivre honnête](#) » de la jeune République ouest-allemande basée sur le « [changement politique et la renaissance spirituelle](#) ». A cet effet, le pavillon ouest-allemand se présente, selon Betts toujours, comme exemplifiant dans son architecture une sorte de « [dénazification visuelle](#) » (en rupture avec la monumentalité du pavillon du 3<sup>e</sup> Reich de l'exposition parisienne de 1937) tout en se démarquant également du radicalisme fonctionnaliste austère des années 1920. Ce pavillon est davantage dans la lignée de Mies Van der Rohe qui fut un critique cinglant de l'aile la plus radicale du modernisme, incarnée par Hannes Meyer (pour rester dans le registre des anciens directeurs du Bauhaus) qu'il accusait de réduire l'architecture à des cubes interchangeables. C'est bien de l'héritage d'un « fonctionnalisme spirituel » à la Mies Van der Rohe que se réclame le pavillon allemand de l'exposition de 1958. Et Paul Betts de conclure : « [following the logic of the 1957 Triennale and the 1958 INTERBAU exhibition, the pavilion reflected this broader impulse to broadcast a new West German cultural identity as a mix of old and new, national and international](#) » (Pauls Betts, *op.cit.*, p.192). Erhard et Heuss seront tous deux présents à l'inauguration de cette exposition et le premier y prononcera un discours vantant un progrès matériel « [lié aux puissances spirituelles et éthiques](#) » et un pavillon allemand incarnant l'appartenance « [ferme et sincère](#) » de son pays au bloc libéral de l'Ouest. Ce pavillon remporte un grand succès et permet au gouvernement d'atteindre un des buts qu'il s'est fixé en créant le German Design Council : *(re)faire du design industriel un synonyme des meilleurs aspects de la culture moderne de l'Allemagne de l'Ouest*. Le German Design Council<sup>87</sup> joua donc bel et bien un rôle important dans *la fabrique du design comme élément de référence de la culture et de l'identité économique, politique et démocratique* de l'Allemagne. Et, ce faisant, il contribua à convertir le design en un *précieux capital diplomatique* durant les années 1950-60. Betts souligne que, comme quelqu'un le fit remarquer un jour, Mia Seeger (représentante du Werkbund au German Design Council) fit sans doute davantage pour l'image positive de l'Allemagne à l'international que bon nombre de diplomates<sup>88</sup>.

---

**industriel, la République fédérale sera condamnée à dépendre économiquement de ses voisins qui ont su capitaliser sur l'héritage de la modernité allemande.** Mais elle va plus loin : à ses yeux, la dépendance économique, la stagnation culturelle et la gêne diplomatique ne seront que les premiers maux ; ils entraîneront à leur suite une « prolétarisation culturelle » qui sera à terme **le ferment de troubles politiques et d'une agitation communiste**. Les avertissements émis par Meissner **vont galvaniser les partisans sociaux-démocrates du German Design Council** siégeant au Parlement.

<sup>87</sup> Qui se préoccupa aussi, durant son existence et à sa période de plus grande influence, de la formation des designers industriels et porta une importante réforme du droit du copyright en Allemagne.

<sup>88</sup> A noter que le German Design Council commence à décliner dès le milieu des années 1960. La popularité grandissante du design industriel, le succès remarquable des firmes allemandes ayant recours au design, la régionalisation croissante de l'économie sont autant d'éléments **qui tendent à le rendre moins stratégique** et plaident en faveur de sa disparition. En 1965, la principale organisation d'industriels impliquée au sein du German Design Council propose un arrangement au gouvernement : soutenir financièrement le German Design Council en échange d'un contrôle administratif plus internalisé. Le ministre fédéral de l'économie, qui ne s'intéresse plus guère au dossier, accepte cette offre sans tenir compte de l'opposition du Werkbund pour qui ce « changement antidémocratique » est de nature à miner la précieuse autonomie du German Design Council et à le transformer en pur instrument des intérêts économiques privés.



## CHAPITRE TROISIEME

« Celui qui dissimule un poteau commet une faute. Celui qui fait un faux poteau commet un crime. »

Auguste Perret.

« Peut-être qu'en face de la misère économique, notre tâche est de nous faire les pionniers de la simplicité, c'est-à-dire de trouver pour tout produit de nécessité vitale la forme simple, adaptée à son usage et solide. »

Oskar Schlemmer

« Jean Prouvé a installé sur le quai Alexandre III la plus belle maison que je connaisse, le plus parfait moyen d'habitation, la plus étincelante chose construite et tout cela est en vrai, bâti, réalisé, conclusion d'une vie de recherches, et c'est l'abbé Pierre qui l'a lui a commandée. »

Le Corbusier

*Des enjeux esthétiques aux enjeux éthiques. Design et valeurs démocratiques : Liberté, Egalité, Fraternité*

Si l'esthétique du design historique est inséparable d'une politique, elle l'est aussi, à bien des égards, d'une éthique. Cette éthique est essentiellement de deux ordres, me semble-t-il : d'une part, elle est en corrélation parfaite avec l'esthétique de sincérité des matériaux et de simplicité/vérité des formes qui vise à l'incarner (et qui, du même mouvement, la désigne et la donne comme une *éthique de la probité*) ; d'autre part, elle est animée par la poursuite d'un idéal que résumant *trois des valeurs fondamentales* sur lesquelles repose la démocratie et qui s'expriment à travers la devise républicaine française : *liberté, égalité, fraternité*.

Pour en revenir une dernière fois à Walter Benjamin, sans doute est-ce parce que « *seul l'original possède l'aura de l'authenticité* » et parce que l'entrée de l'œuvre d'art dans l'ère de sa reproductibilité technique fait peser sur elle un soupçon fondamental – celui de la copie/du faux, mais aussi celui de la disparition de la notion même d'original qui avait été centrale pour les arts plastiques – que la question de l'authenticité, de la sincérité, va atteindre ce degré de crucialité pour les précurseurs du design et pour ses pionniers et qu'ils vont la transposer des objets eux-mêmes aux matériaux utilisés pour leur fabrication, puis aux formes qu'ils chercheront à leur donner. On pourrait dire que c'est au moment même où s'ouvre un espace (et un espace vertigineux) de *production possible du faux et d'abolition de la notion même d'original* qu'il va devenir si important pour l'art de démontrer qu'il cherche le *vrai* : à produire du vrai et à faire le bien ou du moins à contribuer à *améliorer l'état du monde*<sup>89</sup>. En ce sens, le design historique (fonctionnaliste, moderniste) est fondé sur un paradoxe majeur qui sera néanmoins extrêmement fécond : il est à la fois l'endroit où va s'expérimenter la fabrication en série qui par définition évacue la question de l'original, de l'authentique, et le lieu où la sincérité, l'authenticité vont s'affirmer comme les qualités déterminantes de ce qu'on l'on cherche à (re)produire. Mais en introduisant des notions comme celle de *sincérité* des matériaux puis de *vérité* des formes/objets, comme vont le faire William Morris et, plus encore, les modernes après lui, le design, historiquement, opère du même coup un déplacement du paradigme esthétique au paradigme éthique ou du moins tend à rendre les deux absolument consubstantiels.

---

<sup>89</sup> Idéal qui est loin d'avoir disparu : « Pour moi, le design c'est une pratique qui est **forcément humaniste** dans le sens où elle vise à comprendre les êtres humains, mais dans le but **d'améliorer quelque chose**. » (Entretien avec Joachim Savin)

Ainsi, de même que l'on pouvait poser l'hypothèse d'une question politico-sociale inhérente au design, comme je l'ai montré dans les premiers chapitres de ce mémoire, de même peut-on également poser celle d'une question morale qui lui est tout aussi inhérente, non pas au sens, bien sûr (encore une fois) où toutes les pratiques de design l'activeraient où s'y référerait, mais au sens où cette question est, elle aussi, d'emblée présente dans ses conditions de naissance et d'apparition.

On l'a vu : sous la contrainte des enjeux politiques et sociaux que soulèvent l'accélération technique, l'avènement des machines et l'industrialisation de la société, s'opère, dès William Morris et les précurseurs du design (qui se posent la question de l'utilité de l'art et de sa capacité à « agir dans le monde ») un déplacement vers un fondement plus axiologique qu'esthétique de la pratique artistique. Le design comme discipline naissante est inextricablement lié à ce contexte<sup>90</sup>. Mais cette question n'est pas qu'une question théorique (donnant lieu à des réflexions, des écrits, ou même à des engagements politico-sociaux et à l'abandon de certaines disciplines – la peinture, la sculpture), elle touche à la conception même des objets : à leur matérialité, à leur forme. Le souci de transparence et d'honnêteté – l'idéal de *probité* du design moderniste - trouve son origine chez William Morris et le mouvement des Arts and Crafts, qui se montraient très attachés déjà à la vérité des matériaux employés<sup>91</sup> et qui privilégiaient des formes « simples » et « honnêtes » pour les meubles et objets qu'ils fabriquaient<sup>92</sup>. Mais ce sont les modernes qui vont pousser cette tendance jusqu'à ses conséquences ultimes. Après avoir mis à nu les matériaux industriels (que le 19e siècle s'était si bien employé à dissimuler sous moult capotons - pour les meubles - ou façades néo-classiques, néo-baroques, éclectiques etc. - pour les gares et verrières) dans toute leur « vérité » et réfuté l'ornement<sup>93</sup>, ils iront jusqu'à mettre en scène et exhiber *l'intérieur même des objets* – ainsi le célèbre fauteuil Wassily de Marcel Breuer qui n'est rien d'autre qu'un fauteuil club qu'on aurait déshabillé, réduit à son ossature – et leur fonctionnement interne (ainsi la lampe Wagenfeld, objet emblématique du Bauhaus, qui possède un piètement en verre transparent permettant de « voir » le cheminement du courant jusqu'à l'ampoule, lequel est généralement soigneusement dissimulé dans un pied opaque)<sup>94</sup>. Il y a là comme une sorte de radiographie métaphorique du monde des choses qui n'est pas étrangère à l'invention historique de ce procédé technique appliqué au corps humain<sup>95</sup>. Ce souci de transparence absolue, marié à un désir de dépouillement et de simplification radicale des formes (éviction des ornements, puis quête de l'épure maximale), en a conduit plus d'un à parler de

---

<sup>90</sup> « A la veille de la Première Guerre mondiale, Gropius est conscient, par son activité depuis 1910 et sa participation à l'Union pour l'œuvre [Werkbund] depuis 1912, des difficultés à trouver **des solutions moralement satisfaisantes dans une société où le pouvoir de la technique et de l'industrie devient prédominant.** » (Lionel Richard op.cit. p.39)

<sup>91</sup> Du vrai bois et non une matière qui l'imité et cherche à se faire passer pour ce qu'elle n'est pas.

<sup>92</sup> Ce souci on le retrouve à bien des égards chez Henry van de Velde qui va progressivement se convertir au modernisme : « Que nous restait-il à faire ? **A répudier toutes les formes perverses, à démasquer tous les non-sens, toutes les aberrations et à retrouver les formes essentielles de la maison, de la table, de la chaise, du lit** et de tous ces objets indispensables à notre vie journalière. » (Henry Van de Velde cité par Lionel Richard, op.cit. p.32).

<sup>93</sup> L'acte fondateur de cette répudiation tout à fait essentielle pour l'avènement du modernisme est le célèbre pamphlet de l'architecte viennois Adolf Loos publié en 1908 sous le titre emblématique d'*Ornement et crime*.

<sup>94</sup> On comprend dès lors que l'esthétique du streamline (capotage) **qui emprisonne les objets dans une coque uniforme et lisse**, ait pu servir de repoussoir absolu au modernisme d'un côté comme de l'autre du Rhin. La « philosophie » que véhicule ce style **est jugée esthétiquement malhonnête et socialement irresponsable**. Au streamline, **on réserve la même hostilité qu'à l'historicisme de la fin du 19e siècle, condamné (déjà) pour son manque de sincérité**. La traduction allemande du livre de Raymond Loewy (quasi contemporaine de sa parution aux Etats-Unis), dès 1952, va servir de puissant catalyseur à cette dénonciation. Il est d'ailleurs symptomatique que le titre français *La laideur se vend mal* (1963) reprenne le titre allemand *Häßlichkeit verkauft sich schlecht* et non le titre original *Never leave well enough alone* dépourvu d'allusion aux buts mercantiles dont on accusa volontiers, en Europe, le design américain dans la lignée d'un Loewy.

<sup>95</sup> Jean Prouvé parlera d'une architecture « qui révèle **sa constitution comme un être humain révèle sa constitution** et cela sans camouflage et surtout sans artifices. »

puritanisme et d'hygiénisme pour qualifier le design fonctionnaliste ; quoi qu'il en soit, il manifeste de façon exemplaire à mon sens ce déplacement qui s'opère du paradigme esthétique au paradigme moral ou, si l'on préfère, de *moralisation du paradigme esthétique*.

Cette moralisation s'accompagne de l'affirmation de valeurs d'ordre démocratique qui n'est pas étrangère aux liens déjà soulignés entre design et démocratie. Ainsi l'abolition de la hiérarchie entre arts majeurs et mineurs dont on a vu qu'elle était portée par toutes les avant-gardes qui, d'une façon ou d'une autre, participèrent à la naissance du design relève *in fine d'un idéal démocratique de type égalitaire puisque elle repose sur l'affirmation d'une égale dignité de tous les arts* et sur le refus d'une quelconque supériorité de l'artiste sur l'artisan<sup>96</sup> ; elle se double d'un idéal démocratique à la fois *égalitaire et fraternel en matière d'organisation du travail* chez Morris et les guildes Arts and Crafts qui, dans leur refus de la division du travail imposée par l'industrie, vont mettre en place des modèles d'organisation basés sur la coopération plus que sur la hiérarchie et qui permettent une égale répartition des bénéfices. William Morris, loin de se contenter d'être le « patron » de Morris&Co, participe lui-même au dessin et à la fabrication avec ses ouvriers (arrivant à toucher une vaste panoplie de réalisations qui va de l'impression de tissus et papiers peints à la fabrication de meubles et d'objets), ce qui fait pleinement partie de la philosophie que véhicule sa firme ; les guildes Arts and Crafts fonctionnent, quant à elles, comme de *véritables communautés d'artisans/ouvriers qualifiés* et si ces modèles explicitement pensés pour offrir des alternatives à ce que met en œuvre le capitalisme industriel en plein essor auront une portée politique et économique faible, ils n'en exerceront pas moins une influence considérable, y compris à l'étranger où la communauté d'artistes que fonde en 1899 à Darmstadt le grand-duc de Hesse s'inspire de la Guild of Handicraft d'Ashbee et reprend *ces grands principes de non séparation des arts et de refus de la division du travail*<sup>97</sup>. En France, c'est sans doute Jean Prouvé qui, un peu plus tard (en créant sa propre entreprise dès 1924 puis Les Ateliers Prouvé en 1931), incarne le plus cette aspiration à réinventer un modèle d'organisation du travail qui le rapproche du précurseur William Morris. Si elle n'est plus basée sur le refus de l'industrie<sup>98</sup>, il y a néanmoins chez lui le désir de travailler (et faire travailler) dans une structure à taille humaine et la même volonté que chez Morris de *conserver la maîtrise de la totalité de la chaîne de production des objets* – ce qui est aussi une façon de *conserver la maîtrise sur l'orientation et la finalité ultime d'un projet qui, dans les deux cas, se pense aussi très fortement comme un projet humaniste et social*<sup>99</sup> et de l'incarner dans une organisation spécifique du travail, plus démocratique et égalitaire (volonté d'associer les ouvriers aux bénéfices de l'entreprise et à une partie des décisions ainsi que d'améliorer

---

<sup>96</sup> Dans la lignée d'un Morris, Gropius écrit ainsi dans le Manifeste du Bauhaus de 1919 « qu'il n'existe aucune différence essentielle entre l'artisan et l'artiste » et **qu'il faut se débarrasser de ces « distinctions de classe qui construisent une barrière arrogante entre eux. »**

<sup>97</sup> La guerre de 1914 met un terme à cette aventure qui peine à trouver son modèle économique, mais à laquelle de façon significative ont participé un certain nombre d'épigones du futur mouvement moderne à commencer par Peter Behrens (par l'agence duquel sont brièvement passés aussi bien Le Corbusier que Mies Van der Rohe).

<sup>98</sup> On peut voir au contraire dans l'œuvre de Prouvé, qui met au centre de son travail le fer, la tôle, l'aluminium, une inscription puissante dans la tradition ouverte par le Crystal Palace et par l'architecture industrielle et sérielle des gares, de la tour Eiffel, de la galerie des machines, etc. bref par cette « architecture d'ingénieur » de la fin du 19e, ainsi qu'une fascination pour la machine propre à la plupart des modernes – l'automobile, l'avion devenant des modèles de fabrication de l'habitation et du mobilier pour Jean Prouvé.

<sup>99</sup> « Un designer en général n'est pas fabricant. Prouvé l'était, Morris l'était, parce que justement, **c'étaient des gens tellement engagés dans l'impact, habités par une vision de la société, donc ils s'étaient donné le moyen de fabriquer.** » (Entretien avec Claire Lapassat). On retrouve chez un certain nombre de jeunes designers interrogés pour ce mémoire, une façon contemporaine de chercher à répondre à ce type de questions en privilégiant, par exemple, le modèle économique de la coopérative ou en exprimant une appétence forte à son égard (Laura Pandelle, Joachim Savin, Adélie Lacombe, Zoé Aegerter), **c'est-à-dire en cherchant une forme d'organisation du travail alignée sur leurs valeurs.**

leurs conditions de travail : octroi d'une semaine de congés avant même leur vote par le gouvernement du Front populaire, temps de travail réduit le lundi par rapport au reste de la semaine, etc.)<sup>100</sup>.

Si, avec le modernisme, le refus de l'industrie ne sera plus d'actualité, un idéal *communautaire et fraternel*, basé là encore sur *l'abolition des hiérarchies*, va être très présent dans le modèle qu'essaie de mettre en place le premier Bauhaus dont on a vu qu'il restait très influencé par William Morris. Chacune à leur manière, les écoles qui s'inscriront dans son sillage, reprennent ces principes fondateurs de la pédagogie du Bauhaus : ce sont des endroits d'apprentissage artistique et technique, voire scientifique (Ulm), *mais aussi d'apprentissage d'une vie collective*, dont l'idéal se veut à la fois égalitaire et fraternel ; que ce soit dans les relations entre les disciplines enseignées<sup>101</sup>, dans les relations entre les individus – abolition ou du moins réduction de la hiérarchie maîtres/élèves, non-discrimination à l'égard des femmes<sup>102</sup> - dans les efforts pour mettre en place une pédagogie moins normative, davantage tournée vers l'élève dans la lignée de la pensée d'un John Dewey (L'école d'Ulm s'éloignera considérablement de ce modèle au fil du temps et plus particulièrement après le départ de Bill mais n'en cherchera pas moins à inventer un modèle pédagogique spécifique et novateur), ou fondée sur le collectif et le projet<sup>103</sup>. Ainsi, les célèbres fêtes du Bauhaus, ou encore l'activité de l'atelier théâtre sous l'égide d'Oskar Schlemmer, ne doivent pas être vus comme de simples moments de détente accessoires mais bien comme des éléments qui font partie intégrante du projet pédagogique qui se veut aussi, et peut-être surtout, *projet de vie, projet ayant pour objectif ultime de créer un sentiment intense de vie collective et de porter les valeurs qui lui sont associées*. On retrouvera quelque chose d'analogue à Ulm. Dans les deux écoles, un petit monde très singulier se crée qui se pense à bien des égards comme une sorte de microcosme, de laboratoire d'une société future<sup>104</sup>. Et cette façon différente de vivre et d'enseigner se retrouve dans la création d'un campus géographiquement « à part » et d'une architecture qui se veut « manifeste » (le Bauhaus de Dessau est dessiné par Walter Gropius son directeur, comme l'École d'Ulm le sera par Max Bill son premier recteur) *et dont les bâtiments<sup>105</sup> doivent incarner ce projet fraternel, égalitaire et, à bien des égards aussi, émancipateur (j'y reviendrai), tout en lui offrant ses conditions matérielles de réalisation*.

---

<sup>100</sup> « Prouvé c'est aussi le Front populaire, c'est la participation des ouvriers à la vie de l'entreprise, aux bénéfices de l'entreprise, les ouvriers pouvaient venir le dimanche pour fabriquer leur propre mobilier dans les ateliers Prouvé. » (France Culture. L'art est la matière par Jean de Loisy. *Jean Prouvé (1901-1984), l'une des personnalités les plus marquantes du design au 20e siècle*. 21 janvier 2018 <https://www.franceculture.fr/emissions/lart-est-la-matiere/jean-prouve-1901-1984-lune-des-personnalites-les-plus-marquantes-du-design-au-xxe-siecle>)

<sup>101</sup> Le Bauhaus, je l'ai dit, s'inscrit dès sa création, avec la réunion de l'école des arts décoratifs et celle des beaux-arts, dans ce projet de suppression des hiérarchies entre les disciplines. L'Institut de l'environnement quant à lui s'organisera en 4 sections appelées à avoir une importance égale (architecture, urbanisme, design, communication) **ce qui, selon Tony Côme, explique aussi son échec, la France ayant alors encore une vision très cloisonnée et hiérarchisée valorisant l'architecture comme discipline maîtresse**.

<sup>102</sup> On a parfois reproché au Bauhaus d'avoir cantonné les femmes à l'atelier de tissage. Il n'en reste pas moins que l'école leur fut d'emblée ouverte, qu'elles eurent la possibilité d'expérimenter le travail dans d'autres ateliers (métal, bois...) et que parmi les productions du Bauhaus qui se vendirent le mieux figurent en bonne place celles conçues par des femmes (lampes de Marianne Brandt, jouets en bois d'Alma Buscher).

<sup>103</sup> A l'Institut de l'environnement, Claude Schnaidt va réhabiliter la figure d'Hannes Meyer en mettant en avant un certain nombre de principes portés par celui-ci, à commencer par une « **école fondée sur la vie communautaire, l'enseignement en brigade, la pédagogie de la mise en contradiction**. » (Tony Côme op.cit. p.89). A Dessau, lors de sa brève mandature, Hannes Meyer, outre ses sympathies marxistes, s'était en effet signalé **par une pédagogie très axée sur le travail en équipe, accordant une grande confiance aux élèves, les responsabilisant et les faisant participer très vite à des projets architecturaux concrets (aboutissant à de réels chantiers de construction) et ambitieux**.

<sup>104</sup> Lors de la première présentation de son programme dans l'enceinte du Bauhaus (1919), Gropius affirme vouloir faire de celui-ci une **cellule exemplaire pour préparer la transformation de la vie sociale**. Le but est à la fois modeste – organiser une « petite communauté viable » - et grandiose car précurseur d'un avenir où « l'artiste sera définitivement tiré de son isolement et intégré à la spiritualité du peuple entier » (Lionel Richard. op.cit. p.73).

<sup>105</sup> Selon Paul Betts, le plan dessiné pour l'École d'Ulm devait refléter **l'éducation moderne et universelle** qu'elle entend délivrer. Futurs enseignants et élèves sont appelés à y cohabiter **dans une sorte de société coopérative**. L'icône tabouret

*L'aspiration démocratique de type égalitaire s'incarne bien sûr aussi et principalement dans cette volonté de rendre l'objet courant accessible à tous dont on a vu qu'elle était une des principales raisons de l'alliance avec l'industrie que Gropius appelle de ses vœux avant même la création du Bauhaus (laquelle sera partagée unanimement par les modernes) et dans un refus symétrique de l'objet de luxe<sup>106</sup>. Il y a ainsi une sorte d'idéal d'universalité d'accès dans le design moderniste/fonctionnaliste, qui rejoint ce qui est le principe central du service public à la française. Si l'on se réfère aux lois Rolland déjà citées, on voit qu'en termes axiologiques, la valeur qui est au cœur du fonctionnement du service public, c'est celle d'égalité<sup>107</sup>. Dans ses aspirations, le design moderniste est incontestablement habité par ce désir profondément égalitaire et les guerres qui, par deux fois, vont venir embraser l'Europe (et dont on a vu qu'elles eurent un rôle clé dans la naissance des écoles) seront un facteur déterminant dans l'activation de cette aspiration démocratique de type égalitaire en ce qu'elles posent, face aux destructions massives des habitats et des objets comme à la pénurie des matériaux, la question des biens de première nécessité dont il s'agit de (re)pourvoir le plus grand nombre de personnes. Si l'ambition des modernes a principalement été de concevoir de « bons » objets : des objets ordinaires, des objets de qualité mais sans prétention (dans le double sens de « ce qui n'est pas prétentieux » et de « ce qui ne prétend pas être autre chose que ce qu'il est »), à coût modéré (donc accessibles à tous, ou du moins au plus grand nombre), le bien essentiel, le bien de première nécessité que va requérir, par deux fois, le contexte de l'immédiat après-guerre est au fond ce qui permet l'expression ultime et paroxystique de cette aspiration en rendant incontestable le critère d'utilité des objets produits et en parachevant la fonction sociale assignée au design. Enfin, ce contexte, qui est aussi un contexte de pénurie, légitime pleinement l'idéal de conception et de fabrication des objets qui, dès les premières expérimentations dans les ateliers du Bauhaus, est basé sur la recherche de la plus grande économie possible<sup>108</sup>; idéal qui se traduira dans la célèbre formule « Less is more » attribuée à Ludwig Mies Van der Rohe, dernier directeur du Bauhaus.*

---

d'Ulm illustre cette aspiration. D'une grande simplicité, fait de panneaux de bois aisément agencables, il est conçu comme une sorte de module à emplois multiples, pouvant faire office de tabouret donc, mais aussi de table d'appoint, de chevet, de marchepied. Son inconfort même est vu comme une qualité : propice à stimuler l'activité et le mouvement. **Bâtiment et mobilier expriment ainsi parfaitement le projet ulmien : effacer les barrières entre théorie et pratique, entre travail et loisir, entre sphère publique et sphère privée afin de proclamer une nouvelle société, culture et civilisation progressistes.** A cet égard il est significatif que les hauts fonctionnaires de la rue de Valois qui réfléchissaient à la réforme de l'ENSAD aient envisagé un super campus « hors les murs parisiens » sur le modèle de celui d'Ulm, dont le projet architectural devait être confié à Le Corbusier et sur lequel, en matière pédagogique, Roger Tallon (Tony Côme note qu'une de ses ambitions était précisément « d'atténuer la hiérarchie qui traditionnellement s'imposait entre les étudiants et les enseignants encore appelés les patrons » op.cit. p.40) aurait probablement exercé une influence considérable (voir chapitre précédent).

<sup>106</sup> Un de ceux qui revendiquent le plus explicitement cette tendance, voire la radicalisent, est incontestablement Hannes Meyer qui arrive au Bauhaus avec la volonté d'institutionnaliser un programme pédagogique basé « sur les besoins du peuple et non sur les besoins de luxe ».

<sup>107</sup> Pour rappel, les « lois du service public » théorisées par Louis Rolland en 1934 sont au nombre de trois : continuité, mutabilité et égalité. Mais si continuité et mutabilité sont des lois qui sont nécessaires pour autre chose qu'elles-mêmes (la continuité est nécessaire au bon fonctionnement des services publics, la mutabilité est nécessaire pour les adapter aux évolutions de la société), l'égalité est à elle-même sa propre fin ; le principe d'égal accès est un principe républicain, une valeur en soi, un but vers la réalisation duquel doit tendre le service public : « parmi les principes sous-tendant le régime de service public, une importance particulière doit être accordée au principe d'égalité qui est au principe même de l'institution des services publics » (Jacques Chevallier op.cit. p.97).

<sup>108</sup> « Albers appelle à développer les facultés d'invention à partir d'une méthode rationnelle. Il insiste sur deux principes : l'économie des matériaux et l'économie du travail. Il faut viser au maximum d'efficacité dans le minimum de temps et en se servant du moins de matériau possible. Habitude à prendre pour se plier ultérieurement, dans les ateliers du Bauhaus, aux lois du fonctionnalisme : obtenir le plus avec le moins dans une forme parfaitement adaptée tant au matériau utilisé qu'aux nécessités de la fonction demandée à l'objet. » (Lionel Richard op.cit. p.154). Prouvé, quant à lui, ne cessa de plaider pour une architecture légère, montable et démontable rapidement (économie du travail humain) sans outil de levage, permettant par exemple l'emploi d'une quantité minimale de béton (économie de matériau) et une utilisation ingénieuse de celui-ci (les fondations en béton servent aussi de bancs, pour leur partie visible, dans sa « maison des jours meilleurs »).

Par-delà la volonté de rendre des biens de qualité accessibles à tous, l'idéal démocratique-égalitaire du modernisme manifeste, en dernier ressort, un profond désir (si ce n'est un fantasme) *de sortir, par le refus du « style » qui à bien des égards le caractérise ou le hante*<sup>109</sup>, *de l'assignation sociale, de réaliser l'égalité grâce à une sorte d'universalité absolue de l'objet proposé* ; comme si le fonctionnalisme partageait avec le service public cet idéal (qui relève aussi, pour ce dernier, de la fiction juridique) d'une *parfaite égalité de traitement des citoyens indépendamment de leur origine, sexe ou classe*. De la théorie de la « gute form/good form » élaborée notamment par Max Bill dans un série de textes à la fin des années 1940, qui attirèrent l'attention d'Otl Aicher et l'incitèrent à se rapprocher de lui, Paul Betts souligne qu'elle repose sur un idéal neutre, doté d'un potentiel d'appropriation par tous. Cette *neutralité* parfaite se retrouve dans l'iconique tabouret d'Ulm déjà évoqué (emblématique de la conception ulmienne du design de produit) et dans sa dimension multifonctionnelle. Il symbolise la volonté de se débarrasser du bagage historique de la classe sociale et de la culture « classique » en rejetant les ornements superflus, mais aussi en dépassant l'opposition traditionnelle entre siège de travail et siège de repos et, à travers elle, entre activité et oisiveté. Cette philosophie du design que véhicule l'enseignement de l'école d'Ulm s'inscrit à même les corps, comme l'a souligné un journaliste en visite sur le campus, dont on sent à la fois la fascination et la perplexité face aux jeunes étudiants, et qui met particulièrement en avant, dans la description qu'il en donne, outre la « dimension fonctionnelle et rationnelle » qui s'exprime en eux, *l'homogénéisation démocratique créée par l'adoption d'une coupe de cheveux asexuée, par la disparition du « fardeau de l'origine » et par la généralisation du tutoiement*<sup>110</sup>. Car au-delà de l'universalité de l'objet, c'est bien sûr un idéal de *l'anonymat du designer, fondu dans la masse démocratique (à l'opposé de « la figure de l'artiste »), inséparable d'une vision collective, fraternelle et intégrée du travail* qui va particulièrement s'exprimer à Ulm (école qui réalisera ce rapprochement avec l'industrie tout juste amorcé du temps du Bauhaus) et dans les écrits d'un de ses plus célèbres professeurs : Otl Aicher<sup>111</sup>.

Si le design moderniste est animé par un idéal démocratique de type fraternel et égalitaire, *il est également animé par un idéal démocratique émancipateur qui relève, in fine, de la valeur « liberté »*. En dernier ressort, si la doctrine fonctionnaliste postule que la forme suit la fonction (c'est-à-dire que la fonction détermine la forme et non l'inverse), c'est parce que *l'objectif premier du design doit être l'émancipation des besoins humains*. C'est là, sans doute, une des raisons les plus profondes de l'attrait du design moderniste pour les biens de première nécessité, les *biens essentiels*, que le

<sup>109</sup> « Although it had been part of their policy **that design would not be done from the point of view of style**, the HfG (much as they hated to admit it) became a trendsetter where style was concerned. **Ulm style is considered to be an aesthetics of asceticism, of rejecting the 'superfluous', ornaments (and gimmickry) in order to make visible the 'truth' of an object in its form. A radicalized functionalism** » (René Spitz. op.cit. p.26)

<sup>110</sup> « Admission to the institute is an initiation rite. **The students cut each other's hair**. The haircut is the first sacrament. **A very short haircut. Very functional and rational : the same hair length all over, a very monastic hairstyle**. The second step is the renunciation of capital letters. Not on historical or linguistic-political grounds, **on functional grounds**. Capital letters are a distraction to both hand and eye. At Ulm, they write exclusively in lowercase. **The third stage : the loss of family name, loss of one's burden of origin. Everyone has only a given name. At the same time, conventional habits of address are surrendered : the familiar 'Du' instead of the formal 'Sie'**. The last stage : a revolution in mental function. Thinking and feeling are stripped down and reassembled, mainly through the constant pressure to give a reason for anything and everything. » (cité dans Paul Betts op.cit. p.165-166)

<sup>111</sup> « cependant, **de par son essence, le design est libéré du culte personnel de l'art. le design est fait pour tous, non pour quelques-uns ou pour un seul. le design aspire à la multiplication, à la reproduction. le design déteste l'original tout comme la valeur marchande élitiste**, il ambitionne le plus grand nombre possible de pièces et une **diffusion la plus large possible (...)** **le design par sa nature même est anonyme (...)**. j'ai une grande estime pour les inventeurs de la bicyclette, des tenailles, de l'assiette à soupe, **quand bien même nous ne les connaissons pas (...)** **johannes potente fut surpris d'être perçu comme un designer. c'était un travailleur qui faisait des modèles pour des poignées de porte parce qu'elles étaient nécessaires et qu'il en avait les compétences. quiconque travaille pour une entreprise travaille différemment d'un designer qui n'aspire qu'à voir ses produits exposés au musée.** » (otl aicher. *le monde comme projet*. Paris : B42, 2015, p.132-134)

contexte de reconstruction post-guerre vient rendre (on l'a vu) d'autant plus aigu<sup>112</sup> et qui va rentrer en résonance, aussi, avec la façon dont la communauté internationale s'efforce, à partir de 1944-1945, de tirer les leçons douloureuses de deux guerres mondiales en affirmant solennellement dans la *Déclaration de Philadelphie* qu'il ne saurait y avoir de « **paix durable sans justice sociale** ». C'est dans ce contexte, à bien des égards historique et singulier, auquel Alain Supiot (conformément à la Déclaration ci-mentionnée) va donner le nom « **d'esprit de Philadelphie** » et qui met en avant *quatre libertés fondamentales, dont – innovation majeure, selon Supiot – la libération des besoins*, que va également s'édifier le modèle de *l'Etat Providence*<sup>113</sup>. Le service public, qui est, quant à lui, un pilier fondamental de cet Etat social en voie de consolidation (cf. premier chapitre) obéit, en toute logique, à la même finalité *d'émancipation des besoins humains* : « **Le service public postule une certaine représentation du lien social : à travers les droits reconnus aux usagers, se profile l'idée que les besoins fondamentaux des individus doivent être satisfaits.** » (Jacques Chevallier, *op.cit.* p. 97)<sup>114</sup>.

Outre libérer les hommes de leurs besoins, *le projet émancipateur du design moderniste vise à les éclairer dans la droite ligne de l'héritage des Lumières qui a ouvert en Europe la grande tradition d'émancipation par la raison*. J'ai souligné à quel point Ulm avait eu l'ambition explicite de s'inscrire dans cette filiation dès sa création (cf. Interimède introductif). Mais cette dimension se manifeste déjà dans les écrits pionniers de William Morris, car, si sa croisade contre « **l'âge de l'ersatz** » relève d'une condamnation des produits de qualité médiocre dont l'industrie naissante inonde le marché, elle témoigne plus profondément, me semble-t-il, d'un refus de tromper le consommateur, c'est-à-dire en dernier ressort *de l'aveugler sur leur réelle valeur (ou plutôt absence de valeur) et de le priver de sa faculté de juger*. Les « **prodiges du commerce actuel** » sur lesquels Morris ironise visent à écouler des produits de piètre qualité qui se donnent pour ce qu'ils ne sont pas (barytine pour coton, tripes pour soie), voire se révèlent inutilisables (comme le couteau qui plie et casse) et ce mensonge repose sur la cupidité des industriels autant que sur la *crédulité* des acheteurs. Si le monde moderne exploite les travailleurs, il *dupe* les consommateurs<sup>115</sup>. Emanciper, en ce sens, c'est d'abord lever le voile, montrer le vrai, débusquer l'abus et le faux-semblant : la catégorie esthétique-morale de la « **vérité** » (des formes, des matériaux) et de la « **sincérité** » (voire transparence) des objets trouve ici sa signification dernière. On ne se s'étonnera pas, dès lors, de rencontrer chez les modernes, particulièrement après la Deuxième guerre mondiale, une volonté *d'éclairer le consommateur, de l'éduquer au « bon » design* qui s'est théorisé sous l'égide du Werkbund suisse et de Max Bill à la fin des années 1940<sup>116</sup>. Dans les

---

<sup>112</sup> Les **quelques deux cents maisons provisoires conçues par Jean Prouvé pour les sinistrés de Lorraine** au sortir de la guerre illustrent cette vocation de façon exemplaire : ultralégères, faites pour être montées et démontées en un temps record, elles se déplacèrent au fur et à mesure que les gens reconstruisaient un habitat pérenne pour servir à de nouvelles familles et s'offrirent comme un magnifique exemple de la **contribution du design moderniste à l'habitat d'urgence**.

<sup>113</sup> « C'est à Philadelphie, **le 10 mai 1944**, qu'a été proclamée la **première Déclaration internationale des droits à vocation universelle** [qui] fut aussi la première expression de la volonté d'édifier, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, **un nouvel ordre international qui ne soit plus fondé sur la force mais sur le Droit et la justice** (...) Pareille ambition ne pouvait être placée sous meilleure égide que celle de la cité de Philadelphie qui devint au XVIIIe siècle **le foyer des Lumières américaines**. Cette face lumineuse de la tradition américaine est celle qui avait inspiré au **Président Franklin Roosevelt son fameux discours du 6 janvier 1941 sur les quatre libertés appelées à s'exercer partout dans le monde** : freedom of speech, freedom of religion, freedom from want, freedom from fear. Ce sont les **deux dernières qui innovaient le plus et en particulier l'objectif de freedom from want**. Suivant la pensée de Keynes et l'expérience du **New Deal**, l'idée de libération du besoin liait de manière indissoluble **justice sociale et prospérité économique** (...) Ces déclarations politiques ont fortement influencé les décisions juridiques adoptées à la fin de la guerre et qui se trouvent animées du même esprit. » (Alain Supiot *L'esprit de Philadelphie. La justice sociale face au marché total*. Paris : Seuil, 2010, p.20-21).

<sup>114</sup> Et si cette satisfaction doit **s'offrir à tous (égalité)**, elle est aussi une condition (sans doute insuffisante, mais à coup sûr nécessaire) **d'exercice réel de la liberté de chacun**.

<sup>115</sup> « Beaucoup de mauvais objets sont produits dans le monde **qui abusent l'acheteur**, qui causent du tort aux vendeurs (s'il en était seulement conscient), qui causent encore plus de tort au fabricant. » (William Morris, 1877)

<sup>116</sup> C'est à une théorisation en bonne et due forme des principes du design fonctionnaliste déjà mis en œuvre au Bauhaus où Max Bill avait été élève que celui-ci se livre à la toute fin de la Deuxième guerre avec son Manifeste de la « **Bonne Forme** ».

années 1950, l'UAM s'essaiera en France à de nombreuses expositions de vulgarisation dénommées « Formes utiles » qui font écho au rôle éducatif qu'endosse en Allemagne le Werkbund renaissant. Ce dernier mettra en place plusieurs stratégies pour éduquer les masses à l'esthétique de la « Gute form » : elles vont d'interventions ponctuelles au sein même des écoles et du système d'enseignement à la création de salles d'exposition permanentes de « bon design » à vocation pédagogique afin de sensibiliser le public adulte à l'importance d'objets et de meubles bien conçus. Selon Paul Betts, il s'agit de former un « jugement esthétique plus sûr » (« more certain aesthetic judgement » op.cit. p.98) et « un sentiment sain en matière de forme » (« healthy feeling for form » ibid.). Dans le contexte spécifique de l'Allemagne post-nazie qui poussa très loin, sous l'action conjuguée du Werkbund et du German Design Council, son projet de réforme morale par le design (voir le chapitre précédent), ces salles se voulaient emblématiques d'une *culture domestique plus éclairée*<sup>117</sup>, basée sur le rejet des *attraits irrationnels de la publicité et du marché*. Elles avaient également pour ambition de hisser les objets du design moderne au statut de « biens culturels » (et non de les cantonner à celui de simples biens de consommation), voire de défendre la possibilité d'une consommation « non aliénée » ; le succès de la première d'entre elles, créée à Mannheim, entraînera l'ouverture de nombreuses autres.

C'est probablement à Ulm (et dans une moindre mesure à l'Institut de l'environnement qui s'inscrit dans son héritage direct mais ne survécut que peu de temps), néanmoins, que *cette aspiration à émanciper les individus en les amenant à exercer leur faculté critique sur le monde des objets et, plus généralement sur les formes de l'environnement, va se traduire de la façon la plus vive*<sup>118</sup>. Une telle aspiration est liée à une idée ancienne, en réalité, dans la pensée allemande : une idée que partagent tant Bill (qui ne s'éloignera jamais vraiment de la vision du Werkbund auquel il appartient) que les autres membres fondateurs de l'école d'Ulm, une idée qui s'exprime très fortement à sa création, une idée, enfin, qui explique, en dernier ressort, que le projet de cette école de design ait pu être pensé comme éminemment politique ou, si l'on préfère, qu'on ait pu abandonner le projet initial d'une école visant à enseigner la politique et les sciences politiques au profit d'une école de design, à savoir « *qu'une bonne pratique du design est en soi une manière de réforme politique et de rééducation morale pour la simple raison que les objets et les espaces quotidiens exercent un puissant effet sur leurs utilisateurs* » et que, par conséquent « *une réforme culturelle et sociale authentique commence, non pas avec l'enseignement imposé de la politique, mais plutôt par la reconstruction des formes mêmes de l'environnement social, comme la planification urbaine, l'architecture et le design des objets quotidiens.* »<sup>119</sup> Selon Paul Betts, cette vision des formes de l'environnement comme à même d'exercer de puissants effets sur la vie et les valeurs de leurs utilisateurs fut incontestablement « *l'article de foi le plus durable du Werkbund* » (pré comme post 1945), ainsi qu'à bien des égards du modernisme, et explique *le pouvoir émancipateur* qu'il prêta à des habitations et des objets bien dessinés<sup>120</sup>. Néanmoins, Ulm s'éloignera assez rapidement des vues du Werkbund qu'elle juge trop

---

On peut également souligner que le Bauhaus avait déjà, en son temps, tenté de faire œuvre de pédagogie en ouvrant ses portes au public à l'occasion d'une grande exposition de ses productions organisée à Weimar en octobre 1922.

<sup>117</sup> Par contraste avec l'esthétique nazie condamnée pour sa grandiloquence et son pathos, le fonctionnalisme est supposément tout le contraire : « unassuming, self-effacing, rational » (Paul Betts op.cit. p.176), d'où son potentiel d'émancipation, dans la mesure où il implique **une relation plus sobre et raisonnée entre l'homme et les choses**.

<sup>118</sup> **Le projet même de « faire école », c'est-à-dire d'éduquer qui a été très précocement lié à la question du design en Allemagne** (avec l'action de Muthesius pour qui une pédagogie réformatrice dans les écoles d'art avait un rôle important à jouer, ainsi bien sûr qu'avec la naissance du Bauhaus dont le fameux « cours préliminaire » visait à **permettre à l'élève de désapprendre tout ce qu'il avait appris dans des enseignements trop académiques pour l'amener à trouver sa propre voie** et le préparer à recevoir un enseignement différent dans les ateliers) s'inscrit dans cet idéal émancipateur des Lumières.

<sup>119</sup> Paul Betts, op.cit. p.143 ; j'emprunte la traduction de ce passage à Tony Côme.

<sup>120</sup> D'où la célèbre formule de Max Bill « de la cuillère à la ville » dans son Manifeste *Die Gute Form* matérialisant cette ambition de tout concevoir : le pouvoir de transformation sociale reposant in fine sur le pouvoir émancipateur prêté aux objets et aux formes, sur la façon dont ils peuvent éduquer, rendre plus conscient etc. c'est-à-dire **améliorer l'homme**.

idéalistes et spirituelles<sup>121</sup> pour mettre en avant un fonctionnalisme radical qui se voulut basé *sur la rationalité critique, la pluridisciplinarité et la science comme conditions réelles de l'émancipation*<sup>122</sup>. Ulm cherche à la fois à étayer la discipline design sur des fondements scientifiques jugées plus solides que de vagues intuitions artistiques et à déplacer les enjeux d'exercice de l'esprit critique du côté des designers plutôt que des masses (ce qui est assez logique pour une école qui vise à les former et à les professionnaliser, mais qui n'a pas été, aussi, sans taxer de naïveté les velléités pédagogiques « grand public » du Werkbund et du German Design Council) : designers appelés à devenir, pour ainsi dire, de nouveaux « *Socrate de la civilisation industrielle* »<sup>123</sup> en acquérant une compréhension profonde de la complexité dont celle-ci est porteuse et en étant à même d'en déchiffrer les signes<sup>124</sup>.

*Habités par des idéaux démocratiques fortement égalitaires et résolument émancipateurs, le fonctionnalisme va néanmoins être marqué par un certain nombre de paradoxes, tensions et ambiguïtés dans le rapport qu'il entretient avec les valeurs qui le fondent.* Ce sont ces ambivalences, aussi, qui généreront les critiques les plus mordantes à son endroit. S'il est vrai qu'il est sans doute inhérent à la dimension axiologique de s'offrir davantage comme une ligne de fuite, un horizon toujours poursuivi et jamais atteint, il eût été étrange, néanmoins, de passer ces tensions sous silence d'autant qu'elles furent aussi à l'origine de l'écriture de ce mémoire. *La première d'entre elles relève de ce l'on pourrait appeler un « conflit d'imaginaire »* : certes, au sortir de la guerre, un besoin de biens de première nécessité (plutôt que d'objets de luxe), ainsi que de reconstruction des logements détruits se fait sentir, mais *le mobilier d'inspiration machiniste où prédominent verre et acier chromé évoque aussi* (du moins dans les années 1920) *cette même guerre* qui fut le premier conflit mécanisé de l'histoire. Aux productions de masse répondent les massacres de masse. Tant la Première guerre mondiale que la crise économique de 1929 qui lui succède vont contribuer à remettre en question (déjà) l'idée de progrès et celle de modernité<sup>125</sup>. Par ailleurs, dès que la situation économique s'améliore, les consommateurs sont davantage tentés de se tourner vers *un style qui n'évoque pas la restriction ou la pénurie mais plutôt l'abondance retrouvée* : ce phénomène caractérise les années

---

<sup>121</sup> Ainsi que de la pédagogie qu'elle qualifie de « romantique » et « d'expressionniste » du premier Bauhaus et qui selon elle n'a jamais complètement disparu de l'école. A ce titre, pour beaucoup d'Ulmien, la période du Bauhaus de Meyer à Dessau fut de loin la plus féconde et la phrase de Meyer – « **Il y a beaucoup de choses mystérieuses que l'on essaie d'expliquer par l'art, alors qu'en réalité, elles relèvent de la science** » - servit de principe pédagogique directeur après le départ de Max Bill.

<sup>122</sup> C'est la HfG qui, en Allemagne, a donné au design **son fondement scientifique** et s'est efforcée de le sortir du studio de l'artiste. L'école assume aussi très tôt **le passage d'une société industrielle à une société tertiaire et met l'accent sur des enjeux systémiques**. Pour René Spitz, Ulm fit incontestablement œuvre de pionnière en matière de **recherche, théorie, méthode appliquée au design**. Pour Paul Betts, c'est du côté de la sémiotique et de la théorie de l'information que Maldonado (qui exerça une grande influence après le départ de Bill) trouve une voie **pour moderniser les sciences sociales et formuler une nouvelle philosophie de l'éducation**. L'attrait de ces théories sera inséparable du rejet de l'humanisme et des valeurs morales mises en avant par le Werkbund au nom de l'enquête scientifique et de l'objectivité. Il y a là une foi dans les pouvoirs rédempteurs de la science et **le projet porté par l'école d'Ulm de combler la fracture entre la technologie et la société** est inséparable du refus d'abandonner la modernité ouest-allemande à des technocrates bornés, à des designers purement commerciaux ou aux acteurs de la publicité et du marketing, **ce qui fait que la dimension éthique et l'idéal émancipateur restent un trait commun à Ulm et au Werkbund, malgré la rupture qui s'opère entre les deux**.

<sup>123</sup> L'expression est en fait de Claude Braustein qui dirige le séminaire design de l'institut de l'environnement et va insister sur la dimension critique du rôle du designer dans la droite ligne de la pensée ulmienne : « **Le designer est un Socrate de la société industrielle** » (compte-rendu du séminaire de design du 5 janvier 1970 citée par Tony Côme op.cit. p.91)

<sup>124</sup> Pour Paul Betts toujours, Ulm cherche à juguler la commercialisation croissante des sciences sociales en développant une **sémiotique critique**. Maldonado insiste sur **la connexion entre la recherche en design et la libération des besoins humains**. Pour lui, l'éducation au design doit se concentrer sur une « théorie des besoins » informée « d'une étude plus systématique des aspects les plus subtils de la consommation » et l'enjeu n'est autre **que la préservation d'une forme de liberté**.

<sup>125</sup> S'il y eut une mouvance technocritique précoce (apparue avec la technique ou du moins dès que celle-ci se met à avoir un rôle déterminant et à provoquer un changement de société), certaines circonstances historiques sont plus propices à son épanouissement. La violence de la première guerre « industrielle » de l'histoire provoque une crise morale dans les années 1920 en même temps que des œuvres d'art, emblématiques d'une réflexion critique sur la technique et le capitalisme industriel, voient le jour notamment au cinéma (*Métropolis* de Fritz Lang, *Les temps modernes* de Charlie Chaplin). Un phénomène analogue se produira après la Deuxième guerre mondiale accentué par les horreurs liées aux totalitarismes.

folles en France où l'art déco, avec ses matières précieuses et son style volontiers décoratif, remporte un franc succès et séduit davantage que le « purisme » du mouvement moderne. De façon similaire, l'Allemagne post 1945 opérera volontiers un retour vers le style « petit bourgeois » des années 1930 souvent vu comme synonyme du confort, de la prospérité et de la stabilité d'avant-guerre. Paul Betts remarque ainsi que pour beaucoup d'Allemands de l'Ouest, « *l'esthétique du renoncement* » qui est celle du fonctionnalisme était associée « *de trop près au rationnement de la guerre et aux privations de l'immédiat après-guerre* »<sup>126</sup>.

*La deuxième tension touche à l'ambition même de démocratisation et manifeste à mon sens une des questions les plus essentielles et probablement les plus insolubles qui traverse le design (cf. prologue) : elle relève de ce que je nommerai « l'élitisme à son corps défendant » du design moderniste. La démocratisation met les objets à la portée de toutes les bourses (ou de davantage de bourses, disons) mais génère un besoin de se distinguer (inséparable de l'homogénéisation des conditions, du mouvement continu et irrésistible vers l'égalité, si l'on en croit Alexis de Tocqueville) dans lequel le design va se trouver irrémédiablement pris. L'idéal ultime du design moderniste est, je l'ai dit, un idéal d'abolition radicale de la distinction ; idéal qui, en un sens, ne cessera d'être rattrapé par un mouvement de réassignation bourgeoise, de captation par le marché, voire de gestion dévoyée des droits de propriété intellectuelle qui aboutissent à la privatisation d'un objet qui avait été initialement conçu pour un usage public (la chaise Standard de Jean Prouvé). Mais un des enjeux n'en demeure pas moins le suivant : quel public le design fonctionnaliste parvient-il réellement à toucher ? La grande exposition organisée par le Bauhaus à Weimar en 1922 fut un échec du point de vue de sa réception : elle suscita l'incompréhension de la majorité des visiteurs devant des productions qui provoquèrent scepticisme et dérision. Animé par un puissant désir de démocratisation, inlassablement en quête de l'objet qui lui paraît le mieux correspondre à cette aspiration - simple, dépouillé, fonctionnel, presque puritain dans son refus de l'ornement et sa quête d'une vérité de la forme, en adéquation avec les besoins essentiels de l'homme, anonyme, neutre, échappant à l'assignation de genre et de classe : objet conçu pour tous et pour être accessible à tous – le fonctionnalisme séduisit surtout des élites « éclairées », sensibles aux propositions des avant-gardes, qui ne contribuèrent pas peu à ériger ce refus des styles du passé, voire ce refus du « style » tout court, et cet idéal du « less is more » en un nouveau marqueur de distinction sociale<sup>127</sup>. Il y a donc une forme d'ironie dans cet « élitisme à son corps défendant » qui caractérise le design moderniste, avide de se rendre accessible en baissant les coûts et en massifiant sa production, mais dont les codes esthétiques, en rupture profonde avec les habitudes du grand public, peinent à s'imposer sinon auprès d'une élite riche et cultivée. L'esthétique de la pureté et de la restriction qui renvoie à un grand souci d'économie et*

---

<sup>126</sup> Dans le même ordre d'idée, les émissions de France Culture consacrées à Jean Prouvé mettent en avant ses « idées très progressistes : pour lui, on ne construit pas une maison pour une vie entière, d'abord on peut la transformer, voire partir avec ; et puis, on n'a pas le droit de laisser des héritages encombrants, on n'a pas le droit d'occuper le sol de manière permanente. **Cela faisait partie de la publicité qu'il faisait à l'époque de maisons très légères qui allaient pouvoir se transformer, voire disparaître, et, à la fin de la guerre, ce n'est pas du tout cela que les gens avaient envie d'entendre, ils voulaient surtout quelque chose de lourd, de dur, d'indestructible.** » (France Culture. Le génie des lieux par Camille Juza. *La maison de Jean Prouvé, la machine dans la forêt*. 10 juillet 2016 : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-genie-des-lieux/la-maison-de-jean-prouve-la-machine-dans-la-foret>). Jean de Loisy et ses interlocuteurs, eux, soulignent qu'après la catastrophe de Kôbé au Japon, l'architecte Shigeru Ban eut recours à une architecture de fortune, en carton, très proche dans son esprit de celle de Prouvé pour les maisons des sinistrés de Lorraine. Mais si cette architecture d'urgence « crée une qualité incroyable dans l'utilisation des signes et des formes », elle génère aussi « **une sensation d'angoisse car c'est une architecture qui, par essence, doit disparaître** » : **une architecture du provisoire, de l'éphémère.**

<sup>127</sup> Même lorsque la question du coût est résolue (ce qui fut loin d'être toujours le cas, en réalité), ou partiellement résolue (le mobilier tubulaire de Breuer est moins coûteux que celui, par exemple, dessiné par un Mies Van der Rohe), **ces productions ne parviennent guère à conquérir le grand public et intéressent surtout une élite intellectuelle ou fortunée, réceptive et informée** : ainsi Marcel Breuer aménage en 1927 à Berlin un appartement pour le mettre en scène Piscator et, la même année, Robert Mallet-Stevens conçoit pour le Vicomte et la Vicomtesse de Noailles à Hyères une villa « constructiviste » où figureront de nombreuses créations de Breuer, Charlotte Perriand, Eileen Gray, Pierre Chareau et Théo van Doesburg.

d'honnêteté, caractéristique du modernisme, apparaît comme une vision du monde qui demeure élitiste au sens où elle n'est pas partagée par la plupart de ces anonymes à qui elle est censée s'adresser<sup>128</sup>.

Et, après la Deuxième guerre mondiale, au fur et à mesure que le fonctionnalisme s'impose et conquiert des parts plus importantes de marché, la prospérité croissante de l'Allemagne des années 1950 va d'autant mieux révéler, paradoxalement, la dimension ambivalente du fonctionnalisme « qui est moins basé sur un besoin social que sur une aspiration élitiste », selon Paul Betts (op.cit. p.105). Car le fonctionnalisme est devenu huppé. « La conception originelle du fonctionnalisme comme mort de l'esthétique bourgeoise s'est retournée en choix de la nouvelle bourgeoisie cultivée de la République fédérale allemande en matière de design »<sup>129</sup>. Cette critique se renforcera dans les années 1960 avec la mouvance contestataire et anticapitaliste, notamment sous la plume de Jean Baudrillard qui, en France, l'a exprimée de façon sévère, mais incisive et percutante<sup>130</sup>. Concernant l'Allemagne, Betts souligne que, dès la fin des années 1960, l'idéal culturel d'un design de « bonne forme » est attaqué de toutes parts. A droite, les designers qui s'inscrivent dans sa lignée font figure de moralistes assommants qui s'élèvent contre les règles « naturelles » du marché ; à gauche, on leur reproche d'avoir sacrifié leur indépendance et leur intégrité morale à ce même marché. L'affinité spontanée entre le « bon design » et la réforme culturelle est également remise en cause. Dans le sillage radical de 1968, certains vont jusqu'à nier toute différence véritable, du point de vue de leur rapport au capitalisme, entre la culture du design de la « bonne forme », caractéristique de l'Allemagne de l'Ouest, et le design commercial américain : *dès lors, loin de participer à émanciper les individus, le fonctionnalisme serait, lui aussi, complice de leur aliénation. C'est dans ce contexte que va surgir tant la critique du rationalisme des Lumières d'un Théodor Adorno que l'ouvrage du juif autrichien, émigré aux Etats-Unis, Victor Papanek (Design pour un monde réel,*

---

<sup>128</sup> Comme autre illustration de ce phénomène, on peut mentionner que, si le style de vie qu'incarnent des écoles iconiques comme le Bauhaus puis l'école d'Ulm dérange les pouvoirs conservateurs, **il crée aussi un inévitable décalage avec la « vie ordinaire » des villes provinciales où elles s'installent**. La façon dont les journalistes décrivent les étudiants d'Ulm rappelle d'ailleurs singulièrement selon moi celle dont on a pu décrire les énarques des Trente Glorieuses et l'imaginaire quasi-puritain de moines-soldats qui leur fut volontiers associé. Comme eux, les étudiants d'Ulm devinrent une sorte de jeunesse atypique, à la « culture anti-jeune », évoquée dans les termes mêmes qui furent employés pour qualifier l'architecture de l'école et ses produits : **froids, fonctionnels, rationnels, dépourvus de pathos** (termes qui conviendraient bien, là encore, à l'image d'Epinal qui fut longtemps celle de l'ENA : « Le savoir de l'ENA est froidement fonctionnel » écrit Pierre Legendre qui compare l'Ecole à une « compagnie de Jésus laïque et ouverte aux femmes »). « Tout, jusqu'à leur engouement pour le jazz, semblait en accord avec l'attitude de l'institution en matière de design : **hautement technique, ésotérique, presque abstrait, parfaitement bien conçu, ni luxuriant, ni tapageur** » (Paul Betts op.cit. p.166).

<sup>129</sup> Betts souligne également que les expositions du Werkbund ont contribué à faire entrer très tôt les biens quotidiens dans les musées ou foires culturelles, **ce qui ne va pas sans paradoxe, car mettre des objets « courants » dans des vitrines ne peut que les dépouiller de leur vocation originelle. Une fois exposés, c'est nécessairement la dimension formelle et esthétique qui l'emporte**. Ainsi les intentions pédagogiques du Werkbund participent d'une certaine manière, elles aussi, de ce mouvement de réassignation. A noter qu'Ulm fut très vite consciente de cet écueil et que c'est précisément une des raisons pour lesquelles elle se démarqua du Werkbund. Pour Maldonado, « le design industriel n'est pas un art et le designer industriel n'est plus nécessairement un artiste » depuis que **la malignité du capitalisme a transformé l'idéalisme moral de la « bonne forme » en un « style »**. Par conséquent, Maldonado fait du design commercial, comme de la conception du designer-artiste de Bill, les symptômes symétriquement inverses mais jumeaux d'une même erreur. Dès lors, privilégier le prisme de la « civilisation industrielle » (comme le fit Ulm), c'est tenter de sortir de cette aporie en **libérant l'esthétique de l'objet du domaine de la culture et en caractérisant le design industriel comme première pratique esthétique de la civilisation technique et comme première stratégie de mise en forme qui ne soit pas déterminée par les rituels élitistes** ; ce qui permet de **remplacer le jugement culturel - goût, beauté, moralité - par des critères d'évaluation plus scientifiques mais aussi moins normatifs : moins « socialement » marqués**.

<sup>130</sup> « C'est pour ne pas tenir compte de ce processus idéologique que les designers s'épuisent à populariser des formes fonctionnelles, rationnelles, audacieuses, tout en s'étonnant qu'elles ne séduisent pas spontanément le grand public. Or derrière leur pieuse litanie (éduquer le goût du public), les créateurs populaires mènent leur stratégie inconsciente : les beaux objets modernes, stylisés, etc. sont subtilement créés (en dépit de toute la bonne foi inverse) **pour ne pas être compris par la majorité, du moins pas tout de suite – leur fonction sociale est d'abord d'être des signes distinctifs, des objets qui distingueront ceux qui les distinguent** » (Jean Baudrillard *La morale des objets* cité par Tony Côme op.cit. p.42).

1971) qui, tout en s'inscrivant pleinement dans la lignée d'un design à vocation politique et sociale chère aux modernistes, tend à se démarquer de la tradition fonctionnaliste au nom, notamment, de l'urgence écologique<sup>131</sup>.

Face à ces épineux problèmes, privilégier la conception d'objets collectifs et de biens publics s'offre comme une stratégie possible de résolution de la contradiction élitiste et de (re)légitimation du rôle social du design presque contemporaine, en réalité, de l'invention même de la discipline : j'ai cité le premier mobilier urbain proposé par Hector Guimard, on pourrait également prendre l'exemple d'un Victor Horta qui se paye avec les commandes des riches bourgeois de Bruxelles mais qui y construit aussi la Maison du peuple ; avant que le marché ne préempte les œuvres de Prouvé, c'est bien parce que son mobilier est jugé « purement utilitaire » qu'il est acheté (puis jeté) par ces collectivités publiques pour lesquelles il a été explicitement conçu. Quant à l'école d'Ulm, si elle témoigne d'une appétence marquée pour les produits technologiques et que son partenariat avec Braun souligne le déplacement de focus qu'elle opère (concevoir moins des objets traditionnels pour les intérieurs que des équipements industriels et des produits électroniques), elle se tourne également vers *des projets d'aménagement de l'espace public ou de conception de biens et services collectifs* (systèmes de transports urbains, signalétique...). Il s'agit donc de sortir de l'espace domestique traditionnel pour investir les biens de haute technologie et les biens industriels, *mais aussi les biens publics*. Cette volonté est inséparable de *l'idée selon laquelle le design peut quitter le champ du pur objet pour aborder une conception plus systémique et plus servicielle sans que cela l'amène à sacrifier en rien ses préoccupations politiques et sociales, bien au contraire*. Sans surprise, on retrouve la même tendance à l'Institut de l'environnement où l'ambition est d'extraire le design de l'espace privé dans lequel il est resté très cantonné en France, ce qui est aussi le sens de son intégration aux enjeux d'architecture, d'urbanisme et de communication visuelle dans un contexte fortement marqué, qui plus est, par 1968<sup>132</sup>. Tony Côme souligne que Claude Schnaidt veut engager les futurs élèves à « *lutter contre la misère publique et son corollaire, l'opulence privée* » : la volonté de s'intéresser à l'espace public est donc nettement politisée. *Le projet politique et social ne semble même pouvoir se réaliser pleinement que par la sortie de l'espace domestique au profit de l'espace collectif dans la vision de Schnaidt pour qui existe une parfaite intégration de l'aménagement de l'environnement au service public, à une mission de service public revendiquée comme telle*<sup>133</sup>.

Aujourd'hui, on retrouve des stratégies de légitimation analogue de leur pratique chez les jeunes designers qui travaillent pour la sphère publique, laquelle est très spontanément perçue comme une façon d'évacuer ou de limiter les conflits possibles de valeurs auquel expose le monde professionnel<sup>134</sup>. Qui plus est, s'emparer de « l'objet administratif » s'inscrit dans la vision beaucoup

---

<sup>131</sup> « En tant que designers, nous devons répondre **aux besoins d'un monde qui est au pied du mur. L'horloge de l'humanité marque toujours minuit moins une.** » (Victor Papanek. *Design pour un monde réel. Ecologie humaine et changement social*. Dijon : Les Presses du Réel, 2021, p.35)

<sup>132</sup> On va ainsi aborder dans les séminaires de l'institut des questions comme les villes nouvelles, l'environnement sportif à l'occasion des Jeux olympiques de Munich ou les transports publics.

<sup>133</sup> « **L'aménagement de l'environnement répond à des besoins sociaux**, à des besoins qui par suite **de la transformation du milieu de vie ne peuvent plus être satisfaits que de manière sociale**. L'aménagement de l'environnement, en tant qu'activité spécifique nouvelle, **traduit ces besoins sous forme d'équipements collectifs et de services publics.** » (Claude Schanidt « L'environnement et son aménagement » cité par Tony Côme, op.cit. p.56). Avec une telle approche, les futurs aménageurs du cadre de vie que l'institut entend former semblent appelés à devenir des **sortes d'agents publics de l'environnement**.

<sup>134</sup> « Nous avons fait d'emblée le choix de travailler pour des clients et des secteurs en adéquation avec nos valeurs, modulo le fait d'arriver à manger au départ qui fait qu'on s'est posé des questions éthiques. Dans les faits, on n'a jamais eu de souci profond dans le choix de nos clients : on a eu de la chance. Et puis il s'est trouvé que nos premiers chantiers dans le public se sont bien passés et c'est un milieu où ça fonctionne beaucoup par le bouche-à-oreille. **On a de plus en plus de clients publics, on est plutôt alignés sur les valeurs, ça s'est fait un peu de facto : c'est un non-choix mais qui nous convient très bien** » (Entretien avec Joachim Savin) ; « Etant passé par le privé, j'ai vu la limite que j'ai indiquée, **je commençais déjà à refuser certains projets ou à sentir que j'allais le faire** ; je suis allée vers le public en me demandant ce que j'allais y trouver. **J'y suis**

plus systémique chère à Ulm et à l'Institut de l'environnement - car derrière l'objet administratif, il y a toujours un système/un service qui fait système - et peut être vu, aussi, comme un moyen d'atteindre cet objet ultimement démocratique, socialement inassignable, par essence non récupérable, bref un moyen de dépasser, une bonne fois pour toutes, la question du style<sup>135</sup> et de réaliser l'idéal égalitaire<sup>136</sup>. Le monde du service, des process, s'offre ainsi comme une voie possible d'échappatoire à l'assignation ou à la récupération qui guette toujours le monde strictement matériel, réduit au périmètre du « pur » objet. Non seulement, il y a convergence avec les évolutions historiques de la discipline design<sup>137</sup>, mais l'on sent que la préoccupation environnementale (au sens d'écologique, cette fois), que Papanek avait été l'un des premiers à mettre aussi fortement en avant, est devenue centrale<sup>138</sup>. Avec le design de service public, qui plus est, on ne dessine pas des objets *pour* la collectivité ou le service public, on dessine, *à la place de*, on dessine les objets mêmes que produit le service public, on l'aide à concevoir ses espaces, ses interfaces, ses points de contacts, ses formulaires, etc. Il n'y a pas de dévoiement possible car soit, on est dans l'immatériel, soit l'objet - dans lequel le service finit toujours par s'incarner à un moment ou un autre du parcours - par sa nature, par son essence même, appartient à la puissance publique et fait partie de ce qu'elle délivre<sup>139</sup>.

---

**arrivée de façon très simple, presque naïve, en me disant qu'à partir du moment où je travaillerais avec le secteur public ce serait forcément bénéfique pour la société.** » (Entretien avec Zoé Aegerter) ; « En fait souvent avec le public, t'as pas trop ce problème. **Je dis pas que tout ce que fait le public c'est bien, mais globalement tu as moins à te poser la question de l'impact de ce que tu fais.** Nous, ça nous est arrivé de faire des projets de PLV pour Repetto : tout ça, c'est jeté à la poubelle après et ça sert à pousser à la consommation pour une industrie totalement superfétatoire. **Donc la première satisfaction à travailler avec le public, c'est un peu 'cette bonne conscience'** » (Entretien avec Claire Lapassat) ; « Depuis qu'on a fondé Itinéraire Bis [avec l'ambition de travailler principalement pour le secteur public], **on se pose beaucoup moins la question du sens de ce qu'on produit.** Politiquement on n'est pas toujours aligné, mais c'est quand même beaucoup plus facile. » (Entretien avec Arnaud Wink) ; « Penser des trucs pour les entreprises privées, il n'y a pas le même sens (...) Ou, ok, t'apprends à dessiner des pots de yaourts en réfléchissant pour mettre moins de plastique dedans, **mais c'est quand même plus difficile de réunir sens social et écologique en dehors du secteur public.** » (Entretien avec Adélie Lacombe).

<sup>135</sup> Ce qui ne signifie pas que la dimension esthétique soit complètement évacuée. Joachim Savin à qui je demandais un exemple de bon usage du design dans les services publics a évoqué de façon significative à mon sens « certaines démarches en ligne **relativement simples, très bien pensées dans leur exécution.** Ce sont des types d'exemples **qui sont beaux, faciles** ».

<sup>136</sup> La notion d'égal accès est mobilisée, ce qui attire dans le service public c'est bien son universalité : « Typiquement, j'ai découvert, en travaillant avec le public, **le concept d'égal accès aux droits ; cette question d'universalité du design m'intéresse.** Il y a quand même **une différence entre designer un service public en tant que designer et designer pour un groupe privé qui va cibler un type de population. Le service public c'est penser que chaque humain a droit au service public et le design peut intégrer tous les publics, ça peut être un très bel outil pour un service public plus universel.** » (Entretien avec Claire Lapassat)

<sup>137</sup> « On va, je crois, vers une intégration plus forte des méthodologies du design **parce que ça permet de résoudre des problématiques du service public qui sont des problématiques de service complexes, systémiques et comme l'évolution du design s'est faite en ce sens-là, avec une probation vers le design de service systémique, stratégique, ça fait qu'il y a une bonne convergence.** » (Entretien avec Joachim Savin)

<sup>138</sup> Mentionnant l'engouement de jeunes designers de sa génération pour le design de service, Laura Pandelle précise : « Il y a eu un livre important aussi *Il y aura l'âge des choses légères qui faisait un peu l'apologie du service comme un levier d'allègement de l'ère industrielle, avec la grande naïveté de l'époque qui était de penser que la servicialisation du monde allait permettre de moins consommer* : on s'échange des choses, on se prête. C'est l'ère du web 2.0. **Le design de service semblait une manière de donner une dimension éthique à la conception de produit, on va concevoir des produits associés à des services qui permettront de mieux consommer, de sortir du cycle de l'obsolescence programmée** ». Youen Chéné, lui, a commencé par me dire en se présentant : « Je ne suis pas un designer d'objets. Je me suis vite désintéressé des objets et intéressé aux services **parce que je considérais qu'il y avait suffisamment d'objets dans le monde pour qu'il n'y ait pas besoin d'en faire d'autres** ».

<sup>139</sup> Le dévoiement, en revanche, peut venir de la **non-maîtrise de la chaîne de production.** Si en amont, la commande est mauvaise ou, si en aval, ce qui a été conçu ne se traduit pas dans le réel, il peut y avoir perte de l'essence du projet. Le designer qui fait acte de design dans les services publics est fortement dépendant de son commanditaire et du travail en équipe (comme l'est aussi un designer intégré au sein d'un système industriel) : « Un designer, lui, propose un dessin et c'est un collectif qui va permettre de faire entrer ces objets dans le monde réel. **Tu peux dessiner un nouveau parcours d'accueil à la préfecture, mais si derrière il n'y a pas l'administration et les agents pour le mettre en place (...)** le commanditaire a un grand rôle : **les projets qu'on arrive à bien mener, ça repose sur des maîtres d'ouvrages éduqués et qui ont une compétence.** » (Entretien avec Claire Lapassat)



REPUBLIQUE  
FRANCAISE



## CHAPITRE QUATRIEME

« Au siècle de la production de masse, le design est devenu un 'outil à modeler les outils' qui permet à l'homme de transformer son environnement et, par extension, la société et sa propre personne. Cela exige de la part du designer un sens aigu de ses responsabilités morales et sociales. »

Victor Papanek

« La modernité n'est pas dans un toit plat ou des façades rectilignes, elle est dans leur relation directe avec l'existence humaine. »

Hannes Meyer

« De même que nous confions, par le vote, à nos élus politiques et à nos gouvernements la tâche de dessiner la forme spirituelle de l'Etat, de même nous, les créateurs, sommes les administrateurs des formes du monde visible. Et de même que nous attendons de vous [les représentants élus] que vous donniez une forme simple, honnête et valide à l'Etat, vous devez nous faire confiance pour lui donner les formes visibles qui lui correspondent. »

Otto Bartning

*Des valeurs démocratiques au principe de responsabilité du designer et à ses affinités possibles avec la déontologie du fonctionnaire...et de quelques réflexions plus contemporaines sur « design, Etat et service public ».*

Conformément aux valeurs démocratiques qui animent le design fonctionnaliste, le bien essentiel sert (on l'a vu) à libérer les besoins humains et, à cet égard, rejoint l'outil qui vise à l'émancipation par la technique, conçue comme adjuvant ; les deux renvoient à une aspiration et un imaginaire très anciens de libération de l'homme d'un certain nombre de contraintes et limites inhérentes à son corps et à sa condition. Ces objets quotidiens, dès lors, ne sont pas seulement des biens de consommation, mais sont aussi et surtout des biens culturels (à la fois vitaux et chargés de sens, porteurs d'une dimension qui transcende leur simple utilité) ou des biens « civilisationnels » (qui renvoient à la capacité qu'a eu l'homme à se doter d'outils comme prolongement de sa main, extension de son corps et démultiplication de sa puissance d'agir sur le monde). En s'intéressant aux biens technologiques plutôt que ménagers, aux biens industriels et collectifs plutôt qu'individuels, Ulm s'inscrit clairement dans la vision civilisationnelle et se pose en rupture avec « l'idéalisme » qui caractérisait, selon elle, le Werkbund d'après-guerre plutôt porteur de la vision culturelle qu'il avait largement héritée des débuts du modernisme (Werkbund d'avant-guerre, Bauhaus). Quoiqu'il en soit, cet idéal de liberté/d'émancipation qui caractérise le design, dans sa filiation artistique comme dans sa filiation sociotechnique, ne va pas sans tension avec la question de la subordination qu'implique toujours, en dernier ressort, l'affirmation de l'utilité politique et sociale d'une pratique, affirmation inséparable, en outre, d'un « principe de responsabilité » du créateur-concepteur.

Dans son ouvrage sur le Bauhaus, Lionel Richard montre à quel point la position de Walter Gropius vis à vis de l'industrie est restée ambiguë. Le pacte passé avec elle, qu'il appelait de ses vœux et qu'il ne réalisa jamais pleinement (pour des raisons d'ailleurs en partie indépendantes de sa volonté et imputables aux circonstances), ne devait pas se faire au prix de l'abdication de la liberté de l'artiste perçu comme supérieur<sup>140</sup>. Gropius, homme de synthèse et de consensus, tiendra toujours une sorte

---

<sup>140</sup> « Assurément, poursuit Gropius, l'entente entre ces trois catégories n'est pas facile. Le technicien et le marchand reprochent à l'artiste son absence de discipline et celui-ci accuse les deux autres de manquer de goût. Il faut partir d'un respect mutuel, d'une **répartition nette des rôles en reconnaissant pour principe que l'artiste est le seul des trois qui**

de juste milieu entre le Bauhaus des peintres (qui n'avaient cure pour la plupart de ce rapprochement avec le monde productif) et les exigences d'une production réelle, en lien avec l'industrie, que le marxiste Hannes Meyer (durant sa brève mandature de deux ans à la tête de l'École) réalisera beaucoup plus concrètement. Ce n'est pas un hasard si, plus tard, à Ulm, le conflit entre Max Bill et Tomas Maldonado (qui, avec Otl Aicher, réhabilite la figure controversée de Meyer volontiers écartée de l'histoire officielle du Bauhaus) cristallise sur la question des artistes et si l'école d'Ulm liquide une fois pour toutes, après le départ de Bill, cette part de l'héritage du Bauhaus pour rentrer pleinement dans l'ère industrielle. Outre la différence entre les biens culturels et les biens civilisationnels, c'est aussi la question de la véritable intégration du designer au monde industriel qui est posée, ce qui suppose précisément qu'il descende pour de bon du piédestal artistique, mais ce qui implique aussi une forme de *subordination*. A moins de rester dans un paradigme artisanal (celui de l'atelier de Morris) ou de disposer de l'outil industriel (comme Jean Prouvé), le designer ne maîtrisera plus l'ensemble de la chaîne de production et sera soumis à un impératif d'intégration dans un système industriel complexe et de collaboration avec tout un ensemble de métiers (Maldonado va d'ailleurs définir son rôle essentiellement comme celui d'un *coordinateur*). Cela suppose une professionnalisation accrue et un besoin de renforcement des fondements théoriques et scientifiques de la discipline design à laquelle l'École d'Ulm s'emploiera activement. Cette question n'ira pas néanmoins sans d'intenses débats, qui apparaîtront de plus en plus insolubles, sur la préservation de l'*indépendance* du designer au sein du monde industriel et sur sa capacité à élaborer une *pensée critique*, notamment en déchiffrant les systèmes de signes qui gouvernent l'environnement social et marchand, afin de ne pas contribuer à l'aliénation des masses dans une société de consommation en pleine expansion et perçue comme de moins en moins à même de réaliser l'émancipation de l'homme par la prospérité économique<sup>141</sup> conformément à « l'esprit de Philadelphie ».

Ce n'est sans doute qu'en postulant un idéal humaniste inhérent à sa vocation servicielle que le design peut trouver une voie de sortie - du moins en termes de valeurs, de représentations que les individus ont d'eux-mêmes, ainsi que de légitimation de leur pratique professionnelle - à l'épineuse question de la subordination qu'implique l'idée même de se « mettre au service » (déjà présente dans « l'art utile » d'un Morris ou d'un Van de Velde) et du conflit possible que cette idée entretient avec l'aspiration émancipatrice : liberté que le créateur-concepteur revendique pour lui-même et qu'il entend apporter aux utilisateurs qu'il cherche – tout aussi idéalement – à émanciper. Dans *B comme Bauhaus, un abécédaire du Monde moderne*, Deyan Sudjic évoque la figure de Margarethe Schütte-Lihotzky, conceptrice de la célèbre cuisine de Francfort à la fin des années 1920, qui allait définir les principes organisationnels sous-jacents de la cuisine moderne dont nous sommes encore les héritiers : « elle associa l'égalitarisme à la logique et imagina la cuisine de Francfort, un concept pouvant être compris comme étant à l'origine de toutes les cuisines équipées. Pas moins de 8000 exemplaires furent installés dans les immeubles d'habitation construits par la ville de Francfort pour ses ouvriers (...). Ses projets d'étudiante montrent qu'elle était très douée en dessin, mais elle voulait trouver des façons d'utiliser l'architecture pour *affronter les questions du quotidien*. Elle affirma plus tard que 'ce qui l'avait attirée dans l'architecture, c'était la mission très concrète de *servir les gens*' (...)<sup>142</sup>. Elle fut l'une des

---

« possède la capacité d'insuffler l'âme au produit mort de la machine » (...) La production industrielle doit en effet tenir compte que **l'invention des formes relève du domaine des artistes et les industriels doivent accepter de travailler avec les artistes** » (Lionel Richard, op.cit. p.44-46)

<sup>141</sup> Selon Maldonado, « l'esthétique de la manipulation » qui façonne le consumérisme est inextricablement liée au problème plus global d'un **idéal de liberté démocratique ironiquement miné par « la limitation réelle de la possibilité d'atteindre cette liberté »** La célébration de l'individualisme portée par l'idéologie de la Guerre froide se révèle moins une doctrine d'émancipation des individus qu'un impératif consumériste à peine déguisé. (Tomas Maldonado cité par Paul Betts. op.cit. p. 172)

<sup>142</sup> Des paroles de jeunes designers d'aujourd'hui font écho à cette vocation : « J'ai des valeurs très républicaines, démocratiques, altruistes. **Moi j'ai vraiment envie d'aider. Je me lève le matin en me disant 'je vais aider'** » (Entretien avec

premières à insister sur la *responsabilité des architectes vis-à-vis de leurs vrais clients* : non la bureaucratie responsable du programme et du budget des logements sociaux *mais les personnes qui y vivent*. Elle fut la première à les placer au cœur du projet de l'architecte<sup>143</sup>. » En dernier ressort, pour ne pas être avilissante, la subordination doit être une subordination non aux bureaucraties et aux organisations (qu'elles soient privées ou publiques), *mais aux finalités véritables, ultimes, de cet idéal humaniste* : « *servir les gens* »<sup>144</sup>. D'Hannes Meyer à Patrick Bouchain en passant par Victor Papanek qui écrit que le designer « *n'est rien de plus qu'un outil mis entre les mains du peuple* » (Victor Papanek, op.cit. p.154), cette représentation du designer a fait florès dans une certaine tradition du design toujours socio-politique, ce qui ne veut pas dire nécessairement politisée au sens partisan du terme (même si, de fait, elle l'a souvent été : Meyer et Margarethe Schütte-Lihotzky furent d'obédience marxiste, Bouchain proche du parti socialiste à son arrivée au pouvoir en 1981 ; on pourrait multiplier les exemples)<sup>145</sup>. S'il ne se pense absolument pas en termes juridiques, ce discours de légitimation d'une pratique (celle du design) par la « mise au service » - et, in fine, mise au service de l'humanité - me semble rejoindre un élément fondateur de la spécificité du statut de la fonction publique - particulièrement dans la conception française (celle-ci constituant à bien des égards une exception) – lequel repose sur un imaginaire hiérarchique très fort (tout à fait étranger, lui, aux catégories de pensée du design) qui néanmoins n'est pas celui de la servilité, mais bien du service ; et service non pas de l'Etat pour lui-même, en lui-même, mais en tant que celui-ci est précisément au service des citoyens-usagers et de l'intérêt général, ce qui confère à la fois sa *dignité* au fonctionnaire et définit la *spécificité* de sa morale professionnelle.

La tradition du grand commis de l'Etat (ancienne en France, mais que la théorisation de la notion de service public puis l'ordonnance de 1945 - qui crée à la fois l'ENA, la Direction Générale de l'administration et de la fonction publique (DGAFP) et le corps des administrateurs civils avant même la mise en place du statut des fonctionnaires en 1946 - réactivent et refondent dans le contexte de reconstruction de la France et de purge morale post Vichy) est, à cet égard, particulièrement représentative et a été pour beaucoup dans l'image longtemps valorisée d'une haute fonction publique perçue à la fois comme *indépendante* et *incorruptible* ; image qui a commencé à se déliter fortement à partir des années 1980 avec, de fait, une porosité de plus en plus forte entre le monde de la haute administration, le monde politique et le monde des affaires<sup>146</sup>. Mais, au-delà du cercle étroit

---

Adélie Lacombe) ; « Dans la façon dont je le pratique [le design dans le secteur public], **pour moi ce qui est important, ce que je défends, c'est qu'il y ait un lien fort avec les usagers. Je trouve très intéressant de travailler avec le public sur des publics avec des publics.** » (Entretien avec Zoé Aegerter) ; « Les designers, **on a tous un fond d'assistante sociale en nous.** » (Entretien avec Arnaud Wink).

<sup>143</sup> Deyan Sudjic. *B comme Bauhaus, un abécédaire du monde moderne*. Paris : Editions B 42, 2019, p.88

<sup>144</sup> « Il est clair que chacun doit pouvoir utiliser plus facilement les compétences du designer et cela implique une restructuration de son rôle (...) **Sa seule allégeance sera due aux clients « directs », les vrais utilisateurs des articles, des outils, des produits et de l'environnement qu'il aura créé.** » (Victor Papanek, op.cit. p.157)

<sup>145</sup> De façon assez intéressante, la préface à la toute récente réédition française de *Design pour un monde réel* met en avant deux influences qui furent majeures, selon Alison J. Clarke la préfacière, sur l'œuvre et la pensée de Papanek : la première, c'est celle de la « 'Vienne rouge' éclairée de l'entre-deux-guerres, **réputée pour ses politiques progressistes en matière de logements sociaux, d'hôpitaux, de crèches ou d'infrastructures publiques** » dont il est issu et depuis laquelle il immigre aux Etats-Unis avec sa mère en 1939 ; la seconde, c'est celle de la tradition scandinave dans laquelle il inscrira assez largement sa pratique du design : « Ce n'est nullement un hasard si la première édition de *Design pour un monde réel* **parut en langue suédoise en 1970 (...) la vision d'un design socialement inclusif défendu par Papanek lui avait été inspirée par le modèle scandinave de l'Etat-providence, fondé sur le bien-être des citoyens** et non sur le consumérisme capitaliste. » (op.cit. p.9), notamment en Finlande où « **le design sera envisagé comme un élément clé des politiques sociales** » (Ibid. p.14).

<sup>146</sup> Jacques Chevallier évoque les critiques et soupçons qu'ont suscités ces phénomènes d'interpénétration : « les positions conquises par les hauts fonctionnaires dans le champ politique entraîneraient une **dénaturation du jeu démocratique** ; les nouvelles formes de pantouflage attesteraient une **hybridation toujours plus grande du public et du privé qui mine le système de valeurs sur lequel l'Etat a construit traditionnellement sa légitimité.** » (Jacques Chevallier. *Devenir de l'Etat : vers la fin de l'exceptionnalité française ?* in Le Débat, 2019/4, n°206, p.119-120)

de la haute fonction publique, le service public « constitue le dénominateur axiologique commun auquel se réfère l'ensemble des composantes de la sphère publique : gouvernants, magistrats, agents de l'Etat et des collectivités locales » [jusqu'aux] « entreprises publiques et gestionnaires privés participant à l'exercice des missions de service public ». Il « renvoie à l'idée très générale selon laquelle l'appartenance au public implique *l'effacement derrière la fonction*<sup>147</sup>, c'est-à-dire de faire passer ses intérêts propres (individuels et collectifs) derrière ceux du public dont on est tenu de satisfaire les besoins et aspirations ; le service public postule un statut d'hétéronomie<sup>148</sup> inhérent à ce que Duguit appelait la 'loi du service' ». Que ces idéaux soient largement des fictions, des représentations (il est évident que le fonctionnaire, par exemple, est *effectivement* pris dans un système bureaucratique et que des logiques d'intérêt personnel, de carrière, etc. coexistent, voire l'emportent, avec/sur les logiques d'intérêt général), ne signifie pas, pour autant, qu'elles ne produisent pas des effets de réel ni, plus important encore sans doute, qu'elles ne génèrent pas des imaginaires puissants, porteurs de constructions identitaires et de valeurs<sup>149</sup>.

*La question de la déontologie du designer*, si elle n'est pas inhérente, bien sûr, à un quelconque statut du designer comme elle est inhérente au statut du fonctionnaire, est pourtant une question qui, sans surprise, s'est fortement posée dans la tradition sociale et politique du design : un chapitre entier du livre de Papanek y est consacré sous le titre provocateur LE MEURTRE A LA PORTEE DE TOUS sous-titré « *les responsabilités sociales et morales du designer* »<sup>150</sup>. Elle a aussi été discutée âprement dans les écoles, lieu par excellence de formation et d'élaboration d'une identité professionnelle naissante. Lorsque Ulm s'essaiera à une transposition de son modèle en France via l'éphémère Institut de l'environnement, Roger Tallon, qui a été le premier à vouloir professionnaliser l'enseignement du design en France et avait pour cela proposé un projet pédagogique très complet qui entendait « *réformer une élite de créateurs honnêtes et pleinement responsables du destin des formes industrielles* » (Roger Tallon cité par Tony Côme op.cit. p.25), voit dans les orientations pédagogiques que propose

<sup>147</sup> Il est à noter qu'il existe un fonctionnalisme radical qui semble animé par ce que l'on pourrait qualifier d'une sorte d'horizon idéal, de point de fuite ultime : à savoir que **la forme s'efface derrière la fonction**, qu'elle disparaisse en quelque sorte au profit de la « pure » fonction. De même, le mythe du service public est-il assis sur un fantasme similaire : que l'individu disparaisse entièrement derrière la fonction, que l'intérêt particulier s'efface entièrement au profit de l'intérêt général que l'agent/le décideur est chargé d'incarner, pour ainsi dire, « **sans reste** ».

<sup>148</sup> Cette notion d'hétéronomie, qui s'oppose en miroir à celle d'autonomie, manifeste bien la tension qui peut exister entre service et liberté ; **d'où la nécessité, encore une fois, de construire des représentations (et des systèmes juridiques) qui permettent d'échapper à une forme servile de subordination.**

<sup>149</sup> « La promotion de l'idéologie du service public au début du XXe siècle a parachevé la construction d'une fonction publique de carrière **en dotant les intéressés d'un système cohérent de légitimation de leurs pratiques et d'un cadre axiologique permettant d'affermir leur identité sociale** ; point nodal des représentations des fonctionnaires, le service public constitue le soubassement d'une forte **déontologie administrative.** » (Jacques Chevallier, op.cit. p.38-39 [pour cette citation et pour la précédente]). Ce sens du service public, et l'engagement qui l'accompagne, sont revenus parmi les principales sources de satisfaction que les designers interrogés ont à travailler avec le secteur public : « La première satisfaction, **c'est de me retrouver à travailler globalement avec des gens qui pour la très grande majorité ont un engagement pour ce qu'ils font.** » (Entretien avec Zoé Aegerter) ; « Parmi les satisfactions, je dirai qu'il y a celle de bosser avec des gens pointus, compétents comme la DINUM ou la CNIL, plutôt sympas, **et qui eux-mêmes, pour la plupart, sont animés par la volonté de servir le public.** » (Entretien avec Joachim Savin) ; « Je trouve super aussi d'avoir des agents qui défendent ça **avec le niveau d'exigence qu'on peut avoir dans le public** : 10% des gens ont ce niveau d'exigence. C'est énorme **et 60% sont fermement attachés au sens de leur travail. Les 10%, ce sont les gens tellement engagés qu'ils sont prêts à prendre des vacances pour venir faire des ateliers chez nous. C'est fou.** » (Entretien avec Yoan Ollivier).

<sup>150</sup> On peut aussi mentionner l'Allemagne post-nazi où le contexte politique rendit ces enjeux cruciaux, Else Meissner, déjà citée, proposa ainsi, dans un texte de 1953, de nouveaux critères d'évaluation pour reconnaître les œuvres de design dans le cadre d'une réflexion sur la réforme du copyright : « Integrity (Anstand) and ethical practice (gutte Site) » (Paul Betts op. cit. p.201). Afin de mieux protéger la propriété intellectuelle des objets, Meissner procède à une réévaluation des critères juridiques classiques pour en définir de nouveaux, conformes à l'idéal de la « gute form » et basés **sur l'intégrité du designer, sa pratique éthique, son effacement au profit de la collectivité – des designers au service d'un processus de design industriel et collectif. Les critères purement esthétiques associés aux objets, mais aussi d'ordre singulier et artistique associés au designer, qui prévalaient jusque-là, sont alors discrédités.**

Claude Schnaidt une « très bonne *charte morale* » pour la future école. Tony Côme établit d'ailleurs un lien entre le statut de fonctionnaire et ceux des étudiants de l'Institut de l'environnement en soulignant que, dans la mesure où la nouvelle formation que visait à offrir l'institut ne représentait pas « la poursuite d'un cycle d'études mais plutôt un stage qui s'adressait à des semi-professionnels émanant de différents horizons, les étudiants de l'Institut de l'environnement reçurent le titre de stagiaire. C'est également le titre qu'on donnait (et donne aujourd'hui encore) aux fonctionnaires venant d'intégrer l'Education nationale<sup>151</sup> : les stagiaires de l'institut étaient, de manière similaire, boursiers et formés dans la perspective de renouveler l'enseignement des arts en France » (Ibid.).

In fine, la notion de *responsabilité du designer* repose sur l'idée déjà évoquée que les objets et l'environnement ont un effet puissant sur ceux qui les utilisent. Cette idée fait partie du corpus idéologique allemand au moins depuis l'époque wilhelmienne selon Paul Betts et sera réactivée par des penseurs importants de la modernité, caractéristiques de « Weimar en exil », au premier rang desquels Hannah Arendt<sup>152</sup>. Dans son ouvrage déjà amplement cité, Paul Betts montre très bien comment l'Allemagne, engagée dans la douloureuse question de la liquidation de l'héritage nazi au sortir de la deuxième guerre mondiale, a voulu faire du design, particulièrement via les objets du quotidien, un vecteur de réforme sociale et morale de sa population, ce qui suppose symétriquement et implicitement que *ces mêmes objets puissent être des éléments de corruption, voire de destruction*<sup>153</sup>. On peut dire que la responsabilité du designer est à l'aune de sa puissance/son pouvoir potentiel de nuisance : c'est d'ailleurs ce qu'exprime de façon percutante le titre provocateur du chapitre de Papanek en recourant au mot de « meurtre ». Cette idée a pu être nuancée, critiquée, minorée, dénoncée pour sa naïveté, elle n'a jamais été totalement abandonnée. C'est parce que son pouvoir est présumé immense – « exorbitant » pourrait-on dire pour reprendre et détourner un mot du vocabulaire juridique, caractéristique du droit public - que le designer se doit d'être responsable. Dans la fonction publique, il existe deux grands types de modèles pour penser la responsabilité du fonctionnaire. Soit elle est assise sur la notion de puissance de l'Etat (c'est le modèle allemand), soit elle est assise sur la notion de service public (c'est le modèle français). Dans le premier cas, c'est parce que l'Etat dispose d'un pouvoir exorbitant du droit commun que les fonctionnaires ont une responsabilité et un statut particuliers (et historiquement cela a concerné les fonctions régaliennes de l'État). Dans le second, c'est parce que l'Etat est au service du public qu'il dispose de pouvoirs exorbitants, la notion de responsabilité du fonctionnaire est directement corrélée à celle de service

---

<sup>151</sup> et à tous les fonctionnaires ayant réussi un concours avant leur titularisation définitive dans un corps de la fonction publique.

<sup>152</sup> Il y a aussi chez Hannah Arendt, qui s'inspire elle-même de la pensée de Martin Heidegger sur ce point, l'idée que, fondamentalement, seuls les objets du monde élaborés par *l'homo faber*, à **commencer par ceux de l'habitat**, peuvent donner à **l'homme, impermanent et mortel, le sens de la durabilité et de la continuité et, par la même, l'inscrire dans un monde commun, partagé avec les autres hommes par-delà les générations**. Enfin, pour Hannah Arendt, si ces biens essentiels et quotidiens que sont un lit, une chaise, une paire de souliers etc. sont des biens produits **pour l'usage**, le consumérisme et l'utilitarisme qui caractérisent les sociétés modernes tendent inexorablement à les transformer en simples biens de consommation périssables que nous « métabolisons » (comme nous métabolisons, en les consommant, les aliments nécessaires au maintien de notre vie biologique). *Condition de l'homme moderne* est à ce titre un livre très éclairant pour comprendre l'importance de ce qui se joue quand le design moderniste allemand affirme **le statut et la pleine valeur de « biens culturels » des objets conformes à l'idéal de la « gute form »** et refuse de les voir réduits à de simples « biens de consommation ».

<sup>153</sup> « En créant des automobiles **criminellement dangereuses** (qui font près d'un million de morts et de blessés chaque année dans le monde), en inventant **de nouveaux types de débris indestructibles** qui envahissent la nature, en choisissant des **matériaux et des techniques de production qui polluent l'air** que nous respirons (...) **en répétant ses erreurs des millions de fois et davantage dans des créations touchant à l'ensemble de l'environnement, le designer-concepteur a finalement porté le meurtre à l'échelle d'une production de masse.** » (Victor Papanek, op.cit. p.31 et 95)

(sans que ce service soit, comme on l'a dit, conçu comme une servitude car le statut a précisément pour objet de garantir l'indépendance et la dignité du fonctionnaire)<sup>154</sup>.

Un des points de structuration de l'éthique du designer est probablement de prendre acte de sa puissance (qu'elle soit réelle ou fantasmée) et de la mettre au service du bien commun comme garantie de sa « bonne » orientation, opérant ainsi une affiliation assez proche de celle qu'avaient opérée les juristes français des années 1910 en théorisant la notion de service public et en fondant l'exorbitance des pouvoirs de l'Etat non plus sur la puissance (qui, en dernier ressort, repose sur l'idée que l'Etat détient le « **monopole de la violence légitime** » selon le mot fameux de Max Weber), mais sur le service (qui renvoie à l'utilité de l'Etat et à sa capacité à œuvrer à des fins de justice sociale). Cette éthique du designer va cristalliser dans *deux dilemmes clés* : d'une part, quel est le degré de nécessité des biens que je conçois ou contribue à concevoir (d'où la focalisation du design fonctionnaliste post-guerre sur la question des biens essentiels et celle de Papanek sur ce qu'il appelle les « **besoins réels** » des hommes) ? Bref, le monde a-t-il *vraiment* besoin de ce que je crée ou contribue à créer<sup>155</sup> ? D'autre part, ces objets (et/ou services) concourent-ils à *émanciper l'homme, voire à augmenter son pouvoir d'agir* conformément à la finalité originelle de ces dispositifs techniques rudimentaires que furent les premiers outils inventés par l'homme - ou au contraire à limiter ce pouvoir, voire à aliéner les individus (ou leurs droits) au profit de dispositifs techniques devenus infiniment complexes et opaques<sup>156</sup> ?

Cette question, on l'a vu, était déjà contenue en germe dans l'obsession de la sincérité présente chez William Morris : des matériaux qui ne trichent pas pour des biens qui ne mentent pas sur ce qu'ils sont afin de ne pas abuser l'utilisateur. Avec le design moderniste, il s'est agi d'aller encore plus loin pour révéler toute la potentialité technique des matériaux et pour les montrer dans leur nudité assumée comme telle. Si, historiquement, le design a été essentiellement une esthétique et une éthique de la sincérité et de la transparence, c'est en dernier ressort *parce qu'elles sont perçues comme la condition d'un rapport juste et non aliénant aux choses « communes » - dans le double sens d'ordinaires ET de partagées/partageables dans un monde commun - et aux objets techniques*. Et l'on pourrait défendre l'hypothèse – qui demanderait à être davantage étayée sur le plan scientifique qu'elle ne peut l'être ici – que, si le design moderniste et fonctionnaliste est à bien des égards déjà un « design d'intérêt général » et s'il a trouvé un terrain favorable d'expression en

---

<sup>154</sup> Sur les points de convergence et de divergence des modèles français et allemand, voir : « Fonction publique et Intérêt général » in *Servir l'intérêt général*. Dir. : Jean-Luc Bodiguel, Christian-Albert Garbar et Alain Supiot, PUF : Paris, 2000. Il est à noter que malgré la divergence dans la conception de l'Etat (qui bascule nettement en France du côté du service en même temps que naît l'Etat social, alors qu'il continue à être plus classiquement défini en référence à la notion traditionnelle de puissance en droit allemand), **la notion d'intérêt général est fortement présente dans les traditions juridiques et philosophiques des deux pays** et dans la façon dont se conceptualise la spécificité du régime juridique applicable aux fonctionnaires (ou assimilés) : « Le XIXe siècle a vu s'affronter deux conceptions de la fonction publique. La première avec Hegel, Vivien, Duguit et d'autres fait l'objet d'une « **théorie spéciale** ». Les personnes chargées du service public doivent être soumises « à un **régime juridique spécial** qui implique **la subordination complète des intérêts particuliers à l'intérêt général** ». **Ce régime particulier triomphera en particulier en Prusse et en France.** » (Jean-Luc Bodiguel op.cit. p.39).

<sup>155</sup> A ce titre, le constat sur lequel s'est terminé mon entretien avec Youen Chéné, qui a quitté le domaine du design de politiques publiques et occupe à présent le poste de responsable de l'innovation chez Nestlé me semble assez emblématique : « Globalement la seule question que je me pose et pour le coup fréquemment, c'est – même si c'est positif, si ça va dans le bon sens- **'est-ce que tout cela mérite vraiment d'exister ?'** Une sorte de dépression de designer de se dire 'A quoi bon ?' (...) **Au quotidien, sur la nature des projets sur lesquels je travaille, même si ça va souvent dans le bon sens, se pose la question de leur degré de nécessité.** »

<sup>156</sup> Ici, je mentionnerai les « dark patterns » dans l'univers du web, de l'UX-design, évoqués par Joachim Savin comme exemple d'usage non-éthique (pour collecter des données personnelles ou utiliser à mauvais escient des biais cognitifs) lors de notre entretien. Transposé à la sphère publique, cela pourrait vouloir dire complexifier ou opacifier des démarches en ligne pour les empêcher de aboutir, notamment si elles sont génératrices de droits : « On pourrait utiliser le design, non pas pour recueillir de la donnée à marchandiser, comme dans le privé, **mais pour freiner l'accès aux droits**. Ça, ça serait un mauvais usage, qui est plutôt encadré mais qui pourrait exister, voire qui existe dans certains cas marginaux. »

France et en Allemagne, cela n'est peut-être pas complètement étranger à la façon dont, philosophiquement et juridiquement, ces deux pays ont contribué précocement à l'élaboration d'une doctrine de l'Etat social, de la spécificité du régime juridique applicable aux agents chargés de missions de service public et ont défini une conception de l'intérêt général en cohérence avec cette doctrine<sup>157</sup>.

Pourquoi, dès lors, pourrait-on se demander, à la lumière de ces analyses et en se recentrant à présent sur le seul cas français, cette entrée tardive du design contemporain dans les services et les politiques publiques alors même que la France est à la fois un pays à extension particulièrement forte du champ des services publics et l'un des berceaux du design moderniste et fonctionnaliste dont les valeurs (démocratiques et servicielles) et les principes (la plus grande économie de moyens au service de la plus grande efficacité) convergent sur plusieurs points avec les valeurs du service public et les principes censés guider la gestion publique<sup>158</sup> ? Ou pour le dire autrement : peut-être aurait-il pu s'écrire une *autre* histoire de l'arrivée du design dans les services et les politiques publiques qui ne soit pas celle de la filiation du design de service à l'anglo-saxonne, plus précoce et, à ce jour encore, plus mature. Si la raconter aujourd'hui relèverait tout bonnement de l'uchronie, cela ne veut pas dire que ce récit parallèle, par définition ironique et purement fictif, ne serait pas porteur de vérité, bien au contraire. Néanmoins, si les possibilités de convergence existaient bel et bien, ce sont les facteurs de divergence qui l'ont emporté.

Du côté du design, nombreux sont les auteurs à souligner qu'en dépit de sa tradition moderniste, la France a eu une tendance particulièrement forte à cantonner le design aux arts décoratifs et ménagers et à ne le conceptualiser que tardivement comme discipline de conception, à la différence de l'approche anglo-saxonne, mais aussi, cette fois, de la vision allemande<sup>159</sup>. Outre que les efforts de professionnalisation et de formation des designers sont arrivés avec retard en France, le caractère éphémère de l'Institut de l'environnement, dont l'existence fut trop brève pour porter ses fruits, ne sera pas non plus sans conséquence : il faudra attendre plus de dix ans pour que l'Etat

---

<sup>157</sup> Si la notion d'intérêt général apparaît comme une notion éminemment complexe et floue à définir, à laquelle, y compris « en droit français, on a adressé les plus vives critiques », il existe néanmoins « un clivage ancien remontant à l'Antiquité grecque, entre la **conception platonicienne, désormais inscrite dans la tradition française, d'un intérêt général transcendant les intérêts particuliers et la conception aristotélicienne, reprise par la tradition anglo-saxonne, d'un intérêt général immanent aux intérêts particuliers** » (Christian-Albert Garbar, op.cit. p.275). On a vu que l'Allemagne a une vision de l'intérêt général alignée sur celle de la France plus que sur la tradition anglo-saxonne.

<sup>158</sup> Les discours récurrents depuis au moins vingt ans sur l'inefficacité et le coût des services publics peuvent nous faire quelque peu perdre de vue le fait que la gestion publique a longtemps été pensée comme un modèle : « Mais la gestion publique serait aussi **socialement la plus efficace : également accessibles, fonctionnant au meilleur coût possible**, les services publics seraient les mieux capables de préserver et de garantir les intérêts des administrés **tout en œuvrant à la réduction des inégalités sociales** ». Cette vision quelque peu irénique et naïve, incontestablement, de la gestion publique, qui a dominé la France des Trente Glorieuses, est inséparable comme le démontre très bien Jacques Chevallier de « l'idéologie du service public » qui a commencé de se construire au début du XXe siècle et qui, outre sa dimension morale déjà largement évoquée, a servi de « **puissant moteur d'expansion étatique** » ; in fine, c'est ce qui explique que la France soit un pays à extension particulièrement forte du champ des services publics : « Une pression continue va dès lors s'exercer en faveur du **développement des interventions administratives et de l'élargissement de la sphère de la gestion publique située hors marché**. Ainsi s'est trouvé forgé le **socle de croyances à partir duquel pourra s'édifier la conception française du service public**. » (Jacques Chevallier op.cit. p. 40-41)

<sup>159</sup> L'héritage puissant et ancien en France de la **figure de l'ingénieur comme figure du concepteur** n'est pas étranger à cette difficulté qu'a eu la France à penser le design comme une « science de la conception ». Jean-Louis Frechin souligne bien, en outre, le **poids de l'histoire des manufactures royales et d'une tradition ancienne de l'artisanat d'art** dans la façon dont s'est écrite l'histoire française du design, histoire dont ont précisément cherché à se dégager les personnalités réunies autour de l'UAM : « En France, plus que partout ailleurs en Europe, nous entretenons une confusion entre l'histoire du design et celles des beaux-arts et des arts décoratifs (...) **Pourtant cette approche royale puis bourgeoise s'oppose à une approche plus politique et scientifique inscrite dans l'universalisme rationnel français (...)** L'UAM a tracé l'avenue de la création moderne en France : **c'est le pendant français du Bauhaus allemand**. » (Jean-Louis Frechin, *Le design des choses à l'heure du numérique*, Paris : Fyp, 2019, p.46-47).

réinvestisse ces questions et fonde l'ENSCI, une école dédiée à la création industrielle, et encore « de longues années avant de voir exister un 3e cycle de recherche en design au sein du système universitaire français » (Tony Côme op.cit. p.161). Comme toutes les autres écoles déjà évoquées (Bauhaus, Ecole d'Ulm, Institut de l'environnement, ENA), l'ENSCI doit indéniablement son existence à un moment historique favorable – celui de l'arrivée du parti socialiste au pouvoir avec l'élection de François Mitterrand en 1981 - et à une volonté politique forte (celle d'un ministre, Jack Lang, qui s'est appuyé sur un grand commis de l'Etat, Claude Mollard). Néanmoins, malgré sa dimension très expérimentale à ses débuts et le rôle clé joué par Patrick Bouchain, figure par excellence du concepteur engagé au service de l'intérêt général qui l'a indéniablement marquée de son empreinte, l'ENSCI – lorsqu'on la considère sur un temps plus long - s'est inscrite dans des tendances historiques globales moins propices à l'investigation des enjeux publics. Si, dès la fin des années 1960, les étudiants et professeurs de l'Institut de l'environnement déplorent déjà le recul des questions d'espace public, les décennies suivantes - une fois la « parenthèse » des révoltes estudiantines et de la critique anticapitaliste radicale de Mai 68 refermée – ne feront qu'accentuer cette tendance<sup>160</sup> et seront celles d'un affaiblissement déjà évoqué de la figure de l'Etat (notamment sous la forme de l'Etat-providence), de la dévalorisation croissante de la gestion publique et de l'exaltation parallèle des vertus de l'initiative privée. Selon plusieurs designers interrogés dans le cadre de ce mémoire, l'ENSCI est restée longtemps une école centrée sur le produit et qui n'a pas échappé au phénomène de starification de la figure du designer, caractéristiques des décennies 1990/2000, et à la façon dont celle-ci a pu influencer les aspirations et représentations des jeunes impétrants designers. Ce constat, qui émane principalement de la première génération de designers de l'ENSCI à s'être intéressés au service et qui l'ont fait, semblerait-il, à travers une sorte de braconnage du terrain plus institutionnel – en particulier celui du diplôme - en créant des espaces, des interstices où faire exister ces questions, serait peut-être à nuancer (il est déjà exprimé de façon plus ou moins nuancée par les uns et les autres), mais il n'en est pas moins globalement partagé<sup>161</sup>. Ce qui est particulièrement intéressant, en tout cas, c'est que cette émergence de la question du design de service, et l'intérêt qu'elle a suscité, semble avoir été inséparable, pour les jeunes designers, d'un désir de réinvestir les *questions et les enjeux publics en s'intéressant au design de services publics et de politiques publiques plutôt qu'au design de service* « en tant que tel »<sup>162</sup>. Ce désir s'est accompagné en outre d'une volonté de se démarquer du modèle anglo-saxon pour tenter d'inventer une voie qui soit plus conforme - même si ce n'est pas toujours explicitement formulé comme tel - à la tradition française du service public (et à la façon puissante dont celle-ci informe l'imaginaire français, bien au-delà des seuls fonctionnaires ou agents publics), ainsi qu'à la tradition moderniste et fonctionnaliste du design, porteuse d'ambitions humanistes et de valeurs sociales

---

<sup>160</sup> « L'espace public, qui avait fait l'objet d'une attention particulière lors des premières heures de l'Institut de l'environnement allait progressivement, au fil des décennies suivantes, être grevé par les intérêts privés. » (Tony Côme op.cit. p.174)

<sup>161</sup> « Le design de service a eu du mal à se faire une place à l'ENSCI, il est arrivé par la petite porte. » (Entretien avec Youen Chéné) ; « C'étaient des problématiques [celles du design de service] qui n'étaient pas accompagnées à l'ENSCI. » (Entretien avec Yoan Ollivier) ; « Au niveau pédagogique, il y avait peu d'espace pour les questions de politiques publiques, c'est beaucoup passé par Liz Davies qui nous a ouverts sur les approches anglo-saxonnes, le design de service. C'est pour ça que c'était assez informel (...) il y avait quand même François Jégou. » (Entretien avec Laura Pandelle).

<sup>162</sup> « Me dirigeant vers les services, ça me semblait pertinent de faire du design de service public dans une école de design publique : j'ai fait partie de cette 1ere vague à pousser cela dans les années 2010 en partant de cette conviction. Ce qui n'était pas facile à l'ENSCI car le gros des pratiques était sur du design de produit. Premier combat : défendons le fait de faire du design de service parce qu'il y a de l'intérêt à penser la qualité des interactions entre les gens, les organismes, etc. Et faisons-le sur des sujets liés au secteur public. » (Entretien avec Youen Chéné) ; « En voyant comment le design de service se structurait en France, je n'avais pas très envie de travailler pour des banques, des assurances parce que ce sont les gros consommateurs de design de service. Moi, ça ne me correspondait pas et je ne voyais pas pourquoi, dans la mesure où on est un pays où on a une place importante des services publics et des collectivités territoriales, on ne pouvait pas avoir ces questions de design de service dans les services publics. On s'est retrouvé à plusieurs à l'ENSCI – une quinzaine sur plusieurs promos - à avoir ce genre de focus au même moment. » (Entretien avec Yoan Ollivier).

(même si ce n'est pas toujours non plus conscientisé comme tel ; une des déclarations les plus emblématiques, néanmoins, de cette filiation assumée me semble être celle de Laura Pandelle qui témoigne d'un regard critique sur la notion « actuelle » de design d'intérêt général eu égard au prisme historique, justement, et pointe la « mémoire courte » des temps présents<sup>163</sup>). On pourrait voir dans ce mouvement, aussi, une sorte de retour aux sources de ce qui avait été le projet inaugural de l'ENSCI qui entendait, sous l'égide de Patrick Bouchain, valoriser le *concepteur anonyme, intégré au sein d'un système* (qu'il soit industriel ou administratif)<sup>164</sup> bien plus que le designer-star, dans la lignée d'un Philippe Starck. Car s'il est bien un design qui échappe à la « tentation » du design d'auteur, c'est le design de service.

Du côté du service public, un élément de divergence essentiel relève sans doute d'un phénomène théorisé par Galbraith à travers l'expression de « *filière inversée* » que Jacques Chevallier reprend à son compte pour en énoncer la principale conséquence : en matière de services publics, « *la suprématie théorique de la demande tend à faire place à la dictature de l'offre* ». Le service public présente, en effet, le paradoxe d'avoir bâti sa doxa (et sa légitimité) sur *le service au public* mais de « *s'être montré [dans les faits] peu sensible et faiblement réceptif aux aspirations du public* »<sup>165</sup>. L'institutionnalisation inévitable des services publics et l'emprise quasi irrésistible qu'ils tendent à avoir sur des usagers qui, placés sous leur contrôle<sup>166</sup>, deviennent en quelque sorte leurs « *ressortissants* » (et intériorisent les normes et classifications inhérentes au fonctionnement même des services publics) constituent un premier facteur explicatif. Plus profondément peut-être, ce paradoxe dévoile la *contradiction qui loge au cœur même de la doctrine du service public* élaborée par Léon Duguit qui avait rendu inséparable le couple service-puissance malgré la tension qui l'habite. Pour Jacques Chevallier, en effet, le paradoxe n'est qu'apparent et l'inversion soulignée par Galbraith est « *la résultante logique tout à la fois de l'idéologie qui la légitime et de la position sociale qui la rend possible* ». Car l'idéologie du service public *n'est pas seulement un facteur d'assujettissement du pouvoir*<sup>167</sup> : « *conférant aux agents de l'Etat une légitimité de principe, elle les dote d'une clairvoyance particulière et d'une supériorité morale incontestable ; en dictant leurs lois aux usagers, les services publics ne feraient, en fin de compte, que veiller à l'intérêt général. Quant à leur statut monopolistique, il les met à l'abri de la sanction du marché : bénéficiant d'une clientèle soit totalement soit partiellement captive, ils ne redoutent pas son évasion ; aussi l'inadéquation des prestations à la demande ne menace-t-elle pas leur survie.* » (Ibid.) Historiquement, il a ainsi fallu une inflexion progressive dans la relation à l'utilisateur pour qu'on voie se dessiner, au gré de plusieurs réformes administratives, diverses représentations que l'administration se fait de celui-ci – représentations qu'on peut catégoriser selon

---

<sup>163</sup> « Ça me questionne beaucoup qu'aujourd'hui on parle de design d'intérêt général comme si c'était un champ de discipline en soi. Je trouve que c'est un argument publicitaire, en fait. **Pour moi, tout design est censé être d'intérêt général ; le design a été inventé pour être d'intérêt général, on oublie le 'good design' des années 1920-1930, on oublie même les Arts and Crafts ; maintenant on en vient à spécifier qu'il y aurait un design d'intérêt général plutôt qu'un autre et pour moi, c'est vraiment des artifices.** »

<sup>164</sup> « Le cœur de l'activité de l'ENSCI c'est quand même faire des chaises et des tables, **mais ce n'était pas ça au début**. Patrick Bouchain, qui a créé l'ENSCI, partait du principe que les arts décoratifs, les beaux objets, c'était déjà couvert, **mais qu'il manquait quelque chose du côté des objets du quotidien, de la conception des objets non signés mais au contact du réel** et le seul qui était vraiment éclairant sur ce sujet c'était Tallon. **Ce sera une école de ce réel-là, de ce concret. La création dans l'industrie : dans ce qu'elle a de plus banal, de plus quotidien pour faire en sorte que ce truc-là reçoive l'attention qu'il mérite.** » (Entretien avec Youen Chéné).

<sup>165</sup> Jacques Chevallier op.cit. p.115

<sup>166</sup> « Explicite dans les services de « gardiennage de la déviance » (prisons, hôpitaux psychiatriques), la **contrainte institutionnelle** n'est jamais absente des services à finalités culturelle ou sociale : elle se traduit par le fait que **les usagers sont tenus de consommer les prestations offertes en se pliant aux conditions fixées** et sans être à même de discuter leur contenu. » (Jacques Chevallier op.cit. p. 112)

<sup>167</sup> Il faut se souvenir ici que le renversement opéré par Duguit tendait à la fois à légitimer l'Etat sur une nouvelle base, celle du service, et à **limiter** la puissance des gouvernants (« Le service public constitue à **la fois le fondement et la limite du pouvoir des gouvernants** » Jacques Chevallier op.cit. p. 22)

leur ordre successif d'apparition et en fonction du paradigme dominant qui les caractérise<sup>168</sup> (sachant qu'elles tendent probablement davantage à se superposer qu'à se substituer les unes aux autres et viennent encore s'inscrire, se « déposer », sur celle plus « traditionnelle » qui leur préexistait et qui est loin d'avoir disparu) mais qui ont indéniablement en commun de s'offrir comme une tentative toujours renouvelée de sortir de la « *filière inversée* » théorisée par Galbraith en cherchant à établir avec l'utilisateur un lien moins unilatéral et descendant et en lui donnant davantage de prise sur ce qui se joue dans la relation administration-utilisateur. Leur émergence, qui plus est, semble inséparable de la crise du modèle de l'Etat-providence, de la remise en cause de la tendance à l'extension illimitée du champ des services publics, voire d'une rétraction de la sphère publique (c'est-à-dire d'une perte au moins partielle des « statuts monopolistiques ») ainsi que de la montée d'un phénomène de défiance conduisant à ce qu'Etat et agents publics ne soient plus perçus comme les garants *a priori* de l'intérêt général<sup>169</sup>. Autant d'éléments qui, in fine, poussent l'administration à *réinterroger ses propres fondements et à chercher de nouvelles voies de légitimation*.

Que peut le design en la matière ? Au-delà du simple constat d'un mouvement actuel de convergence (si le service public semble davantage se soucier de la question de ses utilisateurs et de leur satisfaction<sup>170</sup>, le design, lui, s'est éloigné de l'objet pour s'intéresser au service et au service public) qui succède à celui de divergence historiquement repéré, le design peut sans doute aider le service public à *revoir en profondeur ses méthodes de conception*. En mettant l'utilisateur au centre certes, mais aussi en sortant de l'universalisme abstrait qui le caractérise à bien des égards (les deux étant d'ailleurs liés). Depuis Victor Papanek et l'Ecole d'Ulm et même depuis Hannes Meyer qui, déjà, reprochait au Bauhaus son formalisme, le design n'a cessé de s'éloigner du « pur » objet, mais aussi de s'efforcer de sortir de l'abstraction qui guette toujours la vocation universelle à laquelle, à bien des égards, il aspire et qui est l'un des grands principes axiologiques qui le rapproche du service public. C'est en se confrontant aux propriétés de la matière que Jean Prouvé préféra la tôle - légère, économique, directement malléable et permettant d'assurer une résistance maximale aux pieds arrière renforcés de sa chaise Standard (sur lesquels porte l'essentiel du poids du corps assis) - plutôt que l'acier des

---

<sup>168</sup> C'est ce que fait Jacques Chevallier en distinguant **l'utilisateur-acteur qu'on entend investir d'un pouvoir d'intervention dans la marche du service d'où le thème de la participation** (« la participation est ainsi apparue à la fin des années 1960 comme le remède miracle capable en répondant aux aspirations latentes des utilisateurs d'apaiser les tensions, d'améliorer la relation administrative et de conférer à la gestion publique une nouvelle légitimité ») ; **l'utilisateur-partenaire dont la vision est soutenue par « l'idée de rééquilibrage de la relation administrative »** (« les ressources nouvelles, notamment informationnelles dont est doté l'utilisateur, les garanties juridiques qui lui sont offertes doivent lui permettre de se poser en véritable interlocuteur du service public ». Cette conception est celle qui marque les trois grandes lois de la fin des années 1970 sur les principes d'accès aux fichiers informatisés, d'accès aux documents administratifs et de motivation des actes administratifs) ; **l'utilisateur-client dont la représentation implique un service public « tenu d'ajuster en permanence les prestations offertes en fonction de l'état de la demande »** (ce qui se traduit dans les chartes qualité et les engagements de service élaborés par un certain nombre d'administrations) ; **l'utilisateur-citoyen enfin : « l'idée de citoyenneté administrative fait ressortir une autre dimension de la relation. En tant que citoyen, l'utilisateur se voit reconnaître un ensemble de droits indissociables de ce statut : droit d'accès aux biens et aux services offerts ; droit d'exiger certaines prestations positives dès lors que celles-ci touchent à un droit fondamental ; droit à une bonne administration ; droit de participer à la gestion des services ; droit de regard sur le bon fonctionnement des services »** (op.cit. p.118-119).

<sup>169</sup> « **Le postulat selon lequel élus et fonctionnaires seraient mus par le seul souci de l'intérêt général, tenant lieu pour eux de principe axiologique et de cadre de référence, a perdu de sa crédibilité en raison du dévoilement d'un ensemble de comportements contraires aux valeurs qui sont censées être celles du public** : la multiplication des affaires et des scandales, la diffusion jusqu'au haut sommet de l'Etat de pratiques de corruption, passant par l'abus de pouvoir à des fins de profit personnel et le trafic d'influence, la banalisation des conflits d'intérêts débouchent sur une analyse plus froide, plus lucide et plus désenchantée de la sphère publique. **Attestée par une série d'indicateurs tels que les enquêtes d'opinion ou les comportements dans les urnes, une défiance nouvelle s'est installée qui tend à corroder le lien représentatif.** » (Jacques Chevallier, art.cit. p. 119)

<sup>170</sup> Il semble assez évident que, dans un contexte où le tarissement des ressources publiques et le fléchissement des positions monopolistiques pose davantage aux services publics la question de leur survie que par le passé, la nécessité de se montrer davantage réceptif aux aspirations du public prend une **dimension stratégique**.

structures tubulaires préfabriquées de la chaise en porte-à-faux d'un Breuer, détournement astucieux d'éléments industriels mais qui répondait davantage à une approche formelle qu'à une utilisation fonctionnelle des matériaux. Au-delà des aspects techniques (propriétés et résistance des matériaux, techniques d'ingénierie, sciences dures) que Gropius avait progressivement introduits au Bauhaus dans son effort pour l'éloigner de l'artisanat, Meyer, lui, voulut y faire entrer les sciences sociales<sup>171</sup> et y ancrer la conception dans ses conditions réelles. Les objets ne sont plus vus, dès lors, comme des abstractions, mais comme des objets véritablement « dans le monde », en situation. Il y a quelque chose qui se déplace d'un fonctionnalisme possiblement désincarné, qui rêve d'épurer les formes, d'atteindre à une simplicité et à une neutralité qui sont postulées fonctionnelles « par essence », à un fonctionnalisme beaucoup plus concret, qui expérimente et s'ancre dans un contexte, bref un fonctionnalisme non plus « par essence » mais « par destination »<sup>172</sup>. Désormais, la voie était ouverte pour que le design soit de plus en plus pensé comme une approche systémique et globale<sup>173</sup> tel que le fera l'École d'Ulm, mais aussi comme une discipline de conception qui doit s'interfacer avec d'autres disciplines<sup>174</sup> et se nourrir de leurs apports théoriques et scientifiques respectifs pour pouvoir résoudre efficacement des problèmes de plus en plus complexes sans jamais perdre de vue les réalités concrètes du terrain<sup>175</sup>. En réalité, le « défaut » de l'objet fonctionnaliste archétypal (dont on peut dire que les canons ont été définis dès le Bauhaus), ce n'est peut-être pas tant de faire le lit d'une récupération bourgeoise « à son corps défendant » que de pêcher par idéalisme. C'est une belle idée qui ne résiste pas (tant que cela) au réel : réel des goûts volontiers conservateurs des masses, réel des besoins auxquels il prétend répondre mais sans les avoir suffisamment analysés. En critiquant le fonctionnalisme du Bauhaus de Gropius, Meyer condamne aussi son haut degré d'abstraction : c'est une vision naïve de croire qu'en simplifiant les formes, on a réussi à produire des prototypes adaptés à la fabrication industrielle. Plus que d'un souci de l'usage, cette simplification relève d'un langage formel (celui d'une esthétique minimaliste) et d'une approche « déconnectée » de la démocratisation, peu à même de produire les effets souhaités. Le rapprochement ne me paraît pas absurde avec l'opposition « égalité formelle/égalité réelle » qui est, à bien des égards, l'un des problèmes les plus

<sup>171</sup> « Comment, explique Meyer, un étudiant serait-il en mesure de fabriquer des meubles standard pour des logements ouvriers **sans avoir aucune notion d'économie sociale** ? Comment réfléchir sur l'élaboration de formes fonctionnelles sans **avoir acquis des connaissances en psychologie** ? » (Lionel Richard op.cit. p.177-178).

<sup>172</sup> « Chaque **situation** imposait le choix de tel ou tel matériau, de telle ou telle forme. » (Ibid. p.179) Pour Meyer, le monde moderne implique d'appréhender les phénomènes « non par la simple intuition créatrice mais par toutes les ressources de la science. » (Ibid. p.186) Un des grands mérites de cette « scientisation » que reprendra largement à son compte l'école d'Ulm est aussi de permettre un fonctionnalisme véritablement rationnel **et, plus encore, un fonctionnalisme expérimental**.

<sup>173</sup> Pour Meyer c'est « **l'ensemble de la société qui mérite d'abord d'être analysé** si l'espoir est d'exercer véritablement une action sur elle. (...) **Un fonctionnalisme d'un genre nouveau se profile qui n'est plus défini par la recherche d'une forme adaptée à la fonction de l'objet, mais par la fonction de cet objet dans la société.** » (Ibid. p.174).

<sup>174</sup> « Le design, c'est une discipline **forcément ouverte sur les autres disciplines, qui cherche à s'interfacer avec elles, à les comprendre et à faire du projet avec.** » (Entretien avec Joachim Savin) ; « Pour moi le design il est partout, **c'est une discipline qui arrive à mettre en langage plusieurs disciplines.** » (Entretien avec Adélie Lacombe).

<sup>175</sup> Chez Maldonado émerge une **vision plus complexe des effets des objets de l'environnement que celle portée par le Werkbund, vision qui se nourrit de psychologie comportementale** : « Si sa **théorie du design environnemental** prenait en compte la conception des objets d'usage quotidien, Tomas Maldonado ne les plaçait pas pour autant en son centre : '**Ce n'est pas vrai que les objets mal conçus sont à eux seuls responsables de l'érosion de notre environnement. Les modèles récurrents [patterns] du comportement individuel et collectif, qui prévalent dans la société actuelle, sont au moins autant si ce n'est plus responsables.**' » (Tony Côme op.cit. p.29). Quant à Victor Papanek, qui en appelle à **des équipes pluridisciplinaires de projet** « comprenant des anthropologues, des sociologues, des psychologues, des ingénieurs » (op.cit. p.260) mais aussi des biologistes, des médecins, des spécialistes de sciences politiques, des juristes, etc., il, milite pour « une **synthèse horizontale** » (op.cit. p.340) et **souhaite sortir le design d'une approche trop occidental-centrée** : « Nourri par ses études des cultures matérielles des Inuits et des Balinais, Papanek défendait un modèle holistique au sein duquel les 'choses' étaient inséparables des relations sociales, des coutumes, des rituels et des histoires qui les abritaient » (op.cit. p.9, Préface à *Design pour un monde réel*). Ce sera d'ailleurs l'un des points de friction majeurs entre lui et l'École d'Ulm qui, tout en complexifiant considérablement l'approche du design, reste fidèle au fonctionnalisme ; conflit qui cristallise lors de la présentation à Ulm de la Tin Can radio, conçue par Papanek pour les populations indonésiennes.

complexes que la notion juridique « d'égal accès » pose à la sphère publique. On pourrait dire qu'en un sens, le service public qui se veut neutre et universel pêche lui aussi, bien souvent, par abstraction. On a beaucoup parlé, avec le mouvement d'innovation publique, d'une révolution copernicienne de l'administration qui placerait l'utilisateur au centre de ses processus, mais si l'on peut considérer que cette révolution opère un retour au fondement de la doctrine du service public *comme service au public*, son apport majeur réside sans doute dans la façon dont elle s'efforce d'adapter le fonctionnement *réel* des services à cet esprit de service qui avait permis une relégitimation essentielle du rôle de l'Etat (dans un triple contexte de Révolution industrielle, de naissance de la sociologie et de poussée des aspirations démocratiques). Il s'agirait alors d'adopter une vision moins théorique de ce fonctionnement en le nourrissant - par des voies alternatives de conception empruntées au design - de psychologie sociale, de sociologie, etc. et en l'ancrant dans un contexte et des situations d'usage ; ce afin de contrecarrer tant les effets pervers d'une élaboration en chambre, coupée du terrain, que d'un formalisme réglementaire et juridique qui éloigne les administrés et en fait des entités abstraites en proie à des procédures désincarnées.

Voilà un travail de reconception, qui peut être modeste, pas forcément innovant en réalité<sup>176</sup>, mais qui est à même de contribuer à un changement profond de culture dans le secteur public par son centrage usager et par l'introduction de la dimension expérimentale, comme l'ont souligné nombre de designers (et d'agents publics). Il serait réducteur néanmoins, voire dangereux, de limiter le design à sa dimension méthodologique ou à une vocation fonctionnelle entendue au sens des bénéfices en termes de simplicité/simplification et d'efficacité qu'il est à même d'engendrer (les deux travers allant souvent de pair). Ce serait oublier qu'en manifestant de la « *considération* »<sup>177</sup> vis-à-vis des usages et des usagers, le design peut être un élément humble mais déterminant de réparation d'une confiance qui, on l'a vu, ne va plus de soi<sup>178</sup> (réparation qui passe d'ailleurs peut-être davantage par une *conception associative* comme celle qu'évoque le collectif Détéa que par des entreprises de démocratie participative souvent purement formelles, aux finalités politiquement douteuses ou mal explicitées et qui se révèlent alors déceptives<sup>179</sup>). Reste à savoir, cependant, quelle figure de l'utilisateur

---

<sup>176</sup> « Par ailleurs, les démarches de design sur des sujets d'action publique **aboutissent souvent à des services/dispositifs non innovants mais pertinents et adaptés aux usages**. Il n'est pas toujours besoin de faire nouveau mais plutôt efficace et habitable. » (Collectif Détéa. *Assises du Design (2019). Rendre l'action publique aimable, appel à contribution sur le design appliqué aux politiques publiques*. [https://www.assisesdudesign.com/doc\\_root/Ressources/contributions/5defa97ba8236\\_contribution\\_design\\_et\\_politiques\\_publices\\_D-ot-oa.pdf](https://www.assisesdudesign.com/doc_root/Ressources/contributions/5defa97ba8236_contribution_design_et_politiques_publices_D-ot-oa.pdf))

<sup>177</sup> J'emprunte ce mot, qui m'a paru très juste, très approprié, à Youen Chéné lors de notre échange : « Est-ce que l'objectif c'est de faire qu'une procédure soit plus rapide ou est-ce qu'on fait en sorte que la procédure soit plus rapide **et que l'expérience du citoyen soit considérée ?** »

<sup>178</sup> « Bricoler rapidement un démonstrateur d'une idée et aller rencontrer des potentiels usagers amène **un autre rapport basé sur l'échange, la complicité et la confiance entre les producteurs de politiques publiques et les bénéficiaires**. » (Collectif Détéa op.cit.)

<sup>179</sup> « En revanche moi je suis vachement à essayer de réimposer le fait que le design est une discipline de conception et que **le citoyen n'est pas un concepteur. Il est expert de sa propre expérience et c'est important de l'entendre, de l'écouter mais le designer lui est expert de faire une synthèse créative d'un faisceau de contraintes et ça l'utilisateur, il ne sait pas faire**. L'utilisateur, il doit être là en amont et en aval pour le test **mais c'est hypocrite de faire croire qu'on l'implique dans la décision**. » (Entretien avec Youen Chéné). Un certain nombre de designers interrogés ont alerté, en outre, sur le risque d'instrumentalisation du design dans des entreprises politiques de démocratie participative. Le sujet est bien trop complexe pour être approfondi ici. Je me bornerai à évoquer cette brève analyse de Jacques Chevallier qui me paraît particulièrement intéressante au regard du sujet de ce mémoire en ce qu'elle éclaire le lien existant entre augmentation de la défiance, enjeu de participation citoyenne et **remise en cause du monopole de l'intérêt général traditionnellement associé à l'Etat, monopole qui pourtant est, à bien des égards, au fondement même de la conception étatique à la française** : « **Plus généralement, l'Etat n'est plus considéré comme disposant d'un monopole sur la définition de l'intérêt général** : celui-ci ne saurait résulter seulement de processus internes à la sphère publique ; les acteurs sociaux sont désormais invités à prendre part, eux aussi, à l'élaboration des choix et à contribuer à la gestion des services publics (...) **la participation est ainsi appelée à travers les figures multiples qu'elle prend à renouveler en profondeur la conception de l'intérêt général inhérente au modèle français d'Etat**. »

l'action publique entend servir (et construire) en recourant au design. Lorsqu'il évoque « l'usager-client » qui émerge dans les années 2000, Jacques Chevallier précise avec acuité qu'avec cette représentation, « *le cadre axiologique change* », ce qui implique implicitement que ce n'est pas le cas des représentations induites par l'usager-acteur, l'usager-partenaire ou l'usager-citoyen qui sont davantage conformes aux valeurs historiques du service public (ou du moins conciliables avec elles). Le collectif Detéa, quant à lui, formule la mise en garde suivante : « *Si le design se contente de séduire, de rendre beau et d'amplifier les facilités d'usages, il y a un fort risque de construire une action publique consumériste et anti-citoyenne* ». En réalité, une des grandes ambivalences actuelles réside probablement dans le fait que, si le rapprochement design/service public est incontestablement fécond et peut tout aussi incontestablement se fonder sur des valeurs communes, *il se produit à bien des égards dans le contexte d'une politique de réforme de l'Etat qui demeure assez largement perçue comme susceptible de remettre en cause le cadre axiologique fondateur du service public lui-même*<sup>180</sup>. Au-delà de la question du design, c'est sans doute d'une autre vision (et politique) de la réforme de l'Etat dont agents publics et usagers-citoyens ont besoin, à la fois pour lui redonner un sens (une direction et une signification) que le mantra de l'efficacité gestionnaire est tout à fait inapte à produire<sup>181</sup> et pour sortir du phénomène d'injonction paradoxale mortifère qu'elle a engendrée.

Mais s'il serait réducteur, voire dangereux, de limiter le design à sa dimension méthodologique, à une « *ingénierie complémentaire* » pour reprendre le mot de Laura Pandelle, c'est aussi en raison de la « couche » de valeurs, de la dimension symbolique qu'il est susceptible de rendre tout à la fois *visible et sensible* et qui peut se révéler centrale pour incarner *un imaginaire du contrat social et une identité collective qui en France demeurent, malgré tout, très liés à la figure de l'Etat*<sup>182</sup> ; bref en raison de l'aptitude propre au design à se faire « *l'administrateur des formes visibles qui correspondent à la forme spirituelle de l'Etat* », selon la belle formule d'Otto Bartning placée en

---

<sup>180</sup> « **Cependant cette logique reste équivoque. Visant à « faire mieux avec moins », la notion de performance comporte deux facettes : d'une part, l'amélioration du service rendu, par un souci de qualité ; d'autre part, la réduction de son coût de fonctionnement par un effort de productivité. Or entre l'amélioration de la qualité du service et l'économie de moyens, il faut souvent arbitrer** et la crise des finances publiques pousse à privilégier le second impératif, la qualité des services dût-elle en souffrir ; **le défenseur des droits pourra ainsi constater les « effets néfastes de l'évanescence croissante des services publics pour les personnes qui en ont le plus besoin »** (rapport 2018). **Suscitant dans ces conditions l'insatisfaction aussi bien des usagers que des agents, la logique de performance ne peut manquer d'affecter l'image de marque des services publics.** » (Jacques Chevallier, art.cit. p. 122). Si cette logique de « performance » fut caractéristique de la RGPP (Révision générale des politiques publiques) introduite sous le quinquennat de Nicolas Sarkozy, le vote antérieur de la loi organique relative aux lois de finances lui avait à bien des égards ouvert la voie et elle n'a jamais été véritablement remise en cause dans la politique de réforme de l'Etat menée lors des quinquennats suivants malgré certaines inflexions significatives. Les propos de Laura Pandelle, en particulier, témoignent du malaise qui – dans ce contexte – peut aussi être vécu côté designers : « Dans la période actuelle, je trouve qu'il y a une **vraie tendance à la dépolitisation du design du fait qu'il est présenté d'abord comme une approche méthodologique avant d'être une approche par la recherche d'intérêt général** : ça devient une ingénierie complémentaire qui peut cohabiter avec des approches qui en fait font complètement l'inverse (...) ça fait partie des choses qui me questionnent **dans une période où l'action publique est un peu démantelée de tous côtés, se numérise énormément, peut facilement être traitée par le design de service privé** [elle fait ici allusion aux grosses boîtes de conseil et de consulting qui, profitant d'un « engouement » pour le design se mettent à faire du « design sans designers » ou à racheter des agences de design] (...) **C'est tout le débat entre la modernisation administrative et la garantie de contacts humains, de services de proximité.** »

<sup>181</sup> « **La persistance avec laquelle le diagnostic est posé en termes techniques n'a rien pour emporter les convictions ni les cœurs (...)** La question qui demeure est la **capacité des réformateurs à produire des représentations plus largement désirables et empreintes d'un imaginaire plus riche que celles issues du messianisme technologique ou de l'esprit gestionnaire.** » (Fabien Gélédan. « *Dégraissier le mammoth. Représenter l'Etat à réformer dans le cadre de la révision générale des politiques publiques (2007-2012)* » in Revue française d'administration, n°178, 2021, p.363-382)

<sup>182</sup> « Tout se passe comme si la société française demeurerait « arc-boutée sur son Etat » (Pierre Birnbaum) : **quelles que soient les transformations qui l'affectent, l'Etat reste conçu en France comme un dispositif essentiel d'intégration sociale et comme le lien privilégié de construction de l'identité collective.** » (Jacques Chevallier. art.cit. p.128)

exergue à ce chapitre<sup>183</sup>. C'est peut-être ce dont témoigne de façon modeste mais révélatrice - voire annonciatrice - la mise en place du récent *Système de design de l'Etat*<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> Selon Durkheim dont on a vu le rôle clé qu'il a joué en matière de théorisation de l'Etat et du droit public au tournant du 20<sup>e</sup> siècle « **l'État, « organe de la pensée sociale** » (Durkheim, 2015, 177), **reçoit ces représentations** ([celles de] la conscience collective) et – à condition que le « groupe de fonctionnaires sui generis » (Durkheim, 2015, 140) qui forme l'État soit à la hauteur de la tâche que lui assigne la division du travail social – les rend plus réflexives, plus objectives et plus justes, **avant de les restituer à la vie sociale, de les y rendre disponibles sous la forme de connaissances, de catégories et d'aspirations, contenues dans des décisions, des lois et des règlements, des institutions, des organisations et des dispositifs, des techniques et des procédures.** Elles se retrouvent ainsi **matérialisées** dans les guichets de la Sécurité sociale et dans la feuille d'imposition, dans l'uniforme du policier et dans l'estrade de l'instituteur, dans telle commission, tel bureau et, pourquoi pas, dans le code informatique élaborée par une « startup d'État » ou dans un logo apposé sur des documents. **Par cette voie, elles s'inscrivent dans l'environnement social aussi bien que dans le corps des fonctionnaires et, au-delà, dans celui des citoyens.** » (Dominique Linhardt. *L'Etat post festum* in Revue française d'administration, n°178, 2021, p.397). D'où l'importance qu'il y aurait à **bien concevoir et dessiner l'ensemble des manifestations tangibles de la présence de l'Etat** pour que puissent s'exprimer en elles les valeurs et significations dont il est porteur.

<sup>184</sup> Lancé officiellement en juillet 2021, le **Système de design de l'Etat** regroupe une série de composants réutilisables, répondant à des standards et à une gouvernance, pouvant être assemblés pour créer des sites Internet accessibles et ergonomiques : « avec un nombre croissant de sites gérés par l'État (20 000 à date environ), l'efficacité visée et requise lors du développement d'un site Internet se dilue. Le Système de Design vise donc à **améliorer la relation numérique État/citoyen en devenant une référence de qualité et de confiance** » (Source : <https://www.systeme-de-design.gouv.fr/>) On peut inscrire la création de ce système de design dans le prolongement des analyses de Marie Alauzen consacrées à ce qu'elle appelle le « visage-signe » graphique de l'Etat (constitué du drapeau tricolore avec en son centre le profil de Marianne souligné de la devise « Liberté Egalité Fraternité ») et d'un bandeau « République française ») qui, dès la fin des années 1990, permit de construire une « représentation sémiographique subsistant aujourd'hui encore dans la force d'écrits régulièrement énoncés, authentifiés, soigneusement référencés et renvoyant la société, par un signe minuscule, à un auteur unique ».) L'analyse de Marie Alauzen met en lumière les « **opérations nécessaires pour produire une continuité visuelle et sémiotique de l'État, et pour le penser en tant que foyer de représentations qui valent pour la collectivité** ». Elle évoque également la **refonte de la charte graphique** conduite par le SIG à la suite du **Grand Débat national de 2019** qui a reposé sur deux aspects : « **l'extension du signe de 1999 aux opérateurs de l'État** et le **dessin, par Mathieu Réguer de l'agence 4atre, de Marianne, une police de caractère d'État.** Le but de cette refonte était de conserver 'un emblème anthropomorphique et féminin, auquel les Français sont attachés', **tout en '[retissant] du lien avec les citoyens' et en leur donnant à voir [grâce à cette nouvelle police] 'la continuité entre la carte d'électeur qui permet de choisir leurs représentants, les formulaires des impôts qui leur sont relevés pour réaliser les programmes de ces représentants et la carte d'identité qu'ils présentent pour accéder aux services publics qui sont payés par leurs impôts et cotisations' ce afin de 'matérialiser le contrat social.'** » (Propos d'un cadre du SIG cité par Marie Alauzen dans *Comment l'Etat s'envisage-t-il ? Stabilisation du signe graphique de l'Etat français* in Revue française d'administration, n°178, 2021, p.341-342).



**CHAIRE  
INNOVATION  
PUBLIQUE**

## INTERMEDE II (CONCLUSION)

« Je ne disais qu'une seule chose : on va à l'école pour être autonome. Si un étudiant rentre dans cette école parce qu'il pense qu'il a quelque chose à dire dans cette voie-là, qu'il a une passion ou un désir, je vais lui donner les armes pour qu'il soit autonome. J'en fais un citoyen autonome, je ne cherche rien d'autre. Et surtout pas de diplôme. »

Patrick Bouchain

### *Autant finir par la création de l'ENSCI...et par celle de la chaire Innovation publique*

En 1982, quand Patrick Bouchain plaide pour l'ouverture la plus rapide possible de l'Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle (ENSCI) dans des locaux qu'il a trouvés au débotté et transformés a minima comme il en a le secret, il veut axer son projet pédagogique, expérimental et radical, sur l'élève et son désir et non sur la transmission d'un savoir par un corps de professeurs attachés<sup>185</sup>. Ce désir doit être relié à l'environnement immédiat (aux petits métiers ouvriers et artisans encore présents dans le 11<sup>e</sup> arrondissement de Paris où l'Ecole a investi les anciens ateliers Jansen, ou aux objets et outils du quotidien que l'on dénicher dans le sous-sol du BHV<sup>186</sup>) mais aussi au monde, car ce désir doit s'engager dans le monde. De cet engagement dans sa radicalité témoigne une histoire particulière à laquelle Bouchain reste très attaché : celles des deux étudiantes à Sabra et Chatila<sup>187</sup>. L'anecdote révèle toutes les composantes ou presque qui ont émergé au fil des pages de ce mémoire<sup>188</sup> et s'inscrit dans la lignée des habitats d'urgence dessinés par Jean Prouvé, de la Tin Can radio conçue par Victor Papanek et du premier cours qu'Anni Albers donnait à ses étudiants du Black Mountain College aux Etats-Unis (après son départ du Bauhaus et sa fuite hors de l'Allemagne nazie) pour leur faire comprendre ce qu'était le design, les appelant à s'imaginer dans la peau d'un émigré, d'un réfugié

---

<sup>185</sup> « On n'ira chercher les profs que quand l'élève aura trouvé un sujet. Le professeur n'intervient que pour accompagner les projets. » (A voix nue. *Patrick Bouchain : l'architecture en partage*. France Culture, 2017 : <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/patrick-bouchain-larchitecture-en-partage>)

<sup>186</sup> « Il y avait aussi l'exercice d'aller repérer les objets incontournables dans des magasins de bricolage, genre BHV : le moulin Julienne, la scie Sandvik ou la clé Facom, pour qu'un étudiant comprenne ce qu'est un objet non pas de consommation, mais un outil complémentaire de la main de l'homme. » (Strabic. *Avant l'ENSCI, les Ateliers, entretien avec Patrick Bouchain* : <http://strabic.fr/Avant-l-ENSCI-Les-Ateliers-Bouchain>)

<sup>187</sup> « Quand j'ai dit au groupe de choisir un sujet en regardant les informations [Patrick Bouchain avait fait installer un poste de télévision dans le foyer de l'ENSCI] deux étudiantes un peu plus engagées que les autres l'ont pris au pied de la lettre, au moment des massacres de Sabra et Chatila en 1982. Elles trouvaient ça plus important que dessiner des rayonnages industriels. Elles ont voulu aller sur place à Beyrouth, en pleine période de guerre. On a trouvé des personnes pour financer les billets, on a trouvé un accueil chez une famille de palestiniens médecins. Et nous sommes effectivement entrés clandestinement dans le camp pendant cinq ou six jours. **En rentrant en France, elles ont proposé un outil permettant aux gens de reconstruire un abri en récupérant les matériaux démolis.** Sur place, on l'avait vu avec les O.N.G., il était très difficile d'amener du bois ou des toiles. Elles voulaient plutôt relever de ses cendres un logement démolé, grâce à un outil d'assemblage. Elles ont décidé de travailler sur une cerceuse-clouteuse. Il y a eu un prototype exposé à l'école, des gens de l'UNESCO et d'un organisme ministériel sont venus le voir. **L'idée était de travailler à une architecture vernaculaire liée à la tragédie, dont peut-être seul l'outil manque.** Même si ça n'a pas débouché sur un contrat ou sur la reconstruction d'une maison dans Sabra et Chatila, cette expérience a été infiniment riche. » (Ibid.)

<sup>188</sup> Le design comme projet humaniste qui aspire à servir et prend une acuité particulière en temps de guerre/crise ; la question des biens essentiels rendus accessibles à tous pour permettre aux hommes d'habiter et de partager un monde ; celle des outils qui vont être des adjuvants précieux pour tenter de le bâtir y compris dans les ruines et le chaos ; une pensée de la logistique et l'ingéniosité de deux jeunes femmes qui s'adaptent sur le terrain aux réalités extrêmement frugales qu'elles rencontrent, aux matériaux à disposition, et qui aspirent à libérer les hommes de leurs besoins les plus fondamentaux.

devant se doter des premiers instruments nécessaires à sa survie (de quoi pêcher, de quoi transporter et conserver la nourriture) et se construire un premier abri de fortune.

Quant à la brève expérience de l'Institut de l'environnement, héritier direct de l'École d'Ulm, elle fut un élément clé dans le parcours de Bouchain professeur qui, avant de jouer un rôle déterminant dans la création de l'ENSCI, ouvrit le premier département « Environnement » à l'école des Beaux-Arts de Bourges et se posa la question de ce que serait un « enseignement de l'environnement ». Après des mois de voyages et de réflexions sur le sujet qui l'amènèrent en Italie, Allemagne et Grande-Bretagne, il rendit ses conclusions dans un rapport sur les enseignements artistiques et techniques remis à Claude Mollard, chargé de mission auprès de Jack Lang, conclusions qui rejoignirent au moins en partie le projet du ministère de réformer les enseignements des arts décoratifs dont allait sortir l'ENSCI<sup>189</sup>. Patrick Bouchain et Jean-Louis Monzat de Saint-Julien, son premier directeur, mirent sur pied l'école, mais n'y restèrent que deux ans : dès que celle-ci s'institutionnalisa, en particulier autour de la question du diplôme, Bouchain se désintéressa du projet. Le haut fonctionnaire Claude Mollard devenu, entre temps, délégué aux arts plastiques<sup>190</sup> s'en fut alors chercher Anne-Marie Boutin, directrice par intérim des études à l'ENA pour prendre la tête de l'ENSCI. Elle en sera la directrice durant huit ans, donnant à l'école sa forme juridique consolidée via le statut d'EPIC (Etablissement public et industriel à caractère commercial, ce qui permet à l'école de nouer des contrats avec l'industrie) et se révélant une infatigable défenseuse de la cause du design, domaine pourtant très étranger, a priori, à sa formation initiale d'agrégée de mathématiques et à son parcours antérieur au sein de l'École nationale d'administration.

Vingt-cinq ans plus tard, l'ENA et l'ENSCI inaugurent de concert la chaire Innovation publique. Outre la volonté des directions respectives des écoles, des grands commis de l'Etat, anciens élèves de l'ENA, jouèrent un rôle important dans la genèse ou la première impulsion donnée à cette chaire, comme ils en avaient jadis joué un à la création de l'Institut de l'environnement et à celle de l'ENSCI<sup>191</sup>. Au terme ou presque de ce mémoire, je peux maintenant l'écrire :

Il existe un lien entre le Bauhaus et l'École d'Ulm

Il existe un lien entre le contexte de naissance de l'École d'Ulm et celui de l'ENA

Il existe un lien entre l'École d'Ulm et l'Institut de l'environnement

Il existe un lien entre l'Institut de l'environnement et l'ENSCI

Il existe un lien entre l'ENSCI et l'ENA

Un fil rouge se dessine entre toutes ces écoles que je n'aurais jamais pensé pouvoir tracer dans une telle continuité lorsque l'intuition à l'origine de ce travail me fit opérer un rapprochement entre

---

<sup>189</sup>Charlotte Perriand et Jean Prouvé en furent les parrains tout trouvés comme ils l'avaient été pour l'éphémère Institut de l'environnement.

<sup>190</sup> Il avait été, ce n'est sans doute pas anodin, Secrétaire Général de l'Union centrale des arts décoratifs.

<sup>191</sup> D'après Olivier Hirt, en charge de la recherche à l'ENSCI, Elisabeth Lullin-Grosdomme, ancienne élève de l'ENA qui fut présidente du Conseil d'administration de l'ENSCI, suggéra la première l'idée d'une chaire sur les sujets d'innovation publique qui commençaient à se développer afin de mieux préparer les élèves. Si la rencontre avec la direction de l'ENA et l'idée d'une chaire commune aux deux écoles se fera via le PRES HESAM, un autre énarque, Jérôme Filippini, alors Secrétaire général de la Cour des comptes, donnera à la chaire l'occasion d'expérimenter en 2015 un de ses premiers projets d'envergure : « Je me souvenais d'Anne-Marie Boutin avec qui je suis resté un peu en contact après l'ENA et qui m'avait beaucoup parlé de l'ENSCI, donc je me suis dit que c'était peut-être une porte intéressante à laquelle aller frapper pour travailler un peu différemment » : propos de Jérôme Filippini rapportés par Olivier Hirt, lequel conclut : « Du coup on lui a parlé du projet de la chaire qui était naissant et on a fait quelque chose avec la Cour des comptes fin 2015 qui était une première action ENA/ENSCI en dehors de la formation, avec Trojette [un autre énarque] qui en a été la cheville ouvrière et qui est parti ensuite au Liberté Living Lab. »

l'ENA et l'École d'Ulm. Je n'aurais jamais cru non plus que la chaire Innovation publique eût une généalogie si complexe, tortueuse et pourtant cohérente (ou que l'on pouvait rendre cohérente, du moins, en en racontant l'histoire, en en élaborant le récit). Finalement, lorsque l'ENA et l'ENSCI décident de créer une chaire conjointe, officiellement inaugurée en 2017, pour mener des activités d'enseignement et de recherche autour des « nouvelles formes de l'action publique » en mettant au centre de leurs préoccupations les questions d'innovation et de design appliqué à la sphère publique, ce rapprochement est moins iconoclaste qu'on pourrait le penser : le parapluie et la machine à coudre ont trouvé une nouvelle occasion de se rencontrer. Et, en se penchant sur la genèse et le devenir complexe des écoles, sur les bifurcations et ironies de l'histoire, sur les interprétations qu'on peut en donner, coïncidences et croisements permettent de construire un passé commun qui relie ces deux institutions et tisse des liens entre elles bien antérieurs à ceux de la mise en place de ladite chaire. Quant à la tradition du design dans laquelle s'inscrit l'ENSCI à sa naissance, elle contribue incontestablement à expliquer cet intense sentiment de vie collective qui l'anime et le caractère engagé que presque tous les anciens élèves interrogés ont relevé<sup>192</sup>, tout comme le fait que les questions de design de politiques et de services publics y aient trouvé un terreau particulièrement favorable lorsque émergea, relativement tardivement en France, l'intérêt pour le design de service et pour des approches plus systémiques et stratégiques de la discipline.

A l'issue de ce parcours, il est possible d'apercevoir, je crois, la richesse des convergences axiologiques possibles entre design, Etat et service public – phénomène susceptible de favoriser un rapprochement solide et durable entre designers et agents publics, mais aussi potentiellement porteur de conflits et de désaccords, car qui dit « valeurs » dit à la fois affinités profondes et risques accrus de mésentente, voire de « trahisons ». Qui dit « valeurs » dit puissance de l'imaginaire et intervention d'une dimension affective dans la relation. La question du partage de l'intérêt général (qui se pose évidemment aussi avec les designers) me semble également constituer un nœud délicat au sens où renoncer à en détenir le monopole (alors même qu'il a été au fondement de la construction de leur identité professionnelle) n'est peut-être pas si aisé pour les fonctionnaires, quelque raisonnable ou inévitable que cela puisse paraître aujourd'hui. Il n'en reste pas moins que la reconnaissance d'un socle de valeurs communes ou partageables est sans doute une condition à la fois nécessaire et non suffisante pour que ce renoncement puisse s'opérer. In fine, une meilleure compréhension des histoires de chacun et la création d'espaces de débat (au sein des écoles ?), y compris pour prendre acte des désaccords et arriver à des compromis – bref pour faire vivre la démocratie – est sans doute la seule façon de politiser (au sens noble du terme) la question du design dans le champ des politiques et des services publics, c'est-à-dire de refuser que celui-ci soit réduit à une simple méthode de conception ou à une énième technique de créativité en concurrence avec d'autres instruments gestionnaires hérités du privé (d'autant plus facilement susceptible d'être récupéré ou évincé au gré des « modes ») ; en un mot, la seule façon de prendre le design au sérieux.

---

<sup>192</sup> « L'école était vraiment sur le modèle de John Dewey (...) Il y avait une magnifique appropriation, les premières années. Les élèves avaient obligation d'avoir une activité administrative : pendant une semaine ils répondaient au téléphone, la suivante ils géraient le restaurant, ensuite la comptabilité...**L'école était leur atelier et leur maison. Elle était ouverte 24h/24. (...) Il n'y a pas de formation sans groupe social. Pour moi l'école n'est pas un lieu académique vers lequel on va pour recevoir le savoir, mais un lieu coopératif vers lequel des gens qui se posent les mêmes questions se réunissent pour partager leurs expériences.** » (Strabic op.cit.) ; « A l'ENSCI, il y a un **truc très foisonnant, c'est une école de gens qui manifestent tout le temps avec un vrai sens du collectif, des gens très engagés, militants.** » (Entretien avec Adélie Lacombe) ; « **L'ENSCI, historiquement, c'est une école qui se veut engagée. C'est vrai qu'il y a des projets qui sont purement plastiques mais on trouve quand même une vraie dimension engagée dans cette école.** » (Entretien avec Claire Lapassat)

### *Retour à la chaise, retour à l'ENA : le fauteuil Diamant d'Harry Bertoin*

C'est à la fin des années 1980 que le design est entré à l'ENA. L'école acquit alors un ensemble de fauteuils Diamant signés Harry Bertoin. Ceux-ci ponctuent aujourd'hui de leurs élégantes silhouettes blanches, aériennes et quadrillées, le patio du bâtiment de style néo-mauresque qui fut édifié à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, en pleine Révolution industrielle, à l'époque où les puissances européennes aimaient à rivaliser entre elles à travers de grandes expositions universelles avant que la guerre ne les déchire. L'Ecole coloniale s'y installa en 1896, année de la mort de William Morris ; aujourd'hui, il abrite les locaux parisiens de l'ENA.

A bien des égards, on peut voir dans ce meuble « élitiste » l'incarnation exemplaire de l'élitisme du système d'enseignement supérieur à la française, fondé sur l'opposition universités/grandes écoles (il est vrai qu'on chercherait en vain des fauteuils Diamant dans les cours des facultés), et d'une faillite dans sa mission de démocratisation dont l'ENA est devenue à la fois l'emblème et le bouc émissaire. Mais la présence de ce fauteuil raconte aussi une autre histoire : celle d'une culture du design moderniste qui est devenue culture commune<sup>193</sup>. Par bien des détours, et à rebours des intentions initiales (voire dans leur trahison), il y a eu, malgré tout, une forme de démocratisation. Ces objets sont devenus les signes d'une grammaire commune, d'une culture partagée – le modernisme – qui imprègne l'imaginaire collectif et s'incarne dans des objets « intemporels », bref qui reste vivante dans les représentations - toujours actuelle, alors que ces meubles ont, pour la plupart, été dessinés il y a plus de 70 ans<sup>194</sup>. Et, bien évidemment, il ne viendrait jamais à l'esprit du service des moyens généraux de l'école de s'en débarrasser. Ils font partie, désormais, du patrimoine. Si bien qu'aujourd'hui, un élève de l'ENA qui ne s'est jamais intéressé au design et qui ne connaît pas Bertoin, un jeune étudiant de la classe préparatoire intégrée parisienne, boursier méritant, sélectionné sur critères sociaux, ou encore une personne anonyme, venue en auditrice libre assister aux oraux du concours d'entrée, peuvent s'installer à leur aise dans un fauteuil Diamant (car après tout, c'est bien là sa fonction) et jouir de quelques moments de détente à l'ombre calme du patio arboré.

Ce mémoire qui s'est ouvert sur l'évocation de la chaise de Jean Prouvé et se clôt sur celle du fauteuil d'Harry Bertoin est aussi une façon de tracer une ligne entre ce siège Diamant, mobilier entré à l'ENA comme première forme « traditionnelle » du design, et le design comme méthode de conception alternative, approche qui, depuis la création de la chaire Innovation publique, est proposée dans le cursus de formation des élèves. Mais loin de prétendre les acculturer à une simple méthode, il s'agit aussi et surtout pour moi d'essayer de susciter en eux un changement de posture, de les éveiller au design comme discipline et démarche porteuses de valeurs de collaboration – plutôt que de compétition - d'écoute/d'empathie dans l'approche des problèmes rencontrés tant par les usagers que

---

<sup>193</sup> « Finalement, on vit quand même dedans aujourd'hui. » (Entretien avec Claire Lapassat)

<sup>194</sup> Paul Betts tire un constat analogue, concernant l'Allemagne des années 1980, à la fin de son ouvrage : « le style compte » [style matters' op.cit. p.260]. Les meubles d'inspiration Bauhaus, l'art abstrait, les intérieurs modernes sont devenus des symboles de la culture post-nazi et d'un style de vie contemporain, tout comme le jazz et la littérature moderne. Ils se distinguent encore et toujours comme un capital symbolique désirable pour une classe moyenne (et une élite d'affaires) soucieuse de se démarquer tant du passé fasciste que du présent petit bourgeois. En cela, ils sont les signes d'une rééducation culturelle couronnée de succès.

par les agents de terrain, d'interdisciplinarité (grâce aux croisements avec les sciences comportementales et la psychologie sociale notamment), d'intérêt pour les aspects extrêmement concrets, pour ainsi dire « matériels », d'un problème et enfin de les doter d'un outil qui puisse contribuer à lutter contre le non-recours et à rendre un peu moins théorique qu'il ne l'est trop souvent cet idéal d'égal accès aux droits qui est au cœur des valeurs du service public.

Peu après avoir annoncé la suppression de l'ENA ou plutôt sa transformation en Institut National du Service Public – ce qui a pour inconvénient de porter préjudice à la marque « ENA », vecteur de rayonnement à l'étranger, mais aussi pour avantage, à mon sens, de remettre cette notion si fondamentale en France de service public au cœur même de l'image et espérons-le du projet que portera la future école – Emmanuel Macron a émis le souhait de voir l'histoire de l'art enseignée à l'ENA, souhait qui a paru iconoclaste voire absurde à certains. Pour ma part, je rêverais que des cours sur l'histoire du design - qui en fasse le récit au prisme de ses ambitions de démocratisation, de ses liens avec la naissance de l'Etat social et des valeurs d'égalité, de fraternité et de liberté qui ont animé un certain nombre de ses courants et de ses grands représentants - viennent un jour compléter les ateliers d'innovation publique par le design et proposent aux élèves de l'ENA une histoire de cette discipline – à la croisée des enjeux artistiques et sociotechniques - à même de leur parler : une histoire dans laquelle ils puissent se reconnaître, gage peut-être d'une meilleure compréhension entre deux mondes, comme un pont lancé pour les relier.

Ce mémoire est une première pierre pour que, peut-être un jour, ce rêve prenne corps.

# *ANNEXES*

### *L'Ecole nationale d'administration et l'Ecole d'Ulm, « écoles de la résistance »*

En avril 1945, Michel Debré, grand commis de l'Etat et figure de la Résistance, propose à Charles de Gaulle, chef du gouvernement provisoire de la France, un nouveau mode de recrutement et de formation de la haute fonction publique impliquant la création d'une Ecole nationale d'administration. Neuf ans auparavant, Michel Debré avait fait partie de la Commission Cavalier, chargée par Jean Zay, ministre de l'Education nationale, d'élaborer les bases législatives d'une telle école. Les oppositions politiques, la fin précoce du Front populaire et l'entrée de la France dans la Seconde Guerre mondiale auront raison du projet. Quant à Jean Zay, arrêté et emprisonné sous Vichy, il sera assassiné en juin 1944.

En 1945, cinq mois suffiront à la Mission menée par Michel Debré pour aboutir à la rédaction de l'ordonnance du 9 octobre 1945 portant création de l'Ecole Nationale d'administration, ordonnance où, dans un esprit d'un rare unanimisme, sont apposées les signatures de vingt ministres - conservateurs, socialistes et communistes - figures éminentes de la Résistance française. Présidée par René Cassin (premier civil à avoir rallié le général de Gaulle après l'appel du 18 juin 1940), dirigée par Henri Bourdeau de Fontenay (membre du comité directeur du réseau « Ceux de la Résistance »), l'Ecole réservera les places offertes à ses trois premiers concours aux anciens résistants, prisonniers de guerre et déportés appelés à participer à la reconstruction de la France. Sur les cinq premières promotions, trois choisirent un nom en hommage à la Résistance : France Combattante, Croix de Lorraine et Jean Moulin.

C'est sans doute Simon Nora qui résume le mieux cet « esprit » des débuts de l'ENA : « A la Libération, **je suis passé à peu près du maquis à l'ENA et je dois dire que je ne m'y suis pas senti dépaycé.** J'ai certes fait sauter moins de trains qu'autour du Vercors, **mais déontologiquement, l'esprit n'était pas très différent.** » (Simon Nora. *Entretien avec Marcel Gauchet*. Le Débat, 1986, n°40).

Otto – dit Otl – Aicher fut l'un des grands designers allemands de l'après-guerre. Il fut aussi l'un des trois étudiants de l'Université du Württemberg à refuser de rejoindre les jeunes hitlériennes, ce pour quoi il n'obtint jamais son diplôme. En raison de ses liens avec la famille Scholl, notamment avec Hans et Sophie, il fit l'objet d'une surveillance étroite de la Gestapo et n'échappa à la prison que de justesse. Hans et Sophie Scholl, membres du réseau de résistance étudiante au national-socialisme dit « réseau de la rose blanche », furent arrêtés par la Gestapo et exécutés en février 1943.

Après avoir fait revivre à Ulm l'Université populaire qui y existait jusqu'en 1933, date de son démantèlement par les nazis, Otl Aicher et Inge Scholl ambitionnèrent, à partir de la fin de l'année 1949, d'y établir une véritable école supérieure de formation pour la jeunesse, assise sur une fondation créée en mémoire d'Hans et Sophie.

Le Haut-Commissaire John McCloy, qui financera le projet de création de l'Ecole d'Ulm à hauteur d'1 Million de DM dans le cadre du plan Marshall, s'exprima en ces termes en remettant le chèque américain à Inge Scholl en 1952 : « During my three years in Germany I have participated in many extraordinary events. [...] I am fully aware of what I am saying when I say that nothing during

these years has satisfied me more than the donation I am about to bestow [...] Inge Scholl and her friends have now founded the School of Design. This school is an experiment [...]. Over it all, however, **reigns the spirit of Hans and Sophie Scholl.** [...] The Federal Republic and the youth of this country can have **no better tradition than that of the young Scholls. As long as their spirit shines in Germany, the German contribution to the European community will be democratic, liberal, and good.** »

Un an plus tard, en août 1953, l'École d'Ulm ouvre officiellement ses portes avec comme premier recteur, Max Bill, ancien élève du Bauhaus, architecte et sculpteur d'origine suisse, également chargé d'en construire le futur bâtiment.

Sources :

- Centre de documentation de l'ENA. *Création de l'ENA et premières années d'existence, sélection documentaire.* ENA, 2015
- René Spitz hfg ulm. *The View behind the foreground. The Political History of The Ulm School of Design (1953-1968).* Stuttgart/London : Alex Mengues, 2002

### *Destruction de l'Allemagne et projet de reconstruction du centre-ville d'Ulm*

« Il est difficile aujourd'hui de s'imaginer concrètement à **quel point les villes allemandes ont été ravagées pendant les dernières années de la Seconde Guerre mondiale**, et plus difficile encore de se remémorer l'horreur allant de pair avec ces dévastations.

Il se dégage des *Strategic Bombing Surveys* des Alliés, des enquêtes de l'Office fédéral de statistiques ou d'autres sources officielles que la Royal Air Force, à elle seule, a largué au cours de quatre cent mille vols **un million de tonnes de bombes sur le territoire ennemi** ; que sur les cent trente et une villes attaquées, une seule fois pour les unes, à de multiples reprises pour les autres, **nombreuses sont celles qui ont été presque entièrement rayées de la carte** ; que les bombardements ont fait en Allemagne près de **six cent mille victimes civiles** ; que **trois millions et demi de logements ont été détruits** ; qu'à la fin de la guerre, **sept millions et demi de personnes étaient sans abri** ; qu'il y avait 31,4 mètres cubes de décombres par habitants à Cologne et 42,8 à Dresde. »

W.G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. Arles : Actes Sud, 2004

Concernant la reconstruction du centre-ville d'Ulm, une anecdote révélatrice est rapportée par Paul Betts dans l'ouvrage *The Authority of Everyday Objects : A Cultural History of West German Industrial Design* :

Un conflit déjà latent avec les autorités municipales conservatrices sur certaines orientations du programme pédagogique de l'Université populaire va s'accroître en 1949 lorsque la municipalité **rejette un projet de reconstruction du centre-ville proposé par Aicher et lui préfère le projet moins radical d'une reconstruction « à l'identique »**.

Cette question de la reconstruction – ou non – à l'identique traverse largement l'Allemagne d'après-guerre et questionne son identité. Ce qui déplaît le plus à Otl Aicher et Inge Scholl dans ce rejet, selon Paul Betts, **c'est qu'il revient à faire comme si la guerre n'avait jamais eu lieu**, alors même qu'eux sont tout entier engagés dans la préservation de la mémoire de la lutte contre le nazisme et dans une réflexion sur les conclusions qu'il est nécessaire de tirer du récent passé. C'est cette incompréhension mutuelle qui va néanmoins donner une impulsion décisive au projet de l'Ecole d'Ulm en poussant Aicher et Scholl à créer une nouvelle institution, plus ambitieuse et détachée de toute influence municipale.

*Du cas particulier de l'Angleterre en matière de régulation des accidents du travail et des politiques sociales de la France en lien avec la guerre franco-prussienne de 1870.*

A la fin du 19<sup>e</sup> siècle, l'Angleterre se démarque des autres pays européens car le système qu'elle met en place « **n'instaure pas une assurance contre les accidents du travail, mais impose aux employeurs l'indemnisation des travailleurs (...)** La loi britannique laisse aux employeurs **une marge de liberté considérable pour assurer l'indemnisation des blessés et de leurs familles**. Elle les autorise à dédommager leurs employés en recourant à une société d'assurance mutuelle ou à un fonds d'assurance privé. **Il s'agit là d'une approche typiquement britannique, face à un problème dont la résolution faisait ailleurs l'objet de méthodes convergentes.** »

Source : Julia Moses. *La (re)découverte du risque professionnel : l'indemnisation des ouvriers britanniques dans la perspective d'une histoire croisée, vers 1850-1900*. In : *Le Mouvement social*, 2014, N°4. Accessible gratuitement en ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2014-4-page-187.htm>

**Moins partisan d'un interventionnisme étatique** et plus enclin à penser que les « relations industrielles relevaient d'un marché du travail autorégulé par les employeurs et les syndicats » (Alain Supiot. *Grandeur et misère de l'Etat social*. Leçon inaugurale au collège de France), le Royaume-Uni leur laissa davantage le soin de régler les conflits qu'en Europe continentale. Il faut se souvenir aussi qu'à bien des égards, **le marxisme naquit du séjour de Frederic Engels en Grande-Bretagne** et du constat qu'il en avait tiré sur la situation dramatique de la classe ouvrière ; c'est à son retour qu'il écrivit en 1845 un livre fondateur : *Situation de la classe laborieuse en Angleterre*.

Parmi les principales mesures sociales prises en France au 19<sup>e</sup> siècle, antérieurement à la naissance du droit social et à l'apparition des fondements de ce qui deviendra l'Etat social, on peut indubitablement ranger les **grandes lois scolaires du début de la 3<sup>e</sup> République (1881-1882)** qui tirent d'ailleurs les conséquences de la défaite de 1870 à laquelle on doit aussi, il faut le souligner, la chute du Second Empire et la stabilisation **sur le long terme du régime républicain français (1870-1940)** qui durera jusqu'à la Seconde Guerre mondiale et l'arrivée du Maréchal Pétain au pouvoir, après l'échec des 1<sup>ère</sup> (1792-1804) et 2<sup>ème</sup> (1848-1852) Républiques qui n'avaient respectivement duré que 12 et 4 ans.

Il était couramment admis alors que « Sedan était la victoire du maître d'école allemand » (Mona Ozouf), l'Allemagne s'étant signalée, en Europe, par un **taux d'alphabétisation précocement élevé de sa population et par une avance notable dans la mise en œuvre de l'enseignement secondaire et dans la mise en place d'un système universitaire**.

Sur ce dernier point, on peut souligner que la création de l'Ecole libre des sciences politiques en 1871 (qui deviendra Fondation nationale des sciences politiques – FNSP, plus couramment appelée « Sciences Po » - en 1945, à la naissance de l'ENA) **est elle aussi la conséquence directe de la défaite française et des leçons qu'on cherche à en tirer**. Sa consolidation et son influence grandissante au début du 20<sup>e</sup> siècle joueront un rôle important dans l'échec du projet d'Ecole nationale d'administration portée par Jean Zay et le Front populaire, perçu comme « concurrent ».

*La France et les Pays-Bas, deuxième et troisième foyers du mouvement moderne : l'UAM et De Stijl*

D'origine Suisse, Charles-Édouard Jeanneret dit Le Corbusier s'installe à Paris en 1917 à l'instar de nombre d'artistes étrangers, **Paris ayant supplanté Rome comme capitale des arts dès la deuxième moitié du 19e siècle**<sup>195</sup>.

Introduit à la vie parisienne par le peintre Amédée Ozenfant avec qui il publie la revue *L'Esprit nouveau* de 1920 à 1925, **Le Corbusier fonde en 1929, avec des artistes auxquels il s'est lié, l'UAM** (Union des artistes modernes). Parmi eux, on trouve **tous les grands noms de l'avant-garde parisienne de l'époque** : Robert Mallet-Stevens, Charlotte Perriand, René Herbst, Jean Prouvé, Sonia et Robert Delaunay, Fernand Léger et des transfuges de l'Art déco convertis au « modernisme » comme Pierre Chareau et Eileen Gray.

Malgré des échanges entre Le Corbusier et Gropius, qui viendra le rencontrer et adhéra comme « membre étranger » à l'UAM, **le Bauhaus et le contexte allemand restent assez méconnus en France, l'Allemagne ayant notamment été absente de l'exposition de 1925 qui avait vu l'affirmation (contre l'Art déco) du modernisme à la française et donna naissance, quelques années plus tard, à l'UAM.**

Le Mouvement **De Stijl, né en 1917** aux Pays-Bas autour de Piet Mondrian, Gerhardt Rietveld et Théo van Doesburg, peut être qualifié **de 3e foyer du modernisme, mais constitue un groupe informel aux contours flous, vite marqué par des dissensions internes.**

**L'influence des idées de De Stijl sur les arts plastiques, l'architecture et le design sera néanmoins considérable**, surtout grâce à van Doesburg qui parcourt l'Europe pour faire connaître le mouvement et qui viendra **s'installer un temps à Weimar (autour de 1921-1922) où il donne des « cours parallèles » à ceux d'Itten au Bauhaus dont il condamne violemment les « tendances expressionnistes »**<sup>196</sup>.

Il est manifeste que ces trois foyers du Mouvement moderne, quoique éloignés dans l'espace, ne s'ignorent pas. Un réseau dense de relations, non dépourvues de rivalités et d'oppositions occasionnelles, se tisse à travers articles, revues et rencontres personnelles. ***L'Esprit Nouveau* publiera plusieurs articles sur le Bauhaus et un extrait du Manifeste De Stijl.**

<sup>195</sup> « A l'occasion de l'Exposition Universelle de 1855, Baudelaire constate ce qu'il appelle un 'déplacement de la vitalité artistique' qui voit Paris prendre la place de Rome en tant que capitale des artistes (...) Plus tard, les impressionnistes et les réalistes, dans le sillage de Courbet et Millet, bénéficieront du soutien d'une partie des élites républicaines dont ils sont proches et qui, à partir des années 1880, tiennent solidement les rênes du pouvoir. En 1890 est créée la Société nationale des Beaux-Arts, institutionnalisation d'un Salon concurrent devenu un modèle Sécessionniste pour toute l'Europe et qui propagera la culture moderne de l'artiste 'fin de siècle' (...) **Désormais, tout artiste se voulant moderne fait le choix de Paris et y séjourne plus ou moins longtemps.** » (Emmanuelle Loyer op.cit. p.107-108)

<sup>196</sup> En 1922, le peintre Vilmos Huszar co-fondateur du mouvement De Stijl écrit un article au vitriol sur le Bauhaus qu'il qualifie « d'excroissance malingre des expressions artistiques du XIXe ». Et d'ajouter : « Au cimetière de Weimar, il y a une institution expressionniste, dirigé par un nommé Gropius ». Contribuer à la subventionner serait, selon lui, commettre « un crime contre l'Etat et la civilisation. » (Vilmos Huszar cité par Lionel Richard op. cit. p. 103 et 112) Il faut comprendre ici « civilisation » comme désignant la civilisation industrielle par opposition à la culture classique.

*Le logement social sous la République de Weimar*

Pour les villes, et plus particulièrement les villes ouvrières comme Dessau, **il fut vite nécessaire de s'attaquer à la question du logement des classes laborieuses durant l'entre-deux-guerres**. Un vaste programme de construction, **financé par le gouvernement central** y est lancé, au milieu des années 1920, peu avant l'installation du Bauhaus, avec un système de subventions pour une aide au développement des logements populaires.

C'est dans ce contexte que les villes de **Francfort, Berlin, Stuttgart se lancent dans la construction de cités ouvrières** intégrées à des plans d'urbanisme. Une des raisons pour lesquelles le conseil municipal de Dessau vote en faveur de l'installation du Bauhaus dans la ville tient justement à cette volonté d'édifier un ensemble d'habitations populaires. **Ce sera la cité Törten pour laquelle Gropius réalise 60 maisons individuelles ; deux ans plus tard, sous la direction de Meyer, elles seront au nombre de 300.**

A ce moment-là, l'Allemagne connaît une brève période d'accalmie et de stabilisation économique : le taux de chômage n'a jamais été aussi bas ; il n'atteint plus que 10% de la population active. **En 1926, le gouvernement de la République de Weimar fixe pour objectif national le règlement des problèmes de logements**. Au-delà de l'amélioration du sort des ouvriers par la construction de logements modernes, **c'est l'ensemble des citoyens allemands à qui des architectes rivalisant d'ingéniosité « pour améliorer l'habitat social » aspirent à offrir des conditions de vie décentes**. La maison standard de fabrication industrielle ou l'appartement standard, à l'intérieur de blocs d'habitations appartenant à un programme d'urbanisme, sont vus comme un moyen d'atteindre cet idéal en construisant un « habitat bon marché mais résistant, fonctionnel et satisfaisant à toutes les exigences de l'hygiène. ». **Ce plan social impulsé par l'Etat central, et déployés dans les municipalités, s'accompagne d'un autre plan qui est l'ancêtre du plan Marshall : le plan Dawes** grâce auquel des capitaux américains permettent de redynamiser l'économie allemande.

Source : Lionel Richard. *Comprendre le Bauhaus*. Paris : Infolio, 2009

## William Morris

Issu d'un milieu aisé, William Morris connut d'abord la notoriété comme poète après s'être essayé à l'architecture et à la peinture dans le sillage du mouvement préraphaélite. Ce n'est qu'à plus de 40 ans qu'il se tourna vers l'artisanat et s'engagea dans les mouvements sociaux qui agitaient alors l'Angleterre. Membre de la Fédération démocratique socialiste, puis fondateur en 1884 de la Ligue socialiste, scission de sa frange extrémiste, il se signala par un activisme dont témoigne la rédaction de centaines de conférences qu'il prononça à travers tout le pays. Ses biographes l'ont volontiers rapproché « d'une certaine tradition anglaise de critique culturelle de la société bourgeoise (Blake, Cobett, Carlyle, Dickens, Ruskin)<sup>197</sup> » qu'il sut rattacher de façon originale au mouvement ouvrier organisé dont il avait embrassé la cause.

Ses écrits n'étaient donc pas originellement destinés à la publication et abondent en répétitions (dans un souci didactique et dans la mesure où il s'adresse à un auditoire toujours différent). Il n'y a pas chez Morris de volonté de théoriser ses idées : « Mal à l'aise avec les généralisations, William Morris fut plus un tribun qu'un théoricien »<sup>198</sup>. Son style imagé, vivant, volontiers teinté d'humour et témoignant d'une maîtrise certaine de l'art rhétorique, rappelle ses débuts de poète autant qu'il renvoie à la nécessité de captiver et convaincre un public auquel il s'adressait directement. Encore moins Morris manifesta-t-il le désir de théoriser sa pratique du « design », car l'œuvre écrite qu'il a laissée est avant tout celle d'un orateur, d'un pamphlétaire aux préoccupations sociales et politiques.

Néanmoins ses expérimentations (qui inspirèrent le mouvement des *Arts and Crafts*), ainsi qu'une partie au moins des idées qu'il défend dans ses textes, allaient influencer durablement les avant-gardes du mouvement moderne et ce, en dépit de son « conservatisme » : refus de l'industrie, affirmation de la prééminence du paradigme de l'artisanat et ce qu'on pourrait qualifier d'une forme de « pastoralisme utopique » (Morris manifeste une haine des villes, un souci aigu de la défiguration des paysages et une préoccupation précoce pour la disparition des campagnes).

Chez Ruskin, son maître, il trouva à la fois « une méthode d'analyse et une conscience du monde où l'esthétique ne peut être séparée de l'ensemble social »<sup>199</sup>. Si le Bauhaus reprendra une des idées fondamentales de Morris (et à travers lui de Ruskin) avec sa première devise « l'art et l'artisanat, une nouvelle unité » (avant d'opérer un virage que Morris n'aurait certainement pas cautionné : « l'art et la technique, une nouvelle unité »), un des apports décisifs de William Morris à la modernité tient à la façon dont il se démarqua, dans ses discours, de l'historicisme pour fustiger une société qui « ne possède pas de style propre mais erre de l'un à l'autre »<sup>200</sup>. Un autre de ses apports, tout aussi majeur, relève des principes formels que concrétisèrent les réalisations de sa firme *Morris&Co* qui traduisirent en acte les conséquences de la critique énoncée par Morris et reposent sur la simplicité des matériaux et la vérité de leur mise en œuvre. Enfin, une dimension essentielle de son influence se joue dans la

---

<sup>197</sup> William Morris. *L'Age de l'ersatz et autres textes contre la civilisation moderne*. Paris : Encyclopédie des nuisances, 1996. Avant-propos d'Olivier Barancy, p. 11

<sup>198</sup> Ibid. p. 12

<sup>199</sup> Ibid. p. 11

<sup>200</sup> Ibid. p. 55

façon dont Morris fait de l'authenticité un enjeu esthétique central – l'esthétique devenant dès lors inséparable d'une dimension morale.

Les ambitions socio-politiques qu'il manifesta dans son activité de précurseur du design comme dans ses écrits, elles, connurent des fortunes diverses. Le modèle proposé par sa firme « conçue comme un défi à la Manufacture victorienne<sup>201</sup> » – communautaire, égalitaire, rural, basé sur l'emploi d'ouvriers qualifiés auxquels étaient redistribuée une partie des bénéfices – essaima en Angleterre (si ce modèle y eut une portée symbolique importante, il resta néanmoins politiquement insignifiant) et imprègne l'idéal de travail collectif et de communauté qui domina au sein des ateliers du Bauhaus. Mais c'est probablement la façon dont William Morris fut l'un des premiers à soulever l'épineux problème de la démocratisation de l'art et à considérer celui-ci comme un moyen de changer – et d'améliorer - la société qui allait ouvrir un chapitre essentiel de l'histoire du design.

L'ensemble des citations du 1<sup>er</sup> chapitre de mémoire attribuées à William Morris sont tirés des trois recueils suivants :

- William Morris. *L'Age de l'ersatz et autres textes contre la civilisation moderne*, Paris : Encyclopédie des nuisances, 1996
- William Morris. *L'art et l'artisanat*. Paris : Payot-Rivages, 2011
- William Morris. *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*. Paris : Payot-Rivages, 2013

---

<sup>201</sup> Ibid. p.13

## *LISTE DES PERSONNES INTERROGÉES*

Joachim Savin, designer, co-fondateur de l'agence *Où sont les dragons* (24 août 2021)

Claire Lapassat, ingénieur et designer, co-fondatrice de l'agence *L'atelier universel* (27 août 2021)

Adélie Lacombe, designer à la Direction interministérielle de la transformation publique – DITP (1<sup>er</sup> septembre 2021)

Zoé Aegerter, designer indépendante, coordinatrice design de la Chaire Innovation publique (3 septembre 2021)

Arnaud Wink, designer, co-fondateur de l'agence *Itinéraire Bis* (21 septembre 2021)

Youen Chéné, designer, responsable innovation chez Nestlé (23 septembre 2021)

Yoan Ollivier, designer, cofondateur de l'agence *Vraiment Vraiment* (13 octobre 2021)

Laura Pandelle, designer indépendante, ex-designer à la 27<sup>e</sup> Région (18 octobre 2021)

Olivier Hirt, responsable de la recherche à l'ENSCI, membre de l'équipe de coordination de la Chaire Innovation publique (26 octobre 2021)

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

### Couverture :

- Elèves de l'ENA ; Elèves de l'ENSCI
- Chaise Standard de Jean Prouvé ; Tabouret d'Ulm (Max Bill, Hans Gugelot, Paul Hildinger), Fauteuil Diamant d'Harry Bertoina
- Jean Zay ; Hans et Sophie Scholl

### Corps du mémoire :

1. Man Ray. *Parapluie et machine à coudre* (p.3)
2. Portrait de William Morris ; portrait de Franz Kafka (p.10)
3. Bâtiment du Bauhaus de Dessau ; bâtiment de l'École d'Ulm ; bâtiment de l'Institut de l'environnement (p.19)
4. Gunta Stölzl, responsable de l'atelier de tissage, et ses élèves dans les escaliers du Bauhaus de Dessau ; Etudiants d'Ulm sur le toit terrasse de leur école ; Prototype de la maison des jours meilleurs de Jean Prouvé près du quai Alexandre III à Paris (p.33)
5. Portrait de Victor Papanek ; Illustration du Système de design de l'Etat français ; Cuisine de Francfort conçue par Margarete Schütte-Lihotzky (p.47)
6. Bâtiment de l'ENSCI ; Logos de la chaire Innovation publique (p.62)

## BIBLIOGRAPHIE

### *Histoire du design et des écoles de design (Bauhaus, Ecole d'Ulm, Institut de l'environnement, ENSCI)*

Betts, Paul. *The Authority of everyday objects : a cultural history of West german industrial design*. Berkeley : University of California Press, 2004, 348 p.

Côme, Tony. *L'institut de l'environnement, une école décloisonnée*. Paris : B42, 2017, 207 p.

Robert L. Delevoy. *Dimensions du XXème siècle 1900-1945*. Genève : Skira, 1965, 225 p.

*L'École d'Ulm : textes et manifestes*. Paris : Centre Pompidou, 1988, 79 p.

France Culture. A voix nue. *Patrick Bouchain, l'architecture en partage (5 épisodes)*. Janvier 2017  
<https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/patrick-bouchain-larchitecture-en-partage>

Frechin, Jean-Louis. *Le design des choses à l'heure du numérique*, Paris : Fyp, 2019, 250 p.

Mollard, Claude. *La naissance de l'École nationale supérieure de création industrielle 1981-1983*  
In : *La culture est un combat. Les années Lang-Mitterrand*, Claude Mollard Dir. Paris : PUF, 2015, pp. 263-269.

Richard, Lionel. *Comprendre le Bauhaus*. Paris : Infolio, 2009, 265 p.

Spitz, René. *Hfg Ulm, the view behind the foreground. The Political History of The Ulm School of Design (1953-1968)*, Stuttgart/London : Alex Menges, 2002, 462 p.

Strabic. *Avant l'ENSCI, les Ateliers, entretien avec Patrick Bouchain*  
<http://strabic.fr/Avant-l-ENSCI-Les-Ateliers-Bouchain>

Sudjic, Deyan. *B comme Bauhaus*. Paris : B42, 2019, 389 p.

### *Ecrits de designers et émissions sur des designers*

Aicher, Otl. *Le monde comme projet*, Paris : B42, 2015, 205 p.

France Culture. *L'art est la matière par Jean de Loisy. Jean Prouvé (1901-1984), l'une des personnalités les plus marquantes du design au 20<sup>e</sup> siècle*. 21 janvier 2018 (59 MIN)  
<https://www.franceculture.fr/emissions/lart-est-la-matiere/jean-prouve-1901-1984-lune-des-personnalites-les-plus-marquantes-du-design-au-xxe-siecle>

France Culture. *La grande table (2<sup>e</sup> partie) par Caroline Broué. Retour sur l'œuvre de Jean Prouvé*. 25 juin 2012 (31 MIN)  
<https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/retour-sur-loeuvre-de-jean-prouve>

France Culture. *Le génie des lieux par Camille Juzà. La maison de Jean Prouvé, la machine dans la forêt*. 10 juillet 2016 (30 MIN)

<https://www.franceculture.fr/emissions/le-genie-des-lieux/la-maison-de-jean-prouve-la-machin-dans-la-foret>

Morris, William. *L'Age de l'ersatz et autres textes contre la civilisation moderne*, Paris : Encyclopédie des nuisances, 1996, 155 p.

Morris, William. *L'art et l'artisanat*. Paris : Rivages, 2011, 111 p.

Morris, William. *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*. Paris : Rivages, 2013, 140 p.

Papanek, Victor. *Design pour un monde réel*. Paris : Les Presses du réel, 2021, 431 p.

Radice, Barbara ; Carboni, Milco. *Ettore Sottsass Métaphores*, Paris : Skira/Seuil, 2002. Pagination non numérotée

### *Design et innovation publique*

27<sup>e</sup> Région ; Scherer, Pauline. Coord. *Chantiers ouverts au public : design des politiques publiques*. Paris : La documentation française, 2015, 493 p.

*Assises du Design*. Groupe de travail « *Design des politiques publiques* ». Paris : Ministère de l'économie et des finances, ministère de la culture, 27<sup>e</sup> Région, décembre 2019, 47 p.  
[https://www.assisesdudesign.com/doc\\_root/Ressources/contributions/5e7486ace4439\\_Document-analyse\\_pilotes\\_GT\\_design\\_et\\_politiques\\_publiques.pdf](https://www.assisesdudesign.com/doc_root/Ressources/contributions/5e7486ace4439_Document-analyse_pilotes_GT_design_et_politiques_publiques.pdf)

### *Etat, Etat social, service public et Ecole nationale d'administration*

Alauzen, Marie. *Comment l'Etat s'envisage-t-il ? Stabilisation du signe graphique de l'Etat français*.  
In : *Revue française d'administration*, n°178, 2021, p.341-342

Bodiguel, Jean-Luc ; Garbar, Christian-Albert ; Supiot, Alain. *Servir l'intérêt général : droit du travail et fonction publique*. Paris : PUF, 2000, 287 p.

Chevallier, Jacques. *Le service public*. Paris : PUF, 2018, 127 p.

Chevallier, Jacques. *Devenir de l'Etat : vers la fin de l'exceptionnalité française ?*  
In : *Le Débat*, 2019/4, n°206, p.119-120

Centre de documentation de l'Ecole nationale d'administration. *Création de l'ENA et premières années d'existence, sélection documentaire*. ENA : 2015, 24 p.

Gélédan, Fabien. « *Dégraissier le mammoth* ». *Représenter l'Etat à réformer dans le cadre de la révision générale des politiques publiques (2007-2012)*.

In : *Revue française d'administration*, n°178, 2021, p.363-382

Kesler, Jean-François. *La "première" Ecole nationale d'administration*.

In : Revue française d'administration publique n° 108, 2003, p. 543-550  
<https://www.cairn.info/revue-francaise-d-administration-publique-2003-4-page-543.htm>

Legendre, Pierre. *Miroir d'une Nation : l'Ecole nationale d'administration (ENA)*. Paris : Editions Mille et une nuits, 1999, 79 p.

Dominique Linhardt. *L'Etat post festum*  
In : Revue française d'administration, n°178, 2021, p.395-399

Prost, Antoine. *Les débuts difficiles de l'Ecole nationale d'administration (1945-1958)*  
In : Vingtième siècle, n° 134, avril-juin 2017, p.65-83

Supiot, Alain. *Grandeur et misère de l'Etat social. Leçon inaugurale au collège de France*. Paris : Fayard, 2013. - 80 p.  
<https://www.franceculture.fr/emissions/college-de-france-40-lecons-inaugurales/alain-supiot-grandeur-et-misere-de-letat-social>

Supiot, Alain. *L'esprit de Philadelphie : la justice sociale face au marché total*. Paris : Seuil, 2010, 178 p.

Teyssier, Arnaud. *Le général de Gaulle et la création de l'ENA*.  
In : Espoir n° 103, juillet 1995, p.31-37

Wright, Vincent. *L'Ecole nationale d'administration de 1848-1849 : un échec révélateur*.  
In : Revue historique, T.255, Fasc.1, janvier-mars 1976, p.21-42

### *Essais et roman*

Arendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Paris : Le livre de poche, 2021, 520 p.

Grannec, Yannick. *Le bal mécanique*. Paris : Anne Carrère, 2016, 538 p.

Lallement, Michel. *L'âge du faire. Hacking, travail, anarchie*. Paris : Points Seuil, 2018, 448 p.<sup>202</sup>

Loyer, Emmanuelle. *Une brève histoire culturelle de l'Europe* Paris : Flammarion, 2017, 507 p.

Sebald, W.G. *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. Arles : Actes Sud, 2004, 153 p.

Sennet, Richard. *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*. Paris : Albin Michel, 2010, 403 p.

Walter, Benjamin. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia, 2017, 94 p.

### *Exposition*

Musée d'art moderne de la ville de Paris. *Anni et Josef Albers. L'art et la vie (10 septembre 2021-9 janvier 2022)*. [Visitée le 4 novembre 2021]

---

<sup>202</sup> La citation de Durkheim en exergue à ce mémoire est tirée de l'ouvrage de Michel Lallement.

# Table des matières

<b>Prologue</b> .....	<b>1</b>
<b>Intermède 1 (Introduction) : Autant commencer par la création de l'ENA et par celle de l'Ecole d'Ulm</b> .....	<b>4</b>
<b>Chapitre premier : Ce que la Révolution industrielle fait à l'art et ce qu'elle fait à l'Etat</b> .....	<b>11</b>
<b>Chapitre deuxième : Design et démocratie - du rôle des régimes et des révolutions démocratiques dans l'histoire des écoles de design à l'écriture d'un récit national démocratique « by design »</b> .....	<b>20</b>
<b>Chapitre troisième : Des enjeux esthétiques aux enjeux éthiques. Design et valeurs démocratiques : Liberté, Egalité, Fraternité</b> .....	<b>34</b>
<b>Chapitre quatrième : Des valeurs démocratiques au principe de responsabilité du designer et à ses affinités possibles avec la déontologie du fonctionnaire...et de quelques réflexions plus contemporaines sur « design, Etat et service public »</b> .....	<b>48</b>
<b>Intermède II (Conclusion) : Autant finir par la création de l'ENSCI et par celle de la chaire Innovation publique</b> .....	<b>63</b>
<b>Epilogue</b> .....	<b>66</b>
<b>Annexes</b> .....	<b>68</b>
Annexe 1 : L'Ecole nationale d'administration et l'Ecole d'Ulm, « écoles de la résistance » .....	<b>69</b>
Annexe 2 : Destruction de l'Allemagne et projet de reconstruction du centre-ville d'Ulm .....	<b>71</b>
Annexe 3 : Du cas particulier de l'Angleterre en matière de régulation des accidents du travail et des politiques sociales de la France en lien avec la guerre franco-prussienne de 1870 .....	<b>72</b>
Annexe 4 : La France et les Pays-Bas, deuxième et troisième foyers du mouvement moderne - L'UAM et De Stijl .....	<b>73</b>
Annexe 5 : Le logement social sous la République de Weimar .....	<b>74</b>
Annexe 6 : William Morris .....	<b>75</b>
Liste des personnes interrogées .....	<b>77</b>
Table des illustrations .....	<b>78</b>
Bibliographie .....	<b>79</b>

Qui décide si le soleil entrera dans ma chambre ou si au contraire il n'entrera jamais ?  
Qui décide si je pourrai continuer à travailler à mon bureau ou si au contraire je dois m'en aller et ne pourrai jamais plus y travailler ?  
Sortirai-je par la grille de l'usine et n'y retournerai-je jamais plus ? Qui décide cela ?  
Le destin seul décide-t-il ou c'est moi qui décide ou c'est quelqu'un d'autre ?  
Que vient faire le design dans cette histoire ?  
Peut-être serait-il préférable de s'habituer à dessiner pour la liberté des droits de l'homme plutôt que pour la liberté des affaires.

*Ettore Sottsass*