Design
Arts
Médias

Jalons pour une expologie comparatiste du design

Catherine Chomarat-Ruiz

2020-12-07

Professeure des Universités, Philosophie et design, Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Membre de l'Institut de recherche ACTE

Résumé
Afin d'interroger la spécificité des expositions de design, l'article part des frontières qui, entre art et design, seraient censées disparaître. Il pose alors trois critères constitutifs du design et de ses réalisations – caractère manipulable des productions, trivialité, omniprésence – et se demande pourquoi ceux-ci sont négligés par cette porosité. Il montre alors que, en parallèle à ce qui s'est passé dans le monde de l'art, c'est pour échapper à l'instrumentalisation de leurs créations que les designers se sont rapprochés des artistes et ont développé l'ambition devenir commissaires. En questionnant le sens que recouvre cette situation, l'article établit que deux lectures demeurent plausibles. La première laisse penser que cette tendance a abouti à la médiation à outrance, à la restauration indue des œuvres, à l'hagiographie, à la liquidation du monde du design… La seconde rappelle que le fonctionnement des musées et la multiplication des expos relèvent aussi d'un appareil démocratique dont la finalité est l'accessibilité des collections et la formation d'un sujet critique. Il s'agit alors de s'appuyer sur cette double interprétation pour réfléchir à ce que serait une expologie comparatiste du design.

Abstract
In order to question the specificity of design exhibitions, the article starts from the boundaries that, between art and design, would be supposed to disappear. He then laid down three criteria constituting design and its production - the manipulable character of the productions, their triviality, their omnipresence - and wondered why they were neglected by this porosity. It then shows that, in parallel with what has happened in the art world, it is to escape the instrumentalization of their productions that the designers have become close to the artists and have developed the ambition to become curator. By questioning the meaning of this situation, the article establishes that two readings remain plausible. The first suggests that this trend has led to excessive mediation, undue restoration of works, hagiographic repetition, the liquidation expansion of the world of design... The second is a reminder that the functioning of museums and the proliferation of exhibitions is also a democratic apparatus that restores collections to a critical subject. Finally, it is a question of leaving these comments overlooking the exhibitions to reflect on what a comparative expology of design would be.

Introduction

S'enquérir d'une spécificité des expositions de design paraît incongru tant « les frontières » entre art et design semblent poreuses, quand elles ne donnent pas « l'impression d'avoir disparu[1] ». Avec la distinction entre art et design, c'est en effet tout un ensemble d'oppositions et, partant, de possibles particularités des expositions de design qui s'évanouiraient. Le designer se ferait artiste en réalisant des pièces lors de performances qui n'ont rien à envier aux *happenings* d'Allan Kaprow[2]. Pour ce qui concerne le design d'objet, cela en est au point que l'on parle de « design de galerie », désignant par là des productions qui, à l'instar de certains tableaux, depuis Édouard Manet, ne sont réalisées qu'afin d'être exposées dans des musées ou des galeries[3].

L'opposition entre singularité de l'œuvre et sérialité des produits ne résisterait pas davantage, l'histoire du design et de l'art étant désormais mieux connue. Dans certaines branches de l'industrie de luxe – la cristallerie, par exemple –, une production de prestige, faite pour être exposée, coexiste souvent avec une production destinée à l'usage, réalisée en série afin d'être commercialisée. Et, même dans le cas où ces pièces de prestige n'existent pas, une série d'objets manufacturés ne naît-elle pas d'un objet unique, à savoir le prototype ? Inversement, tel ou tel peintre du passé n'a-t-il pas souvent composé des séries de vierges à l'enfant, des saint Jean-Baptiste, etc., comme autant de variations autour d'un même thème ? Dans un autre registre, l'existence et la reconnaissance d'un style, d'un courant ou d'une école – d'un atelier, pour les maîtres anciens – nécessitent de considérer les œuvres d'art comme constituant des ensembles[4].

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

Plus proche de nous, Andy Warhol et le Pop art ont amplement exploré l'idée de production en série[5].

Qu'en est-il de la valeur d'usage dont seul le design pourrait se prévaloir ? Pour supposer une telle particularité, il faut néanmoins oublier que les œuvres à vocation cultuelle, données à voir dans telle cathédrale ou tel réfectoire de couvent, remplissaient bien une fonction, à défaut de parler d'usage au sens de la manipulation utilitaire. Inversement, est-il si certain que l'usage soit la finalité première des objets produits par le design ? Comme le montre l'histoire, cette valeur-là n'a-t-elle pas toujours été en rivalité avec une valeur esthétique, un besoin anthropologique de beauté inhérents aux objets de design ?

L'on pourrait enfin se raccrocher, pour garantir une forme de spécificité aux expositions de design, aux lieux qui leur sont dévolus. Mais, là encore, il est facile de rappeler que ce sont les mêmes personnes qui, dès l'origine, ont conjointement pensé expositions universelles et musées de design : dans l'esprit d'Henry Cole, le Crystal Palace était-il si différent du South Kensington Museum, ancêtre du Victoria & Albert Museum ?

Inutile de poursuivre tant la cause semble entendue : les expositions de design ne recouvriraient, par rapport aux expositions d'art, aucune spécificité. À supposer que cela soit le cas – il vaut en effet mieux être prudent devant une telle unanimité – il resterait encore à expliquer cet état de fait. Quel est le sens de cette disparition des frontières entre art et design, expositions d'art et expositions de design, si tant est qu'elles aient réellement existé ? Faut-il s'en réjouir, ou participe-t-elle d'une « dé-différentiation des pratiques artistiques[6] » découlant du règne des industries culturelles ? Cette disparition n'obéit-elle pas à un diktat de beauté, une esthétisation qui, en n'épargnant aucun domaine, dévalorise l'usage au profit de l'inutilité et dissimule en réalité un vide d'œuvres d'art et de design[7] ? Existerait-il encore une issue à cette confusion généralisée des productions, des pratiques et des savoirs dont l'identité entre expositions d'art et de design serait en quelque sorte le symptôme ? Telles sont les questions autour desquelles cet article s'articule afin de poser les jalons d'une expologie comparatiste du design.

1. Spécificités du design et des expositions

1.1 Manipulation

Avant que de renoncer à la spécificité des expositions de design, comment pourrions-nous étayer l'hypothèse de cette singularité malgré tout ce que nous savons de la porosité des frontières entre art et design ? Trois critères semblent pouvoir être produits.

Il semble qu'il y ait, à l'origine de l'art, la volonté de créer quelque chose demeurant hors de portée, sacré et intouchable, une réalisation témoignant d'un rapport particulier à la mort[8]. Et c'est ce statut cultuel, si présent dès l'art pariétal, qui s'efface jusqu'à se perdre dans le devenir culturel des œuvres, leurs multiples déplacements et les manipulations qu'elles connaissent de l'atelier au musée, des réserves aux cimaises, d'un accrochage à ses variations, de tel lieu originel d'une exposition temporaire à tel autre[9]. À l'inverse, et à l'exception des pièces de prestige, les objets de design sont créés afin d'être manipulés, utilisés, dans la vie quotidienne[10]. En empruntant la voie ouverte par Nelson Goodman, qui donne à penser que l'exposition exemplifie et révèle les propriétés inhérentes de certains objets, on en déduit que cette apparente absence de qualités des objets de design – leur trivialité – et leur caractère manipulable constituent précisément leurs qualités propres et, partant, leur spécificité[11]. Et c'est cette spécificité-là, une sorte d'appel à la manipulation de la part de l'expôt de design qui, au fondement des dispositifs minutieusement étudiés par les tenants des sciences de l'information et de la communication, explique pourquoi les expositions de design se distinguent par une inclusion du visiteur, une « adresse » à nulle autre pareille[12].

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

1.2 Trivialité de l'expôt et monde du design

Pour renforcer l'hypothèse de la spécificité des expositions de design, on pourrait dès lors reprendre à notre compte la transformation qu'Arthur Danto fait subir à la question de l'art, des œuvres et de l'exposition. Confronté aux fac-similés des boîtes de Brillo imaginés par Andy Warhol, Arthur Danto soutient que la question pertinente n'est plus celle de la nature de l'objet d'art, notamment dans sa distinction avec un objet de la vie quotidienne – ce qu'il appelle « les choses réelles » – mais ce qui fait que ces objets ordinaires (ou leur répliques) sont intéressants à exposer ou, mieux, sont au moins aussi intéressants à exposer que des œuvres d'art[13]. Pour notre propos, et sans renoncer au caractère manipulable que revêtent les productions de design, cela signifie que la question à poser n'est pas uniquement celle de la nature des objets de design par rapport aux objets d'art. La question pertinente concerne la manière, c'est-à-dire comment ces objets de la vie quotidienne, qui apparaissent si manipulables, si triviaux, voire dérisoires, deviennent des expôts au moins aussi intéressants à montrer que des œuvres d'art, ou que les fac-similés de ces dernières. En continuant à cheminer avec Arthur Danto, on se demandera alors quel est l'analogue du monde de l'art, c'est-à-dire l'équivalent de ce mélange de théories artistiques et de connaissances issues de l'histoire de l'art, qui, indépendamment des qualités intrinsèques de l'objet, fait que celui-ci devient intéressant à exposer. En somme, on fera l'hypothèse qu'il y a un monde du design, distinct du monde de l'art, dont il convient d'identifier le périmètre et les acteurs à la suite des études sociologiques dont Pierre Bourdieu et Alain Darbel furent parmi les pionniers[14].

1.3 Ubiquité et omniprésence

Solidaire du caractère manipulable des objets de design, de la trivialité qui est au cœur de l'intérêt que les expôts recouvrent parfois sous l'action d'un monde du design, l'ubiquité du design consolide l'hypothèse d'une spécificité des expositions relative à ce champ. Dans ces dernières, le design est présent dans ce qui est exhibé (les expôts), à travers la manière dont les expôts sont montrés (la scénographie, la médiation). À titre d'exemple, citons les claustras en forme de feuilles qui, conçues par les frères Bouroullec, servent à séparer les différentes stations de l'exposition qui leur est consacrée. À la différence de l'artiste, qui peut aussi se faire commissaire de sa propre exposition, « le triomphe » de « l'artiste designer » dans les doit beaucoup à cette ubiquité du design[15] .

Nous voudrions cependant souligner que cette ubiquité est encore plus développée qu'il n'y paraît. Dans *Narcisse et ses avatars*, Yves Michaud avance que, après avoir supplanté l'artisanat, le design est en passe de supplanter l'art contemporain et, de façon plus générale encore, envahit tout car, de nos jours, « Tout est *designé* : paysages, parcs, usines[16]… » On connaît la critique en germe dans ce qui, aux yeux d'Yves Michaud, constitue cet état de fait : ubiquitaire à l'origine, omniprésent de nos jours, le design serait devenu un « art majeur[17] » qui, au service du devenir spectacle des expositions, servirait la domination qu'exercent les industries culturelles.

Tout en laissant en suspens la dimension critique de cette analyse, nous pouvons cependant retenir que l'ubiquité du design dans les expositions, qui tient aux expôts comme à la scénographie ou à la médiation, ne constituerait qu'un cas particulier, révélateur, de l'omniprésence du design qui participe à ce que nous avons appelé « le monde du design ».

2. Mutations des mondes de l'art et du design

Si ces trois critères fondent une spécificité du design, il reste alors à expliquer pourquoi ils sont ignorés, ou tout au moins négligés, c'est-à-dire pourquoi la différence entre exposition d'art et de design s'estompe au point d'apparaître comme un état de fait.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

2.1 Maltraitance

Pour défendre l'idée que la proximité entre la tâche du designer et la fonction de commissaire serait inhérente à la pratique du design, on a pu souligner que le premier prend soin des objets qu'il crée tandis que le second, que l'on appelle de plus en plus fréquemment « curateur », prend soin des expôts qu'il met en scène[18]. Or, en s'appuyant sur des visites d'expositions de design, Yves Michaux soutient que, tout comme cela est parfois le cas pour les œuvres d'art, les productions de design sont devenues des prétextes pour tenir un propos et, du fait de ce mépris pour leur valeur propre, sont instrumentalisées au point d'être maltraitées[19]. C'est ainsi que, en 1988, l'on pouvait voir au Centre Georges Pompidou une exposition intitulée *Les années 50. Entre le béton et le rock dont* les commissaires – François Burkardt et Raymond Guidot – avaient fait appel à Jean Nouvel pour mettre en scène les objets. « Le résultat », écrit Yves Michaud, « tenait du bazar, du bric-à-brac, du carnaval des affaires, du dépôt-vente, des puces, et que sais-je encore[20] ». Il s'agissait d'un « entassement » des productions réalisé afin de suggérer que l'on pouvait tout jeter à la poubelle et de critiquer une forme d'abondance propre aux années 50[21]. L'indistinction entre exposition d'art et de design ressortirait par conséquent à une première mutation du monde du design qui suivrait, en cela, le monde de l'art. Elle tiendrait à l'oubli du cœur de métier du design et du commissaire – le soin – ; oubli qui se traduirait par un mépris et une maltraitance qui, des œuvres d'art, passerait aux expôts de design.

2.2 Ambition

On pourrait par conséquent penser que c'est le fait de vouloir tenir un discours plus approprié à leurs réalisations, et le désir d'asseoir une légitimité en tant que commissaire d'exposition, qui explique, en partie, l'indistinction entre exposition d'art et de design. En d'autres termes, cette indistinction se fonderait sur la confusion volontairement recherchée *entre* designer et artistes *par* les designers et les artistes. C'est pourquoi Yves Michaud, poursuivant son analyse d'un monde de l'art où règle l'« in-différentiation », a pu avancer que « les artistes contemporains ne regardent guère vers les poètes, les cinéastes ou les architectes, mais vers les musiciens, les créateurs de mode et les designers. Les designers en raison […] d'une préoccupation partagée pour le cadre de vie, l'espace vécu, les ambiances, ce qui s'inscrit bien dans le processus du passage de l'art à l'état gazeux dont j'ai parlé plus haut[22] ». C'est pour une raison comparable que, en analysant l'aspiration des designers à devenir artistes, Deyan Sudjic insiste sur le fait que cette « discipline a tout fait pour se montrer activement inutile[23] ». Et c'est ainsi que, au salon du design de Milan de 2000, Marcel Wanders expose des objets informes en céramique dans une usine désaffectée, que Studio Job exhibe un seau, un pichet, une lanterne sous forme de sculptures plus grandes que nature, etc[24]. Tandis que les artistes se rapprochaient des designers, ceux-ci mettraient tout en œuvre pour devenir artistes, et c'est cette ambition, cette « artialisation contemporaine des designers stars », pour le dire avec les mots de Gilles Lipovetsky et Jean Serray, qui expliquerait l'indistinction entre exposition d'art et de design[25].

2.3 Pouvoir

Pour rendre compte de cette mutation conjointe du monde de l'art et du design, et pour expliciter l'indistinction entre exposition d'art et de design, il faudrait néanmoins expliquer plus avant pourquoi les designers tiennent tant à se rapprocher du statut de l'artiste et, en dernier recours, à légitimer leur position de commissaire d'exposition. La réponse, implicitement présente dans les analyses précédentes, ne fait aucun doute pour Yves Michaud : « ce sont les commissaires et le monde de l'art qui font l'art[26] ». On se souvient, comme le note aussi Jérôme Glicenstein, de ce que les artistes ont dit de commissaires tels que Edward Steichen ou Harald Szeeman. Si les artistes ont porté au grand jour l'instrumentalisation dont ils auraient été victimes lors de *The Family of man, exposition* organisée par le premier au MoMA, en 1955, c'est Daniel Buren qui, plus proche de nous, « dénonçait la transformation de l'exposition en œuvre autonome », par le second, lors de la *Documenta 5* de Kassel en 1972[27]. En transposant ces analyses du monde de l'art au monde du design, cela ne signifierait-il pas que l'oubli du soin dû aux productions de design et l'ambition du designer à devenir artiste s'expliqueraient par le fait que les commissaires

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

d'exposition de design manipulent tout autant les expôts que les designers ? Pour reprendre la formule d'Yves Michaux, ce sont les commissaires et le monde du design qui feraient design.

La littérature parue à ce sujet confirme cette intuition. D'après Deyan Sudjic, le MoMA a commencé à exposer le design, dans les années 30, en mettant tout en œuvre pour le rehausser, le mette au même niveau que l'art : « sa conviction était qu'il devait exposer le design comme de l'art », voire le transformer en « art majeur[28]». Pour Alfred Barr, qui dirigeait alors le musée, le lien entre l'industrie, les machines et les productions de design devait à la fois être montré et caché. Soit le roulement à billes de l'ingénieur Sven Wingquist : exposé non loin des œuvres de Fernand Léger, dont on connaît l'attachement à la technique, cette pièce était cependant produite aux USA, indépendamment de tout usage, et décrite par un cartel ne disant rien de ses origines. Dans les archives du musée, l'ingénieur est d'ailleurs qualifié « d'artiste[29] ». Autre exemple fourni par Deyan Sudjic : l'hélicoptère Bell 47DI. Conçu par Arthur Young en 1945, il n'est plus produit par la firme qui est à son origine, et cette dernière a même été démantelée depuis une dizaine d'années quand celui-ci fait son entrée au MoMA : suspendu, il flotte dans les airs « beau et inutile », transformé en œuvre d'art[30]. Initiée dans les années 30, cette instrumentalisation des expôts de design semble inéluctablement se poursuivre de nos jours. Au sein de l'exposition *La Fabrique du vivant. Mutations/Créations*, dont Marie-Ange Braeyer et Olivier Zeitoun furent les commissaires, en 2019, pour le compte du centre Georges Pompidou, *Mycelium Chair* propose une alternative au plastique. À l'intérieur d'une structure imprimée en 3D, qui accueille un mélange d'eau, de chanvre et de sciure, le mycélium, champignon particulièrement résistant, se développe jusqu'à ce que les designers responsables du projet – Eric Klarenbeek et Maartje Dros – jugent bon d'arrêter sa prolifération en asséchant la structure. Le processus et le lien entre bio-industrie et objet demeurent (inévitablement ?) inaccessibles sans explications complémentaires : ils sont à la fois montrés et demeurent cachés[31]. Quant à la chaise exposée, elle demeure aussi inutile et belle que l'hélicoptère Bell 47DI au MoMA.

Les raisons sont différentes selon les lieux et les époques puisque, des années 30 à nos jours, on passe de la volonté de « rehausser » le design, comme s'il était malgré tout jugé inférieur à l'art et à ses productions, à la volonté de partager, faire comprendre, les processus à l'œuvre dans tel ou tel expôt qui, en lui-même, ne livre aucun de ses secrets de fabrication. Mais le résultat est identique : puisque ce sont les commissaires qui détiennent le pouvoir, c'est-à-dire participent du monde du design via les expositions, servent de passeurs pour le design – les designers et leurs productions – auprès du public (et partant d'éventuels acheteurs), les designers n'ont semble-t-il pas d'autre choix, s'ils veulent éviter d'être manipulés par des tiers, que de se rapprocher des artistes et de nourrir l'ambition de devenir eux-mêmes commissaires de leurs propres expositions.

3. Le sens de ces mutations

À ce point de l'analyse, il apparaît que si la manipulation au sens de l'usage, la trivialité et l'ubiquité fondent une spécificité du design et de se expositions, ils sont oubliés, ou négligés dans la mesure où le monde du design mute sous l'action de designers qui, pour éviter de se voir manipuler eux et leurs productions, poursuivent une autre stratégie. Le problème, et ce pourquoi il est intéressant de revenir tant sur ces spécificités du design, sur les particularités des expositions qui lui sont consacrées, que sur les raisons qui motivent leur oubli, c'est que les conséquences de cette ambition et de ce pouvoir acquis par les designers paraissent dépasser, voire déformer, le dessein qu'ils s'étaient fixé.

3.1 Médiation et restauration contre expérimentation

S'interrogeant sur l'avenir des musées et des expositions, Jean Clair dénonce « la pédagogie outrée, l'acharnement thérapeutique des restaurations, l'explication perpétuelle[32] ». S'il en est de même pour le domaine qui nous intéresse, cela signifierait que les expositions de design suivraient la même tendance pour ce qui concerne la pédagogie à outrance, ou la restauration, encore plus absurde que pour l'œuvre d'art dans la mesure où, conçues pour l'usage, il est inévitable et conforme à leur essence que ces pièces s'usent et demeurent usées une fois exposées. Dans un

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

cas comme dans l'autre, c'est une expérience directe et une expérimentation de l'expôt qui sont devenues difficiles, tout usage des pièces exposées étant interdit. Dans le cas du design, cela ne signifie-t-il pas que, pour échapper à une maltraitance symbolique de ses productions, le designer renonce à l'expérimentation qui leur est consubstantielle ?

3.2 Répétition contre traduction

Pour interroger le sens de la figure singulière du designer devenu commissaire, à la fois exposant et exposé, la métaphore de la traduction a parfois été utilisée. C'est ainsi que El Hadji Malik Ndiaye écrit : « Entre l'œuvre d'art et la société, le commissaire joue le rôle de traducteur en décodant les valeurs esthétiques pour la compréhension de nouvelles techniques et formes artistiques. Il remplit cette mission historiquement assumée par le critique d'art[33] ». Faute de pouvoir se traduire soi-même par manque de recul, d'altérité, le designer commissaire n'échappe-t-il pas à la manipulation pour tomber dans l'hagiographie, c'est-à-dire au mieux dans l'auto-fiction, au pire dans la répétition ?

3.3 Expansion et liquidation contre conservation

En faisant un pas de plus, on pourrait dire qu'il arrive au design ce qui est advenu à l'art « moderne », puis contemporain, si tant est que nous demeurions attentifs à l'histoire de la conservation et des musées. Dans la Rome antique, aime à rappeler Jean Clair, le conservateur est détenteur d'une autorité déléguée afin de préserver, conserver « les trésors » qui lui ont été « confiés » : il ne s'agit pas de les « regarder », et encore moins, comme ce serait le cas aujourd'hui, de leur « imposer » tel ou tel sens en les exposant n'importe comment, n'importe où, à la faveur de telle ou telle exposition itinérante ou de tel nouveau musée[34]. Il arriverait au design ce qui s'est passé pour l'art dès qu'ont changé les rôles dévolus aux conservateurs, aux musées, aux expositions et à leur expansion : à force d'être partout, il ne serait plus nulle part.

Comme s'il prolongeait notre lecture, Yves Michaud soutient que la multiplication des expositions d'art, et de leur format, a eu pour conséquence de « nous acheminer vers une sorte de degré zéro de l'acte d'exposer », vers un « pur assemblage », un « bazar », « comme s'il s'agissait moins d'exposer quelque chose que d'inventer chaque fois une nouvelle forme ou une nouvelle forme de présentation[35] ». Comme c'était le cas dans l'exposition de design intitulée *Les années 50. Entre le béton et le rock*, « l'entassement » des objets, leur devenir déchets, valait pour « liquidation[36] ».

En somme, en voulant acquérir le pouvoir des commissaires, pour éviter instrumentalisation et maltraitance, les designers n'auraient-ils pas contribué à supplanter le rôle dévolu aux conservateurs, et à encourager une forme d'expansion/liquidation des expositions ?

3.4 Esthétisation contre esthétique

Pour analyser cette expansion/liquidation, Yves Michaud précise que le « triomphe du design est celui de l'esthétisation », la recherche d'un « état de bien-être, de bonheur et de plaisir global », dans un monde où tout doit être beau sans que l'on sache exactement ce que signifie la beauté[37]. En effet, l'esthétique, au sens de la science du sensible, serait désormais dominée par « l'hyper empirisme post-moderniste[38] », c'est-à-dire par une sorte d'affairement pour qui l'esthétisme devient une posture qui s'accompagne d'un dénigrement des concepts – notamment celui du beau – sous prétexte que nous vivrions une époque où l'histoire a montré les horreurs dont elle est capable, rendant ainsi caducs tous les récits liés aux Lumières, au progrès des sciences et des techniques, à l'art[39]. Le tout se fonde sur l'analyse de *Culture de l'objet, objet de culture*, une exposition présentée par le CCI, en 1989[40].

Tout se passe donc comme si, en voulant fuir la maltraitance des expôts et leur propre instrumentalisation, l'ambition des designers à vouloir conquérir le pouvoir des commissaires avait débouché sur une perte de l'usage des expôts, sur un discours hagiographique et répétitif, sur une expansion/liquidation du design et d'une des disciplines les mieux armées pour penser ce champ, à savoir l'esthétique. L'autonomie dont ils rêvaient semble s'être muée en servitude volontaire.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

4. Une autre lecture ?

Jusqu'ici nous avons formulé nos analyses au conditionnel, dans la mesure où elles sont fondées sur une explication possible, une interprétation crédible de ce que l'on présente souvent comme un état de fait, à savoir la porosité des frontières entre art et design et par conséquent l'oubli des critères que sont l'usage, la trivialité, l'ubiquité du design. Si l'explication par la mutation du monde du design et l'ambition des designers à devenir commissaires de leurs propres expositions est « possible », si une interprétation visant à dénoncer la perte de l'usage, le caractère répétitif des expositions hagiographiques, la liquidation du monde du design demeure crédible, c'est aussi suggérer qu'une autre lecture de cette situation demeure plausible. Quelle est-elle ?

4.1 Une nouvelle Alexandrie

Les musées, notamment de design, fleurissent[41]. Mais il faut aussi se rappeler que la volonté de conserver et d'exposer des œuvres n'est pas présente sous toutes les latitudes. Certains musées sont détruits – à Mossoul, par exemple – certaines œuvres sont vandalisées, irrémédiablement perdues, ou pillées afin d'être vendues : comme l'indique Jean-Louis Déotte, le « mouvement d'éducation esthétique de l'humanité » décrit par Schiller est loin d'être irréversible, car un musée est un « appareil démocratique[42] ». Poursuivant son propos, il fait l'hypothèse que la multiplication des musées, dont participent les musées de design, annonce une « nouvelle Alexandrie », cette sorte de « décision énigmatique et collective d'ouvrir systématiquement des musées », des institutions qui continuent de suspendre le temps des œuvres pour accomplir et achever ce que les deux siècles passés ont tenté de produire : la restitution au public des œuvres et la formation conjointe d'un citoyen critique, en l'occurrence apte à formuler des jugements de goût[43].

D'après ce point de vue, la présence du design, notamment sous forme de musée, n'équivaut pas à une omniprésence envahissante et, surtout, la critique du monde du design et de ses acteurs devrait être précédée par une question : le musée ou l'exposition de design fonctionnent-ils réellement comme appareil démocratique ?

4.2 Dispositifs

Il est vrai que les modalités de conservation et d'exposition peuvent fonctionner comme des dispositifs, se conformer à une articulation institutionnelle des savoirs – la production de connaissances à propos de telle ou telle chose, ici le design – et du pouvoir – de l'État, des conservateurs, des commissaires, etc. Il suffit, pour s'en convaincre, de recourir à des analyses connues, à commencer par celles développées par Pierre Bourdieu et Alain Darbel dans *L'Amour de l'art* quand ils rappellent que, à son avènement, l'architecture du musée devait impressionner, faire de cet édifice un temple ou un palais afin d'asseoir un ordre réputé « immémorial » de la société et de la culture[44]. À l'intérieur, la solennité du décor suscitait le recueillement, le silence, le caractère intouchable des œuvres. De l'extérieur à l'intérieur, tout avait pour but d'imposer « une compréhension autoritaire de la culture et du rapport à la culture » traduit Jérôme Glicenstein[45].

Plus proche de nous, alors même que les musées semblent avoir renoncé au faste ostentatoire de leurs salles, on connaît le commentaire du *white cube* par Brian O'Doherty : « On parle à voix basse, on ne rit pas, on ne mange ni ne boit, on ne se couche pas par terre, on ne dort pas ; on ne devient pas malade et on ne se met pas en colère ; on ne chante pas, ne danse pas, etc[46]. » De ce point de vue, le musée tient à la fois de la prison, de l'école, de l'hospice – de la clôture [47] –, participe d'un processus d'enfermement s'exerçant sous couvert de conservation et d'exposition. Il fonctionne, selon la préconisation de Le Corbusier, comme une « machine à conserver et à exposer les œuvres d'art », en imaginant tous les parcours possibles pour tous les publics possibles: les touristes, les mateurs, les spécialistes[48]. Et cela signifie que, quelle que soit la catégorie socio-professionnelle, voire la classe sociale à laquelle le visiteur appartient, ce dernier est vivement incité à respecter les règles en vigueur, à suivre les itinéraires préconisés, à « observer », c'est-à-dire se « conformer » à ce que l'on attend de lui[49]. Comme l'attestent les historiens des musées et des médias Tony Bennett et Jonathan Crary, par exemple, le dispositif

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

fonctionne très bien[50], et nous pouvons préciser qu'il fonctionne d'emblée pour des musées ouverts au design, pour des expositions de design, et grâce à l'action des designers. Dès l'exposition que le MoMA consacre au Bauhaus en 1938, il s'agissait pour Herbert Bayer d'exercer un « contrôle continu » de la visite des spectateurs : signalétique, cartels, œilleton habilement disposés et rendus visibles, pictogrammes composaient une part d'une « science de la circulation » – de *traffic control*, le terme est encore plus parlant en anglais[51].

4.3 Appareils

Pour fondée que soit cette manière de penser, il est néanmoins juste de soutenir que les musées fonctionnent aussi comme des appareils. Jean-Louis Déotte le rappelle : dès son origine, le musée des monuments français d'Alexandre Lenoir, par exemple, suspend la finalité cultuelle des expôts, rend les œuvres publiques, voire au public et, plus précisément, les offre à la « contemplation esthétique » d'un « sujet » « qui n'existait pas auparavant[52] ». Jérôme Glicenstein enfonce en quelque sorte le clou : contrairement à l'histoire des musées américains ou anglais, voire même celui de l'Altes Museum de Berlin, le musée, qui deviendra le Louvre, a toujours été ouvert à tous, sans distinction sociale aucune, en raison de sa vocation patrimoniale et éducative ; et il est demeuré gratuit jusqu'en 1922[53].

En transposant ces rappels historiques, il faudrait dès lors penser que si l'avènement d'un musée n'est pas, en soi, un motif de réjouissance, car il faut attendre de voir s'il fonctionne comme dispositif ou comme appareil, ou quelle sera la part de l'un et de l'autre, il ne faut pas pour autant perdre de vue qu'il s'agit peut-être, pour les designers désireux de devenir commissaires afin d'éviter de se faire manipuler et de voir leurs productions malmenées, d'accomplir pour le design ce qui a été fait, ou tout moins tenté, pour les beaux-arts. Ne cherchent-ils pas à faire « apparaître » un nouvel objet (le design comme œuvre), un nouveau sujet critique (exerçant son jugement de goût, et non plus simplement usager, voire consommateur) et capable d'éprouver une contemplation désintéressée[54] ?

Pour illustrer cette idée, nous pourrions prendre pour exemple l'exposition conçue par Jasper Morrison pour le musée des Arts décoratifs de Bordeaux en 2010. Intitulée *Super Normal*, elle donnait à voir des objets du quotidien, des objets si « normaux », si courants, qu'ils semblent être dépourvus de créativité, d'originalité et de valeur esthétique, pour n'incarner qu'une valeur d'usage[55]. Le postulat implicite tenait au fait que, si le design envahit tout, au point de devenir invisible, on a bien besoin de musées et d'expositions pour transformer ces objets en expôts susceptibles d'être regardés, appréciés. C'est donc le design comme « nouvel objet » qui apparaît. En mettant de côté leur valeur d'usage, cette exposition ne transforme pas ces productions en *ready-made* dont l'usage est à jamais banni, elle confère à ces expôts une valeur de « suspens[56] ». C'est en suspendant provisoirement toute satisfaction pratique liée à l'utilisation de ces objets ordinaires que cette exposition révèle la valeur poétique, voire « poïétique », de leur *super-normalité*, et le plaisir esthétique dont ils sont potentiellement porteurs[57] dans l'exposition et peut-être au-delà de l'exposition. Elle vise ainsi à transformer en sujet-critique l'usager, ou le consommateur, de prime-abord inconscient de la richesse des objets qu'il utilise, à changer le regard qu'il portera sur ces mêmes objets une fois retourné chez lui, à son quotidien. Et, ce faisant, elle offre ces expôts à une forme de contemplation désintéressée qui changera le regard que l'on porte sur le monde du design.

Si le dessein que se proposent les designers-commissaires paraît parfois contrarié au point que leur action aboutit à une perte de l'usage inhérent au design, à l'hagiographie, à la liquidation du monde du design, il vaut tout de même mieux respecter leur « présomption d'innocence », pourrait-on dire, et leur accorder le bénéfice du doute.

5. Pour une expologie comparatiste du design

Nous avons fait l'hypothèse d'une particularité des expositions de design et, du coup, nous avons voulu comprendre pourquoi les spécificités de ce type d'expositions, que sont le caractère

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

manipulable des productions, leur trivialité et leur ubiquité, ont pu être négligées. Puis nous avons interrogé le sens de cet oubli. À ce point de notre réflexion, il apparaît que plusieurs explications et interprétations antagonistes semblent également plausibles. Étant donné que ces lectures ont néanmoins pour point commun de se situer en surplomb des expositions de design, la question est de savoir comment fonder une réflexion non partisane *sur* les spécificités des expositions de design en situant la réflexion à *hauteur de vue* de ce type de manifestations. Nous voudrions répondre en défendant l'idée d'une expologie comparatiste du design. C'est en comparant exposition d'art et de design, en se basant sur les études muséographiques et muséologiques, en s'appuyant sur l'expologie forgée en grande partie sur les expositions artistiques et leurs extensions dans d'autres domaines – les sciences, notamment – que nous pourrions poser les jalons d'une expologie comparatiste soucieuse des spécificités du design.

Qu'il nous soit permis d'évoquer, ici, quelques pistes.

5.1 Expôt : usure, prototype et process

C'est un truisme : toute expologie doit en premier lieu penser la notion d'expôt et celle de collection. Or les œuvres d'art et les productions de design ne deviennent pas des « suspens » de façon identique. Si les premières y perdent leur aura au profit d'une valeur culturelle – on reconnaît ici l'analyse déployée par et à partir de Walter Benjamin[58] – il est indispensable que les productions de design transformées en expôts ne deviennent des suspens que pour un temps, c'est-à-dire qu'elles ne perdent pas tout à fait leur spécificité qui est l'usage : il faut donc, comme dans *Super Normal*, que l'exposition change le regard que le visiteur porte sur les objets qui peuplent son quotidien. Soucieux de cette même particularité de l'expôt de design devenu suspens, Deyan Sudjic, qui a été directeur du Design museum de Londres, imagine une autre possibilité. L'expôt ne doit pas être flambant neuf, ou être restauré au point de masquer sa temporalité propre, mais doit au contraire porter et montrer les traces de l'usure née d'un usage antérieur à son entrée au musée[59].

Poursuivant sa réflexion sur la spécificité des expositions de design, Deyan Sudjic met au jour une autre différence avec les œuvres d'art qui, au-delà de la technique artistique employée, du médium, valent pour elles-mêmes. Si les objets de design méritent d'être « conservés dans un musée », ce n'est pas tant « pour leurs qualités inhérentes que pour ce qu'ils représentent en termes de mobilisation d'intelligence et d'efforts » : pour « le design, le contexte et le processus sont essentiels[60] ». Dans une exposition de design, on comprend que le prototype demeure primordial et que, faute de pouvoir montrer le prototype qui peut avoir été perdu, ou détruit, il faut par exemple expliquer combien de temps a été nécessaire pour concevoir et produire une machine à écrire, quel a été le coût de fabrication, le succès ou l'échec rencontré… Il « faut donc voir les dessins du brevet, les arguments publicitaires, les outils de production et l'emballage pour saisir tout ce qu'elle signifie[61] ».

Pour mieux saisir cette idée, nous pouvons nous référer à des expositions qui montrent en quoi certains expôts de design constituent des prototypes particuliers, fonctionnent en eux-mêmes comme des process ou des révélateurs de process. Dans *La Fabrique du vivant*, qui s'est tenue au centre Georges Pompidou en 2019, c'est notamment le cas d'« Amoeba 2.0 ». L'expôt se compose d'une chaussure placée dans un réservoir en acrylique et métal : la chercheuse et designer Shamees Aden entend montrer les possibilités d'une chaussure qui se renouvellerait de façon autonome pendant la nuit, dès lors qu'on l'aurait déposée dans une solution liquide de proto cellules[62]. Bien d'autres exemples de ce que nous pourrions appeler des « proto-process » peuvent être extraits de cette exposition. Citons le cas de *Half Life Lamp* (2010), créée par le designer Joris Laarman. Il s'agit d'une lampe bioluminescente qui fonctionne avec du matériel génétiquement modifié par une enzyme, à savoir la luciférase présente dans les lucioles[63].

5.2 Collection : maintenance et hybridation

Au-delà de ce qui est exposé, toute expologie doit réfléchir à la mise en relation première des futurs expôts que constitue une collection car, en fonctionnant comme appareil, elle va apparier,

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

« rendre pareil », permettre ainsi de pouvoir « comparer » ce qui demeure en soi « hétérogène », et former un regard[64]. On saisit bien, depuis la critique des musées formulée par Paul Valéry, que le risque consiste à transformer cette collection en « bric-à-brac » ou pire, dans le cas du design analysé par Yves Michaud, de « rendre pareil » jusqu'à maltraiter les objets et transformer la collection en « entassement[65] ».

Pour éviter ce double écueil de la collection, deux pistes semblent envisageables pour une expologie comparatiste. La première solution consisterait à envisager une collection muséale composée d'objets de design usés et/ou de « proto-process » sur le modèle des collections de plantes présentes dans les jardins botaniques, les arboretums. On ne collectionne pas pour les comparer entre eux *tous* les types de plantes, d'arbres, etc. On forme des familles, des ensembles dont la logique d'appariement relève de la forme, de la texture, du code génétique, des biotopes originels, des biomes, etc. En transposant, cela signifie qu'une collection de design doit se faire en choisissant un angle d'attaque : un type de matériau – le plastique comme c'est le cas au Design Museum de Bruxelles – une époque – le design des années 50 –un designer – le travail de Michael Thonet sur le bois– une attention prêtée aux procédés techniques de fabrication – comme c'est le cas pour la collection d'Alexander von Vegesack[66]... De plus, dans ce type de musée, ou plutôt de conservatoires, la conservation et le soin apportés aux collections doit composer avec le vivant des expôts et s'apparente à une forme jardinée d'accompagnement du végétal, c'est-à-dire de maintenance. Or ce terme de « maintenance », qui prend en compte le soin à apporter tout en se distinguant du « maintien » qui fige, et qui sauve de la maltraitance, est précisément celui qui est revendiqué dans le cas des « proto-process » exposés lors de *La Fabrique du vivant*[67].

Pour éviter le double écueil d'une collection de design dont nous avons fait état, une autre piste de réflexion s'ouvre pour une expologie comparatiste de design. Il s'agirait de composer une collection hybride, où les œuvres d'art et les productions de design acquises conjointement se répondraient sans se confondre ; ce qui sauvegarde l'hétérogénéité tout en évitant le bric-à-brac, d'une part, permet l'appariement tout en évitant la confusion de l'entassement, d'autre part. Ce type de collections mixte existe : dans le domaine public, le FRAC Grand Large, à Dunkerque, en constitue une illustration ; dans le domaine privé, la collection d'Alexander von Vegesack, fournit un bon exemple. Et l'on peut se demander dans quelle mesure les expositions de design organisées au Centre Georges Pompidou n'illustrent pas – à leur insu ? – cette exigence. Dans *La Fabrique du vivant*, les commissaires nous disent que la designer Neri Oxman travaille sur la mise au point de nouveaux matériaux faits de composants moléculaires, de matières organiques que l'on trouve sur les arbres, les insectes, les champignons et nos os. Imprimés de façon numérique, ces matériaux évoluent grâce à un apport en eau et en chaleur. Or, il nous est apparu, en visitant l'exposition, que la pièce intitulée *Aguahoja Artfacts* (2015-2018) constitue un ensemble d'artefacs qui, présentés sur un mur, ressemblent à des productions issues des arts premiers, et n'est pas sans évoquer formellement le mur d'André Breton que l'on peut voir au niveau 5 du musée d'art moderne et contemporain, salle 21.

5.3 Lieux : double recontextualisation

En plus de réfléchir aux types d'expôts à privilégier dans le cadre d'une exposition de design, et à la manière de constituer une collection, il est inévitable qu'une expologie comparative du design s'intéresse à la question des lieux d'exposition qui, pour sortir de l'omniprésence conférant à l'invisibilité, lui seraient dévolus.

On connaît bien l'évolution des lieux consacrés aux expositions ; évolution qui s'est jouée dans le passage des collections privées aux collections publiques, des *période rooms* recontextualisant les expôts, à la neutralité préconisée par Louis Hautecoeur, dès 1934, puis à l'avènement du *white cube* et à sa théorisation sous la plume de Brian O'Doherty[68]. On connaît tout aussi bien la tension qui demeure entre l'idée de soustraire le visiteur au monde environnant, l'exposition se déroulant dans une *Black Box*, et l'idée de mettre en relation lieux de monstration, extériorité au bâti et exposition. Enfin, l'expologie nous rappelle que la pratique de l'exposition – le curating –, n'a cessé d'évoluer au XX^{e} siècle. Les curateurs ont modifié et fait varier les lieux d'expositions – hall d'hôtel, cuisine, égouts, avions, etc. – au point de se définir comme ceux qui doivent tester les « frontières

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

de l'exposition, chercher à aller plus loin[69]». Tout paraît avoir été fait dans ce domaine, et il semblerait dès lors qu'il n'y ait pas, ou plus, de lieu d'exposition propre aux expositions d'art et aux œuvres. Le lieu choisi, aussi incongru soit-il, est en effet toujours désigné comme lieu d'exposition par la seule présence du curateur[70]. Quant aux œuvres d'art, elles ont tellement voyagé ces dernières décennies, tout au moins pour certaines d'entre elles, que l'idée d'une spécificité du lieu d'exposition ne semble plus être une question pertinente[71]. Si, pour les expôts de design, il s'agit d'apparaître sur le fond que constitue l'omniprésence du design dans notre société, et que cette question des lieux spécifiques reste de ce fait pertinente pour ce domaine, cela signifie qu'il faut bien exposer le design dans des lieux autres que ceux où se déroule notre quotidien. Quels sont ou seraient ces lieux propres aux expositions de design ? Deux pistes peuvent être empruntées.

Il faut tout d'abord mettre en lumière que le design a trouvé à s'exposer dans d'autres arts, notamment au cinéma. Comme le montrait une exposition qui s'est récemment tenue à l'*Estorick Collection Of Modern Italian Art* de Londres, le design d'espace et de mode se sont très souvent exposés dans les films du cinéma italien dès les années 30[72]. Plus proche de nous, Deyan Sudjic souligne, non sans malice, que Richard Gere porte des costumes signés Giorgio Armani dans *American gigolo*, qu'Audrey Hepburn est habillée par Givenchy pour *Drôle de frimousse*, que Catherine Deneuve est costumée par Yves Saint Laurent dans *Belle de jour*, que Ralph Lauren est largement présent dans *Gasby le magnifique,* qu'Hardy Amies a œuvré pour *2001, L'Odyssée de l'espace*, de Stanley Kubrick[73]. On comprend bien que l'analyse pourrait sans doute être menée pour d'autres arts de la scène et du spectacle : de fait, vitrine de boutique, étalage et scène partagent une histoire commune[74]. Et cela signifie que ce sont ces arts-là qui figurent parmi les lieux privilégiés des expositions du design.

Cependant, cette première piste pose un double problème. D'une part, cette modalité d'exposition s'apparente plus à une entreprise de communication, voire de promotion auprès d'un spectateur-consommateur, que d'une monstration désintéressée visant la formation d'un jugement critique d'un spectateur éclairé ! D'autre part, cette exposition du design dans le cinéma peut passer inaperçue : les objets, les espaces, les vêtements ne sont-ils pas destinés à s'effacer devant l'intrigue développée dans le film ? Elle ne convient donc pas tout à fait pour trancher sur l'omniprésence et l'effacement concomitant du design.

Une autre piste reste par conséquent à explorer pour une expologie comparatiste du design. Contrairement à l'œuvre d'art, qui a pu être détournée de son « quasi-lieu naturel » quand elle entre au musée, l'objet de design, fabriqué en série pour rejoindre tout lieu où l'on pourra l'utiliser, n'a pas de « site[75] » propre. Cependant, il a un double contexte. D'une part, il est originellement montré, en tant que prototype ou « proto-process » lors des différentes phases composant le projet qui lui donnent vie. D'autre part, il est intrinsèquement lié au type de lieu dans le contexte duquel il trouvera à être utilisé : domesticité et vie privée, lieu de travail, espace de loisir. Pour lutter contre l'effacement et l'omniprésence, une exposition de design ne devrait-elle pas s'attacher à recontextualiser les expôts, réinvestir les *period rooms* qui, loin de viser l'exemplarité des œuvres exposées, privilégieraient les « ambiances scénographiques » aptes à rendre compte d'un contexte historique de conception et d'usage ?

On comprend que, contrairement à ce qui a pu se passer pour l'art, il ne s'agit pas tellement pour le design de se montrer dans des lieux à l'architecture supposée adéquate, ou de recourir à une variation de lieux plus incongrus les uns que les autres. Pour éviter l'omniprésence et l'effacement, il faut recontextualiser doublement l'expôt, éclairer le public sur le projet qui l'a précédé, sur le lieu d'usage auquel il a été intégré, c'est-à-dire lui faire partager, autant que faire se peut, une expérience de conception et une expérience d'utilisation.

5.4 Genre, finalité et catégorie : méta-récit ou méta-discours des expositions de design

Arrivée à ce point de la réflexion, qui relève des modalités concrètes de l'exposition et non plus de ce qui la précède – un souci relatif aux expôts, aux collections, aux lieux – une expologie comparatiste doit interroger le genre discursif, la catégorie et la finalité des expositions de design.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

Pour ce qui concerne le genre, deux pistes s'ouvrent.

La première, notamment défendue par Deyan Sudjic, considère le design comme un langage. En partant des objets/expôts et de l'idée que le design est « devenu le langage qui façonne ces objets et adapte leur message », il soutient que le « rôle des designers les plus sophistiqués d'aujourd'hui est celui de conteurs : leurs créations doivent transmettre des messages audibles autant qu'elles doivent résoudre les problèmes d'apparence externe et de fonctionnement interne[76] ». En d'autres termes, cela signifie que l'objet de design n'est pas, contrairement à l'œuvre d'art, un « sémiophore », un signe porteur de sens multiples, tant ses significations demeurent en droit infinies[77]. Si l'objet de design fonctionne bien comme un signe, c'est parce que sa forme doit suggérer son usage de façon non équivoque afin de remplir correctement sa fonction. C'est un « signe-affordant », pourrions-nous dire, en empruntant l'idée que l'affordance désigne la capacité d'un objet à livrer par lui-même son mode d'utilisation. Ce récit constitue la spécificité de l'objet. Dès lors, l'exposition de design, qui met en relation ces différents objets et le récit propre à chacun d'eux, raconte à son tour quelque chose, qui n'est pas directement contenu dans le premier niveau des récits inhérents aux objets : elle forme un récit de récits et constitue, de ce fait, un méta-récit.

La seconde piste relative au genre discursif dans lequel doit s'inscrire une exposition de design part du fait qu'il existe aussi des productions de design qui ne parlent pas d'elles-mêmes. Celles-ci fonctionnent bien comme des signes, tant le signifié de la chose produite ne semble pas inhérent à la chose elle-même, c'est-à-dire à son signifiant. Ces productions demeurent muettes et supposent l'aide d'autres signes pour que le lien entre signifiant et signifié s'établisse. Ces productions de design ne sont ni des « sémiophores », ni des « signes-affordants », mais des « signes-opaques », pourrait-on dire. À titre d'exemple, prenons les teintures textiles que Natsai Audrey Chieza, designer en biodesign, élabore à partir de bactéries. Exhibé dans l'exposition *La Fabrique du vivant*, l'expôt intitulé *Scale* (2017-2018), qui montre des tissus en soie teinté selon ce procédé, ne parle pas de lui-même alors que, du seul fait d'être montré dans cette exposition, on admet qu'il a quelque chose à nous dire : sans le secours de cartels qui explicitent cette démarche, voire du catalogue qui l'interroge, on ne voit que de beaux tissus colorés[78]. Il en est de même pour les luminaires du designer Isaac Monté, suspendus au plafond du Centre Georges Pompidou, pour cette même exposition. On comprend bien que ce ne sont pas là des plafonniers ordinaires. Mais à les regarder, en les considérant en eux-mêmes et pour eux-mêmes, qui comprendrait qu'ils sont fabriqués à partir de tranches de bacon périmées et décellularisées en laboratoire ? Qui s'apercevrait que leur forme imite celle de l'Escherichia coli, une bactérie qui demeure dans la viande et provoque sa détérioration[79] ? Dans ce cas de figure, l'exposition comprends les expôts et les cartels qui, relatifs à chacun d'entre eux, ou à un groupe d'entre eux, explicite une démarche : en mettant en relation entre eux ces expôts et ces explications, elle compose un méta-discours.

En raison du fonctionnement des signes constitutifs expôts qui, distincts des sémiophores, se donnent comme des « signes-affordants » ou des « signes-opaques », l'exposition de design se situe, en somme, dans le registre du méta-récit ou du méta-discours. Au plan de sa finalité, cela signifie que, dans le premier cas, l'exposition de design et son commissaire entendent « donner les codes pour bien regarder et comprendre les objets[80] ». Il s'agit, comme l'écrit Dorian Reunkrilek, d'« agir sur ce que la société propose au quotidien » et de « s'exposer » pour opérer un retour critique sur soi[81]. Dans le second cas, dont le cycle organisé au Centre Georges Pompidou est emblématique, il s'agit de faire comprendre ce qui se joue quand on code, on imprime le monde, ou quand on fabrique du vivant et que design est partie prenante de ces mutations/créations.

Si elles ne peuvent entrer dans la catégorie des expositions d'art, les expositions de design visent la compréhension et la critique d'une démarche de projet et ses résultats. En ce sens, elles demeurent proches de la catégorie formée par des expositions qui entendent médier la démarche et la connaissance scientifique. « Proches », sans pouvoir se confondre avec elles, dans la mesure où tout un chacun participe du monde du design, est acteur – spectateur, usager, consommateur– et pas nécessairement du monde de la science. La catégorie « exposition de design », entre art et science, mérite donc bien droit de cité.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

5. 5 Métiers : savoir-faire et savoirs transverses

Si tel est le cas, il incombe au curateur des expositions de design, sises entre art et science, d'avoir des compétences transverses. En quel sens faut-il entendre cette transversalité ?

Revenant sur les métiers liés aux expositions d'art, Jérôme Glicenstein rappelle que, s'il y a des « rôles principaux », ces « personnels intégrés » aux institutions ont toujours eu besoin de « personnels de renfort » : « ouvriers spécialisés, graphistes, architectes, historiens, etc[82]. » Il suffit pour s'en convaincre de consulter le répertoire des principaux corps de métiers dressé par Howard S. Becker[83]. En d'autres termes, les rôles ont toujours été multiples, les métiers et les compétences aussi, au sein des expositions ; mais cette multiplicité de compétences était portée de façon collective. Une évolution notable, pour les expositions d'art, se joue par conséquent lorsque les commissaires, parfois conservateurs, déclarent, à l'instar d'Harald Szeemann, assumer tous ces rôles et détenir tout à la fois les compétences en étant : « administrateur, amateur d'art sensible, préfacier, bibliothécaire, manager, documentaliste, animateur, conservateur, financeur, diplomate, etc[84] ». Portées par une équipe ou par un seul individu, on s'aperçoit néanmoins que les métiers et les compétences listées tiennent des savoir-faire tandis que la seule discipline scientifique nommée est l'histoire. Dès lors, pour l'exposition de design, sise entre art et science, la question n'est pas tant qu'elle soit portée de façon collective ou incarnée par un seul individu, ce sont les compétences qui doivent faire la différence : en plus des savoir-faire, ce sont les savoirs transverses à l'art et à la science qui comptent.

Le pouvoir que le designer recherche en se faisant commissaire de ses propres expositions repose, en dernier recours, sur cette transversalité des savoirs : des exemples, tirés de *La Fabrique du vivant*, illustrent cette idée et la précisent. Tout à la fois chercheuse, enseignante et designer, Carole Collet souligne que le designer et le biologiste ne font désormais qu'un[85]. C'est ainsi, par exemple, que Marie-Sarah Adenis, designer et biologiste, crée des colorants écologiques susceptibles de remplacer ceux, forts polluants, de l'industrie chimique. *Comètes de colorants* montre, dans un bécher, un processus de fermentation qui permet à certains micro-organismes de déconstruire des matières végétales et de les reconstruirent en colorant[86]. De leur côté, Samuel Bianchini et Emanuele Quinz insistent sur le fait que, à défaut d'être designer et scientifique, la mutation du musée en conservatoire, de la conservation en « maintenance », oblige les conservateurs, les curateurs et les designers qui se frottent à ces rôles à acquérir des compétences scientifiques et techniques hors des champs traditionnels de l'histoire de l'art ou des sciences de l'art[87]. En somme, la transversalité des savoirs requise par les expositions de design, en plus de celle des savoir-faire, signifie soit que ces savoirs se situent aussi hors des disciplines attendues de l'histoire, de l'histoire de l'art et des sciences de l'art : soit le scientifique se fait designer, soit le designer tend à devenir scientifique.

5.6 Histoire et déconstruction des expositions de design

Dans les points qui précèdent, nous avons tenté de poser les jalons d'une expologie comparatiste du design. C'est pourquoi, en tenant la distinction art/design, nous avons réfléchi aux expôts, aux collections, aux lieux, aux registres discursifs, à la finalité, aux compétences qu'appellent l'exposition de design. S'il incombe au curateur d'être scientifique et designer, ou designer instruit de science, reste encore à imaginer comment cette transversalité des savoir-faire et des savoirs se traduit au plan de cette expologie comparatiste du design que nous appelons de nos vœux. Sur quelles disciplines scientifiques et méthodes se fonderait-elle ?

Pour envisager les réponses possibles, on pourrait repartir des disciplines scientifiques qui ont déjà été mobilisées pour étudier les expositions et qui, de ce fait, pourraient fonder cette expologie. En transposant au design les analyse développées par Bernadette Dufrêne dans l'« Introduction » qu'elle consacre à son *Histoire(s) d'exposition (s),* on pourrait mobiliser l'histoire en la déplaçant de l'art (c'est-à-dire des œuvres) à l'exposition comprise comme « patrimoine immatériel de l'art », « petit média », pour « proposer une ou des histoires d'expositions[88] ». Il faudrait alors, comme Bernadette Dufrêne l'indique, s'attacher à une période d'exposition, en partant d'un type d'exposition – les expositions universelles, pour le design – et, au-delà des expositions fondatrices,

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

il faudrait se focaliser sur celles qui sont à l'origine d'une série, l'idée étant de trouver l'équivalent de ce que fut les *Magiciens de la terre*, par exemple, pour l'art contemporain. C'est en effet ainsi que l'on pourrait étudier les expositions sur la durée, comme faisant partie d'une programmation intentionnelle ou pas, et non pas simplement en tant qu'événement[89].

Afin de joindre à ce savoir historique, tourné vers ce qui s'est fait dans le passé, une dimension plus critique et, partant, prédictive, il faudrait coupler cette histoire avec une déconstruction des expositions[90]. On pourrait alors se demander, comme le suggère Jérôme Glicenstein : qui parle, à qui s'adresse-t-on, de quoi parle-t-on, pour quoi parle-t-on, comment parle-t-on[91].

En appui à cette déconstruction, et pour répondre aux questions fondatrices de cette entreprise, une expologie comparatiste du design pourrait en appeler à une autre discipline, déjà mobilisée pour les expositions d'art, à savoir la sociologie. On pourrait ici poursuivre avec Jérôme Glicenstein, quand il se réfère à la sociologie interactionniste et à l'école de Chicago. Celles-ci mettent en effet l'accent sur l'idée que le sens que les objets ou les situations recouvrent émergent à partir des interactions que nous avons avec eux. De ce point de vue, l'exposition est un événement social où se tissent ce type d'interactions collectives et individuelles, plusieurs « cadrages » qui se superposent pour constituer des expériences[92] : voilà pour le « qui parle » et à « qui s'adresse-t-on ». L'objectif de l'enquête sociologique est alors d'essayer de se représenter « le cadre de ses cadres, son système de croyances[93] » : voilà pour le « de quoi parle-t-on ». Autrement dit, en optant pour un courant sociologique peut-être moins connu que celui développé par Pierre Bourdieu, qui s'efforce de définir les conditions sociales qui rendent possible l'expérience esthétique, il s'agit non pas simplement de rendre compte de façon critique ou distancée d'un fonctionnement du monde de l'art, mais de l'avènement d'un fonctionnement à un moment « t » du temps, celui de l'exposition considérée.

Dans le même ordre d'idée, on pourrait mobiliser l'esthétique, plus exactement l'esthétique de la réception de l'école de Constance, pour rappeler que si les expositions participent de la formation de la perception et du jugement de goût, les œuvres en sont jamais reçues de manière univoque, selon l'horizon, ou les « horizons d'attente » – les acquis, quels qu'ils soient – des différents publics. L'esthétique repensée par Hans Jauss nuance ainsi une sociologie jugée trop idéaliste ou trop déterministe[94], et elle permettrait de prendre en charge la déconstruction mobilisée par la question « pour quoi parle-t-on ».

Enfin, pour traiter le volet du « comment parle-t-on » de cette déconstruction fondatrice d'une expologie comparatiste du design, nous pourrions associer à la sémiologie et la sémiotique, aptes à décoder la façon dont les expôts fonctionnent comme « signes-affordants » et « signes-opaques » au sein d'un méta-récit ou d'un méta-discours, la transposition que Jérôme Glicenstein opère de la théorie littéraire à l'exposition. Pour ce faire, il part de Gérard Genette et des distinctions proposées dans *Palimpsestes*[95]. L'« intertexte » correspondrait à la restitution d'une exposition au sein d'une exposition, le « paratexte » concerne les cartels, notices, catalogues, et tous les documents écrits qui accompagnent la visite, le « métatexte » renvoie à la citation au sein d'une exposition d'autres expositions sur le même thème, des critiques, des commentaires, l'« hypertexte » indique les expositions auxquelles telle ou telle œuvre a participé… Puis Jérôme Glicenstein complète cette première taxinomie avec l'analyse du paratexte que Genette déploie dans *Seuils*[96]. Les textes qui visent à présenter les œuvres, à les inscrire dans un contexte spécifique, qu'ils soient à proximité (péritextes) ou plus extérieurs (épitextes) rendent l'œuvre adaptable[97] ».

Nos compétences propres n'excèdent pas les sciences humaines et sociales. S'il appartient à d'autres de dire ce qu'il faut étudier pour acquérir la partie biologique, physique, etc. nécessaire à la transversalité des compétences requises par une exposition de design, il nous a incombé d'esquisser ce que le designer-commissaire devrait étudier du point de vue d'une expologie comparatiste du design. Avec l'inflexion donnée à chacun de ces champs disciplinaires, il s'agit d'être rompu à l'histoire et à la déconstruction des expositions de design ce qui requiert des compétences en sociologie, sémiologie et sémiotique, esthétique et théorie littéraire. Pour clore ce point, nous pourrions ajouter l'anthropologie à cette formation. Une méthode qui prescrit de décrire

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

un terrain, avant de l'analyser et de le commenter, pousserait le designer-commissaire à repasser du côté du public. Elle lui permettrait de tester, pour une exposition donnée, la pertinence de ces disciplines tout comme la pertinence de leur mise en œuvre pour apprendre regarder et comprendre les objets, les espaces, les processus techniques et scientifiques qui modifient notre monde avec l'aide des designers.

Conclusion

Dans cet article, nous avons voulu tenir l'hypothèse de spécificité inhérente au design et à ses expositions en opérant par différence avec le monde de l'art. Au point où nous en sommes de notre expérience des expositions, et des lectures que nous avons pu faire, il nous est en effet apparu qu'il y a urgence à fonder une expologie comparatiste du design. Nous avons cependant bien conscience des manques dont souffre notre réflexion, notamment de la critique que les designers-commissaires pourraient apporter à notre propos. C'est pourquoi c'est sur le mode de l'essai, et en espérant un tel retour, que nous avons voulu poser les *jalons* de cette discipline à naître.

Bibliographie

Albergamo, Maria, « Préface », dans Eco, Umberto, Pezzini, Isabella, *Le Musée, demain*, 2015 ; rééd. Casimiro, 2017.

Auziol, Brigitte, *Exposer le design : Formes et intentions*, Avignon Université, Thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Sylvie Poli, 2019.

Azéma, Claire, « Les happenings du design faible », dans Lafargue, Bernard (dir.), *Figures de l'art*, n°29, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2015.

Benjamin, Walter, « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres* I, Paris, Gallimard, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, 2000.

Bianchini, Samuel, Quinz, Emanuele, « Maintenance, maintenant, main tenant », dans Marie-Ange Braeyer et Olivier Zeitoun, *La Fabrique du vivant. Mutations/Créations*, Orléans, éditions Hyx, 2019.

Bourdieu, Pierre et Darbel, Alain, *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1969.

Boutan, Nicolas, « Designer des possibles. Prolégomènes à l'expérience curatoriale », dans *Figures de l'art* n° 25, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2013.

Braeyer, Marie-Ange et Zeitoun, Olivier, *La Fabrique du vivant. Mutations/Créations*, Orléans, éditions Hyx, 2019.

Cahiers, Assises du Design, à l'initiative du Ministère des finances et du Ministère de la culture, 2019 :https://www.assisesdudesign.com/doc_root/Ressources/cahiers/5df0f362ada9d_Cahiers_AssisesDuDesign_2019_pages.pdf, consulté le 22 avril 2020.

Caraës, Marie-Aude, « Pour une recherche en design. Art ? Artisanat ? Industrie ? Tout cela et bien plus », dans *Azimuts* n° 33, Saint-Étienne, Cité du design éditions, 2009.

Chaumier, Serge, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La documentation française, coll. Musées-Mondes, 2012.

Clair, Jean, « De la modernité conçue comme religion », dans Clair, Jean, *Paradoxe sur le conservateur*, Paris, L'Échope, 1988.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

Dagognet, François, *Le musée sans fin*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1982.

Danto, Arthur C., « The Art world », in *The Journal of Philosophy*, LXI, 1964, p. 571-584 ; rééd. « Le Monde de l'art », dans Lories, Danielle, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, klincksieck, coll. Méridiens, 1988, p. 183-198.

Déotte, Jean-Louis, « Le Musée à l'époque de sa ruine », dans Déotte, Jean-Louis, *Le Passage du musée*, Paris, L'Harmattan, 2017.
—, « Merleau-Ponty : Hegel, le grand alexandrin, dans Déotte, Jean-Louis *Le Passage du musée*, Paris, L'Harmattan, 2017.
—, « Le Musée de l'Europe à l'épreuve de sa disparition », dans Déotte, Jean-Louis, *Le Passage du musée,* Paris, L'Harmattan, 2017.

Dufrêne, Bernadette, « Introduction » dans Dufrêne, Bernadette et Glicenstein, Jérôme (dir.), *Histoire(s) d'exposition (s),* Paris, Hermann, 2016.

During, Elie, Gonzalez-Foerster, Dominique, Grau, Donatien, Obrist, Hans Ulrich, *Qu'est-ce que le curating ?*, Paris, Manuella Édition, 2011.

Eco, Umberto, *Le Musée du troisième millénaire*, dans Eco, Umberto, Pezzini, Isabella, *Le Musée, demain*, 2015 ; rééd. Casimiro, 2017.

Fariat, Axelle, « Les Frères Bouroullec ou le triomphe de l'artiste-designer dans les expositions muséales et les événements esthétiques éphémères », dans Lafargue, Bernard (dir.), *Figures de l'art*, n°29, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2015.

Fétro, Sophie, « Entretien » dans Lartigaud, David-Olivier (dir.), *Objectiver*, Saint-Etienne, Cité du design, 2017.
—, « Affairements numériques », dans Lartigaud, David-Olivier (dir.), *Objectiver*, Saint-Etienne, Cité du design, 2017.

Geel, Catherine, « Les drôles d'exposition du MoMA#1 », dans Bihanic, David (dir.), *staatliche bauhaus. cent pour cent 1919-2019*, Paris, T&P Publishing, 2020, p. 116-117.
—, « Les drôles d'exposition du MoMA#2 », Bihanic, David (dir.), *staatliche bauhaus. cent pour cent 1919-2019*, p. 118-119.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
—, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Glicenstein, Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, Lignes d'Art, 2009.

Goodman, Nelson, « When is Art ? », in *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, 1978, chap. 4, p. 57-70 ; rééd. « Quand y a-t-il art ? », dans Lories, Danielle, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, coll. Méridiens, 1988, p. 199-209.

Hautecoeur, Louis, *Architecture et aménagement des musées*, 1934 ; rééd. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

Ionescu, Vlad, *Arts appliqués, arts impliqués*, Gent, A&S/books, 2016.

L'Aventure des objets. La collection Alexander von Vegesack, Lessac, éditions CIRECA-Boisbuchet, 2008.

Lipovetsky, Gilles, Serray, Jean, *L'esthétisation du monde*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2013.

Michaud, Yves, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003 ; Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2006.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

—, *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2007.
—, *Narcisse et ses avatars*, Paris, Grasset, coll. 26, 2014.

Ndiaye, El Hadji Malik, « Le Commissaire et l'objet d'art. Les expositions transnationales comme espaces de recherche sur la mondialisation », dans *Proteus, Cahiers des théories de l'art*, n° 10, p. 34. Cf. http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus10-3.pdf, consulté le 20 janvier 2020.

O'Doherty, Brian, « Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space », in *Art Forum*, 1976-1981 ; rééd. *White Cube – l'Espace de la galerie et son idéologie*, Zurich/Paris, JRP Ringier/La Maison rouge, coll. Lectures Maison Rouge, 2008.

Poli, Marie-Sylvie, Auziol, Brigitte « Exposer le design par le design : une approche communicationnelle d'une exposition des frères Bouroullec au musée des arts décoratifs, dans *MEI*, *Design et Communication*, n°40, p. 288.
https://mei-info.com/revue/40/285/exposer-le-design-par-le-design-une-approche-communicationnelle-dune-exposition-des-freres-bouroullec-au-musee-des-arts-decoratifs/, consulté 20 avril 2020.

Pomian, Krysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris, Gallimard, coll. des Histoires, 1987.

Reunkrilerk, Dorian, « Exposer/S'exposer au design : un processus collectif d'altérité », dans Christophe Bardin (dir.), *Figures de l'art* n° 36, Les Moments du design, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2019.

Sudjic, Deyan, *Le Langage des objets*, Paris, Pyramyd, coll. T, 2012.

Valéry, Paul, « Le problème des musées », dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1977.

Sitographie
https://madd-bordeaux.fr/expositions/jasper-morrison, consulté le 22 avril 2020.

https://www.estorickcollection.com/exhibitions/rationalism-on-set-glamour-and-modernity-in-1930s-italian-cinema, consulté le 24 avril 2020.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

1. Caraës, Marie-Aude, « Pour une recherche en design. Art ? Artisanat ? Industrie ? Tout cela et bien plus », dans *Azimuts* n° 33, Saint-Étienne, Cité du design éditions, 2009, p. 42.
2. L'idée est exprimée par Claire Azéma dans l'article intitulé « Les happenings du design faible », dans Lafargue, Bernard (dir.), *Figures de l'art*, n°29, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2015. La proximité entre designer et artiste se ferait sentir jusqu'au cœur des expositions. En 1937, grâce au soutien d'Alfred Barr alors directeur du MoMA de New-York, les anciens du Bauhaus préparent une sorte de rétrospective sur ce que fut cette école de 1919 à 1928. Des années plus tard, Hubert Bayer révèle l'importance d'El Lissitzky dans la saisie de la dynamique de cette exposition fondatrice, la réutilisation du photomontage, des agrandissements muraux, de matériaux tels que la cellophane, des revêtements de couleurs. Sur ce point, consulter Catherine Geel, « Les drôles d'exposition du MoMA#1 », ainsi que « Les drôles d'exposition du MoMA#2 », dans David Bihanic (dir.), *staatliche bauhaus. Cent pour cent 1919-2019*, Paris, T&P Publishing, 2020, p. 116-117 et p. 118-119.
3. Sur le design de galerie, voir Deyan Sudjic, *Le Langage des objets*, Paris, Pyramyd, coll. T, 2012, p. 208. Et, pour ce qui concerne l'avènement de la peinture faite pour entrer au musée, consulter Albergamo, Maria, « Préface », dans Eco, Umberto, Pezzini, Isabella, *Le Musée, demain*, 2015 ; rééd. Casimiro, 2017, p. 12-13. Dans le même ouvrage, lire, d'Umberto Eco, « Le Musée du troisième millénaire, p. 30.
4. Sur ce point, lire Vlad Ionescu, *Arts appliqués, arts impliqués*, Gent, A&S/books, 2016.
5. Deyan, Sudjic, *Le Langage des objets*, *op. cit*., p. 198.
6. Yves, Michaud, *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2007, p. 137.
7. Yves, Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003 ; rééd. Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2006.
8. Jean, Clair, « De la modernité conçue comme religion », dans Jean Clair, *Paradoxe sur le conservateur*, Paris, L'Échope, 1988, p. 20.
9. Jérôme, Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, Lignes d'Art, 2009, p. 210 et suivantes.
10. Axelle, Fariat, « Les Frères Bouroullec ou le triomphe de l'artiste-designer dans les expositions muséales et les événements esthétiques éphémères », dans Lafargue, Bernard (dir.), *Figures de l'art*, n°29, *op. cit*., p. 307.
11. Nelson, Goodman, « When is Art ? », in *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, 1978, chap. 4, p. 57-70. La traduction française du texte peut être consultée sous le titre « Quand y a-t-il art ? », dans Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, coll. Méridiens, 1988, p. 199-209. Voir notamment la page 206.
12. Brigitte, Auziol, *Exposer le design : Formes et intentions*, Avignon Université, Thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Sylvie Poli, 2019. Voir également : Marie-Sylvie Poli et Brigitte Auziol, « Exposer le design par le design : une approche communicationnelle d'une exposition des frères Bouroullec au musée des arts décoratifs », dans *MEI*, *Design et Communication*, n°40, p. 288. On peut lire l'article à partir du lien suivant : https://mei-info.com/revue/40/285/exposer-le-design-par-le-design-une-approche-communicationnelle-dune-exposition-des-freres-bouroullec-au-musee-des-arts-decoratifs/, consulté 20 avril 2020.
13. Arthur, C. Danto, « The Art world », in *The Journal of Philosophy*, LXI, 1964, p. 571-584. La traduction française est accessible sous le titre « Le Monde de l'art », dans Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétiqu*e, p. 183-198. Voir plus particulièrement les pages

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

194-195.

14. Pierre, Bourdieu et Alain, Darbel, *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1969.
15. Axelle, Fariat, dans *Figures de l'art* n°29, *op. cit.,* p. 303.
16. Yves, Michaud, « Design remplace Art », dans Michaux, Yves, *Narcisse et ses avatars*, Paris, Grasset, coll. 26, 2014, p. 32.
17. *Ibidem*, p. 38.
18. Nicolas, Boutan, « Designer des possibles. Prolégomènes à l'expérience curatoriale », dans *Figures de l'art* n° 25, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2013, p. 349.
19. Yves, Michaux, *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, *op. cit.,* p. 136.
20. *Ibidem*, p. 131.
21. *Ibid.*
22. Yves, Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, *op. cit.*, p. 41.
23. Deyan, Sudjic, *Le Langage des objets*, *op. cit*., p. 206.
24. *Ibid*.
25. Gilles, Lipovetsky et Jean, Serray, *L'esthétisation du monde*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2013, p. 29-30.
26. Yves, Michaud, *L'Artiste et les commissaires*, *op. cit.*, p. 18.
27. Jérôme, Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit.*, p. 78.
28. Deyan, Sudjic, *Le Langage des objets*, *op. cit.* p. 202.
29. *Ibidem*, p. 203.
30. *Ibid.*, p. 206.
31. Marie-Ange, Braeyer et Olivier, Zeitoun, *La Fabrique du vivant. Mutations/Créations*, Orléans, éditions Hyx, 2019, p. 214.
32. Jean, Clair, « De la modernité conçue comme religion », *op. cit.,* p. 24.
33. El Hadji Malik, Ndiaye, « Le Commissaire et l'objet d'art. Les expositions transnationales comme espaces de recherche sur la mondialisation », dans *Proteus, Cahiers des théories de l'art*, n° 10, p. 34. Peut être consulté sur : http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus10-3.pdf, consulté le 20 janvier 2020.
34. Jean, Clair, « De la modernité conçue comme religion », *op. cit*., p. 8, puis p. 19.
35. Yves, Michaud, *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent, op. cit.,* p. 107.
36. *Ibidem*, p. 131.
37. Yves, Michaud, « Design remplace Art », *op. cit*., p. 36.
38. Yves, Michaud, *L'Artiste et les commissaires*, *op. cit*., p. 17.
39. *Ibidem.*
40. *Ibid.*, p. 137-142.
41. En matière de collections et de lieux, les *Cahiers* issus des « Assises du design » de 2019 recensent, pour la France, les collections du Centre Pompidou, du Musée des arts décoratifs de Paris (MAD), du Musée des arts décoratifs et du design de Bordeaux (madd-bordeaux) et celle du Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole (MAMC+). Il note également que le Centre national du graphisme, Le Signe, à Chaumont,

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

possède un fonds de design graphique important et que les collections publiques de design sont hébergées au sein du Frac Grand Large de Dunkerque, du Mobilier national, du Musée national de céramique (Sèvres) et du Centre national des arts plastiques (CNAP). À ces collections et lieux français, il faudrait bien-entendu ajouter tous ceux qui existent dans le monde et en Europe : certains sont récents, comme le musée du design de Barcelone - MHUB, le 21_21Design Sight à Tokyo, historiques, comme le Victor & Albert Museum de Londres, ou en mutation tel le Mudac dans le nouveau quartier Plateforme 10, de Lausanne…
*Cf.*https://www.assisesdudesign.com/doc_root/Ressources/cahiers/5df0f362ada9d_Cahiers_AssisesDuDesign_2019_pages.pdf, consulté le 22 avril 2020, voir notamment les pages 15-16.

42. Jean-Louis, Déotte, « Le Musée à l'époque de sa ruine », dans Jean-Louis Déotte, *Le Passage du musée*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 11.
43. Jean-Louis, Déotte, « Merleau-Ponty : Hegel, le grand alexandrin », dans Jean-Louis Déotte, *Le Passage du musée*, Paris, *op. cit.* , p. 49.
44. Pierre, Bourdieu et Alain, Darbel, *L'Amour de l'art*, *op. cit.* , p. 165-166.
45. Jérôme, Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit.*, p. 21.
46. *Ibidem*, p. 31.
47. François, Dagognet, *Le musée sans fin*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1982, p. 31.
48. Jérôme, Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit*., p. 33.
49. *Ibidem*., p. 105
50. *Ibid*.
51. *Ibid.*, p. 51.
52. Jean-Louis, Déotte, « Le Musée à l'époque de sa ruine », *op. cit*., p. 14.
53. Jérôme, Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit*., p. 186.
54. Jean-Louis, Déotte, « Le Musée à l'époque de sa ruine », *op. cit*., p. 15.
55. *Cf*. https://madd-bordeaux.fr/expositions/jasper-morrison, consulté le 22 avril 2020.
56. Sur cette notion de « suspens », voir Jean-Louis Déotte, « Le Musée à l'époque de sa ruine », *op. cit*., p. 29.
57. Dans l'« Entretien » qu'elle accorde à Pierrick Faure, d'une part, et dans son texte intitulé « Affairements numériques », d'autre part, tous deux parus dans David-Olivier Lartigaud (dir.), *Objectiver* (Saint-Etienne, Cité du design, 2017), Sophie Fétro suggère que ce caractère poétique est présent en amont de l'objet : dès la machine qui le produit (*Objectiver*, p. 132), et dans l'« affairement poïétique » des designers dont l'attention se porte sur la production de formes, le processus créatif (*Objectiver*, p. 141).
58. Walter, Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres* I, Paris, Gallimard, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, 2000, p. 92.
59. Deyan, Sudjic, *Le Langage des objets*, *op. cit.,* p. 235.
60. *Ibidem*, p. 203.
61. *Ibid*., p. 204.
62. Marie-Ange, Braeyer et Olivier, Zeitoun, *La Fabrique du vivant. Mutations/Créations*, *op. cit.*, p. 130.
63. *Ibidem*, p. 180.
64. Jean-Louis, Déotte, « Le Musée à l'époque de sa ruine », *op. cit*., p. 23-24.
65. Paul, Valéry, « Le problème des musées », dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard,

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1977.

66. Sur ce point, voir l'interview d'Alexander von Vegesack, co-fondateur du *Vitra design museum*, dans la rubrique *Parole d'auteurs* de ce numéro. On peut aussi consulter, pour mieux saisir les lignes directrices de cette collection privée : *L'Aventure des objets. La collection Alexander von Vegesack*, Lessac, éditions CIRECA-Boisbuchet, 2008.
67. Samuel, Bianchini et Emanuele, Quinz, « Maintenance, maintenant, main tenant », dans Marie-Ange, Braeyer et Olivier, Zeitoun, *La Fabrique du vivant. Mutations/Créations*, *op. cit*., p. 105.
68. Louis, Hautecoeur, *Architecture et aménagement des musées*, 1934 ; rééd. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993. Brian O'Doherty, « Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space », in *Art Forum*, 1976-1981 ; rééd. *White Cube – l'Espace de la galerie et son idéologie*, Zurich/Paris, JRP-Ringier/La Maison rouge, coll. Lectures Maison Rouge, 2008. Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit*. p. 24-25.
69. Elie, During, Dominique Gonzalez-Foerster, Donatien Grau, Hans Ulrich Obrist, *Qu'est-ce que le curating ?*, Paris, Manuella Édition, 2011, p. 24.
70. Jérôme, Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit.*, p. 175.
71. *Ibidem*, p. 197.
72. https://www.estorickcollection.com/exhibitions/rationalism-on-set-glamour-and-modernity-in-1930s-italian-cinema, consulté le 24 avril 2020.
73. Deyan, Sudjic, *Le Langage des objets*, *op. cit*., p. 158-159.
74. Sur cette proximité entre vitrine et boutique, voir Serge Chaumier, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La documentation française, coll. Musées-Mondes, 2012, p. 11. Sur le lien entre galerie et passage, cf. Jean-Louis Déotte, « Architecture et musée : le passage chez Hubert Robert », dans *Le Passage du musée*, *op. cit*., p. 42.
75. Jean-Louis, Déotte, « Le Musée de l'Europe à l'épreuve de sa disparition », dans Jean-Louis Déotte, *Le Passage du musée*, *op. cit*., p. 65.
76. Deyan, Sudjic, *Le Langage des objets*, *op. cit*., p. 31 et p. 63.
77. La notion de « sémiophore » est empruntée à Krysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise XVI^e^ - XVIII^e^ siècle*, Paris, Gallimard, coll. des Histoires, 1987, p. 95.
78. Marie-Ange, Braeyer et Olivier, Zeitoun, *La Fabrique du vivant. Mutations/Créations*, *op. cit.*, p. 146.
79. *Ibidem*, p. 190.
80. Deyan, Sudjic, *Le Langage des objets*, *op. cit*., p. 63.
81. Dorian, Reunkrilerk, « Exposer/S'exposer au design : un processus collectif d'altérité », dans Christophe Bardin (dir.), *Figures de l'art* n° 36, Les Moments du design, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2019, p. 169-170.
82. Jérôme, Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit*., p. 15 et p. 159-160.
83. *Ibidem*, p. 87.
84. *Ibid.*, p. 74.
85. Marie-Ange, Braeyer et Olivier, Zeitoun, *La Fabrique du vivant. Mutations/Créations*, Orléans, *op. cit*., p. 148.
86. *Ibidem*, p. 202.
87. Samuel, Bianchini et Emanuele, Quinz « Maintenance, maintenant, main tenant », dans Marie-Ange, Braeyer et Olivier, Zeitoun, *La Fabrique du vivant. Mutations/Créations*, *op. cit.*, p. 113.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73

88. Bernadette, Dufrêne, « Introduction » dans Bernadette, Dufrêne et Jérôme, Glicenstein (dir.), *Histoire(s) d'exposition (s),* Paris, Hermann, 2016, p. 5, 7, et 8. Le terme de « petit média » est emprunté à Jean Davallon.
89. Bernadette, Dufrêne, « Introduction », dans Bernadette, Dufrêne et Jérôme, Glicenstein (dir.), *Histoire(s) d'exposition (s),*op. cit*. p. 13.
90. Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit.* p. 241 et p. 245-247.
91. *Ibidem*, p. 89.
92. *Ibid.*, p. 168.
93. *Ibid.*, p. 170.
94. *Ibid.*, p. 192.
95. Gérard, Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
96. Gérard, Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
97. Jérôme, Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit*., p. 108-111.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-30 07:01:34, depuis le 216.73.217.73