Design
Arts
Médias

Retours critiques sur et d'une traduction sensible de l'histoire collective d'une institution de design

Maxime Benvenuto
Pete Fung

2026-06-15

Maxime Benvenuto
Enseignant-chercheur en design et doctorant à Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il dispense des cours à la Design Academy de Eindhoven (NL), l'Académie Royale des Arts de La Haye (NL), et à l'Université Paris 1 Sorbonne-Panthéon. Ses travaux de design ont été exposés aux Van Abbemuseum (NL), la SFSU Design Gallery (US), ou encore à la Biennale du Design BIO de Ljubljana (SL).

Pete Fung
Designer et chercheur en design travaillant entre le Canada et les Pays-Bas. Il enseigne à la Design Academy de Eindhoven ainsi qu'à l'Université d'art + Design Emily Carr. Ses travaux ont été exposés et publiés par MIT Press (US), Het Nieuwe Instituut (NL), le Helsinki Design Museum (FI). Il dirige aussi la plateforme éditoriale *Design for the Time Being*.

Résumé
Cette contribution prend pour point de départ un projet de workshop qui a eu lieu au sein de la Design Academy de Eindhoven et qui fait appel à la traduction sensible. Néanmoins, son but n'était pas la traduction sensible en soi. Ainsi, nous proposons d'explorer en quoi ce projet permet de développer la façon dont la traduction sensible se manifeste, mais aussi d'en explorer certains points que le projet soulève vis-à-vis de la façon dont elle a été formulée dans *À l'écoute du design, une théorie critique*, de Catherine Chomarat-Ruiz. Une première partie contextualise l'académie Néerlandaise, et propose une vue d'ensemble sur la façon dont le workshop s'est déroulé. La deuxième partie de la contribution livre des indices de proximité avec la traduction sensible telle que la théorie critique la comprend. Enfin, la troisième partie présente un retour critique afin d'explorer plus loin certaines questions et aspects que le projet permet de révéler sur les traductions sensibles.

Abstract
This paper takes as its starting point a workshop project held at the Design Academy Eindhoven that draws on sensory translation. However, its goal was not sensitive translation per se. Thus, we propose to explore how this project helps develop the ways in which sensitive translation manifests itself, but also to examine some of points that the projects allows to raise in relation to how it is formulated in *À l'écoute du Design, une théorie critique*, " by Prof. Catherine Chomarat-Ruiz. The first section provides context on the Dutch academy, followed by an overview of how the workshop unfolded. The second part of the paper draws parallels with sensitive translation as proposed by the critical theory of design. Finally, the third part will take the form of a critical review to explore further the questions and insights that the project reveals on sensory translations.

1. Préalables

1.1 Sur notre approche

Pour les journées d'étude « Théorie Critique du Design : Traductions Sensibles », nous nous sommes proposés d'explorer la traduction sensible de l'histoire collective au travers d'un workshop organisé à la Design Academy de Eindhoven en Décembre 2024. Cependant, nous tenons à souligner que notre point de départ n'était pas la théorie, mais le projet. En tant que praticiens et enseignants, nous sommes tous deux « impulsés[1] » par des théories et pensées critiques diverses, mais il nous semble important de stipuler que la théorie n'était ni le point de départ, ni le but de cette expérience. Cette contribution est donc, en partie, un exercice de reconstruction, de puzzle que nous avons mené, où nous sommes allés puiser rétroactivement dans nos étagères respectives pour retrouver les voix des penseurs, théoriciens, et critiques qui ont animés nos décisions. Il s'agit donc d'entrevoir le projet comme porteur de pensées et théories critiques dont des traces persistent une fois la traduction achevée. Sans rejouer le binarisme pratique/théorie, nous souhaitons ici essayer de comprendre ce qu'une traduction sensible en pratique a à offrir à la traduction sensible théorique : là où elle confirme les choses, mais aussi là où elle soulève des

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

questions.

Cette contribution est aussi, par essence, multivocale au sens où, bien qu'étant collègues directs à la Design Academy de Eindhoven, nos pratiques (qu'elles soient d'enseignement, de recherche, ou bien de design) et nos origines sont très différentes et sont nourries de références qui nous sont propres mais qui, dans cette contribution, se mêlent en dehors des distinctions et silos disciplinaires qui pourraient leur être imposés. Cela met en lumière la façon dont la pratique du design ne se limite pas à une traduction ni pure, ni unique de ce qui existe dans les champs théoriques, mais aussi la façon dont elle agit comme un terrain de rencontre infra-disciplinaire[2] où différents domaines de savoirs s'entrecroisent et entrent en contact[3].

Il nous semble enfin nécessaire de pointer du doigt l'usage des pronoms dans cette contribution. Nous y utilisons le 'nous' lorsqu'il s'agit de décisions communes, et le 'je' de façon indifférenciée lorsqu'il s'agit de points de vue qui nous sont propres à l'un ou à l'autre. Nous avons choisi cette approche en écho à un article de Maria Lugones et Elizabeth V. Spelman[4], car notre contribution est à la fois un dialogue, une discussion, mais aussi un venir ensemble de nos pensées différenciées. Il nous semblait donc nécessaire de garder nos 'je' respectifs au sein de ce texte, afin de conserver et, peut-être aussi, clarifier les incohérences ou tensions inhérentes à un discours multivocal. Néanmoins, nous avons aussi décidé de les garder indifférenciés de manière à ne pas tomber dans un dialogue de théâtre et garder en ce sens les influences qui ont pris place par notre collaboration. Quand bien même certaines références nous sont propres, nous nous sommes influencés l'un l'autre dans nos discussions et, de bien des manières, ces références nous sont aussi devenues inséparables. Nous n'avons donc pas souhaité recréer une distinction artificielle de nos deux voix, mais tenté de rester dans l'entre-deux créé par notre collaboration pour ce projet.

1.2 Problématique

En prenant comme point de départ ce projet, nous nous proposons de reprendre la question finale posée par Catherine Chomarat-Ruiz : « Missionées afin de susciter émotion et compréhension rationnelle d'éléments critiques, d'élargir l'audience d'une théorie, leur apport [aux traductions sensibles] se résume-t-il à cela[5]? » En tant que designers et chercheurs par le design, la réponse à cette question nous semble évidemment négative, néanmoins, nous avons décidé de nous prêter au jeu de retracer les impulsions qui ont donné forme à notre projet, afin d'essayer de comprendre en quoi prendre un point de départ sensible impulsé par des théories et pensées critiques pourrait permettre de tester l'idée de traduction sensible de façon critique.

Nous tenterons donc dans un premier temps à re-contextualiser le projet et reconstituer son trajet. Nous travaillerons ensuite à le re-membrer de ses impulsions critiques, tout en explorant la façon dont notre approche s'aligne avec la théorie critique du design : l'infra-disciplinarité, les intentions au-delà du didactisme, de l'illustration, et de la condescendance, la subversion endogène. Enfin, nous mettrons en avant certains points soulevés par le projet, permettant ainsi d'explorer plus en avant le rôle que pourrait jouer la traduction sensible et possiblement de pousser la question finale du chapitre sur le sujet.

2. Projet

2.1 Contexte institutionnel et Refus Impulsés

Au cours des dernières années, de rapides changements dans la structure de l'éducation ont pris place à la Design Academy de Eindhoven. Le départ en retraite de nombreux « maîtres » de l'école Néerlandaise ont mené à un renouvellement de nombreux enseignants, et ce en parallèle d'un essor du personnel administratif et managérial qui ont ainsi contribué à une certaine forme de manque de connections et de cohésion au sein du personnel. Dans ce contexte, il faut aussi savoir que nous avons à peu près 800 étudiants pour 200 enseignants, parmi lesquels, environ 150 d'entre eux travaillent en freelance. Ainsi, la majeure partie du personnel enseignant ne fait pas

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

partie de l'institution de façon formelle, là où le personnel administratif bénéficie du statut d'employé, renforçant ainsi une certaine séparation au sein du personnel de l'institution.

En Décembre 2024, nous avons donc été invités par la Design Academy de Eindhoven à formuler une intervention interne pour le personnel enseignant et administratif de l'Académie avec le but de créer du lien et de poser les bases d'une rencontre entre et avec nos collègues. Cependant, nous n'étions pas intéressés par les approches traditionnelles du « venir ensemble » que l'organisation nous proposait.

En premier lieu, on m'a demandé, étant l'enseignant en charge des cours d'histoire du design, de préparer une sorte de mini-cours magistral sur l'histoire de l'académie, afin d'aborder le thème par le temps long dans lequel notre organisme s'inscrit et les divers évènements qui lui ont donnés la forme qu'on lui connaît aujourd'hui. Cependant, sachant que j'allais m'adresser à des collègues qui, pour certains, étaient les enseignants que j'avais eu en tant qu'étudiant, mais aussi que certains d'entre eux font partie de l'académie depuis un temps qui remonte à avant ma naissance, il m'a semblé qu'il serait plutôt ambitieux, voire arrogant, de se plier à l'exercice et d'expliquer l'histoire d'un institut que certains des membres du public connaissent depuis plus longtemps que ma propre existence. Un premier refus envers le format proposé a donc été émis.

Dans la foulée, mon collègue, Pete Fung, a été invité à rejoindre le projet, et on nous a alors proposé l'idée d'une table ronde. Étant tous deux conscients des jeux, enjeux, et tensions politiques qui habitent un institut, mais aussi suffisamment conscients que trop souvent certains égo ou titres ont été utilisés pour mettre en avant certaines figures et en éclipser d'autres, l'idée de faire une sélection des voix à entendre nous a aussi semblé assez indésirable. Un second refus a donc été prononcé.

Ainsi, on nous a éventuellement donné carte blanche et nous avons commencé à penser notre propre approche.

2.2 Le Workshop « To•Gether Re•Gather »

De façon pratique, notre intervention de Décembre 2024 a pris la matérialité d'une frise chronologique de 25 mètres de long retraçant l'histoire de la Design Academy de Eindhoven — - celle documentée par les nombreuses publications de l'établissement — en remontant aux premiers jours de l'institution en 1947 et allant jusqu'à son futur déménagement prévu en 2027. La frise en elle-même comporte les diverses évolutions de l'académie : ses débuts avec une existence apparente comme fictionnelle dans l'administration de la municipalité pendant ses trois premières années[6] ; ses changements de noms ; ses déménagements de sites en sites ; ses remplacements de directeurs ; les évolutions de ses enseignements ; la (dis)continuation de ses divers départements ; ses expositions, etc.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201



Figure 1. Vue d’ensemble au début du workshop, © Anwyn Howarth

Le workshop a commencé par une déambulation (littérale) le long de cette histoire de 25 mètres/80 ans, pendant laquelle nous avons présenté ce qui a été documenté de l’histoire de notre institut à nos collègues, tous ayant des relations et connaissances de l’histoire de notre Academy très différentes, le but étant de leur donner un point de départ et de référence. Après environ une demi-heure de marche lente, les quelques 150 membres de l’Academy présents furent invités à se positionner sur la frise au moment précis où leur relation avec l’institut commença (qu’importe qu’ils fussent étudiants, employés, freelance, ou autre). Cela permit une première mise en perspective avec les plus anciens venant des années 1980, les plus récents étant là depuis moins d’un an, et avec des âges qui ne s’alignèrent pas avec la linéarité de la frise : certains des employés les plus âgés étant ceux qui ont rejoint l’académie le plus récemment. Sur la base de cette répartition, 3 groupes générationnels avec un nombre de participants similaire furent créés : les 1980-2001, les 2002-2015, les 2016-2024.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201



Figure 2. Nos collègues commençant à se placer sur la frise année après année, © Anwyn Howarth

Nous les avons ensuite invités à former des groupes intergénérationnels au sein desquels ils ont dû ajouter, corriger, annoter, les manques et inexactitudes de cette histoire documentée, mais aussi les projets futurs des années à venir et leurs contributions à cet « à venir[7] ». Cela a permis à ces différentes générations de commencer à échanger et questionner l'histoire de l'Academy, de se positionner vis-à-vis des récits existants, mais aussi à rompre certaines frontières administratives et hiérarchiques : les responsables d'ateliers, de départements, les managers, les enseignants freelance, le personnel des ressources humaines et des finances, et les concierges se sont retrouvés mélangés et ont commencé à échanger avec des collègues qu'ils rencontraient parfois pour la première fois.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201



© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

Figure 3. Vue d’ensemble pendant les phases d’annotation/correction, © Anwyn Howarth

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

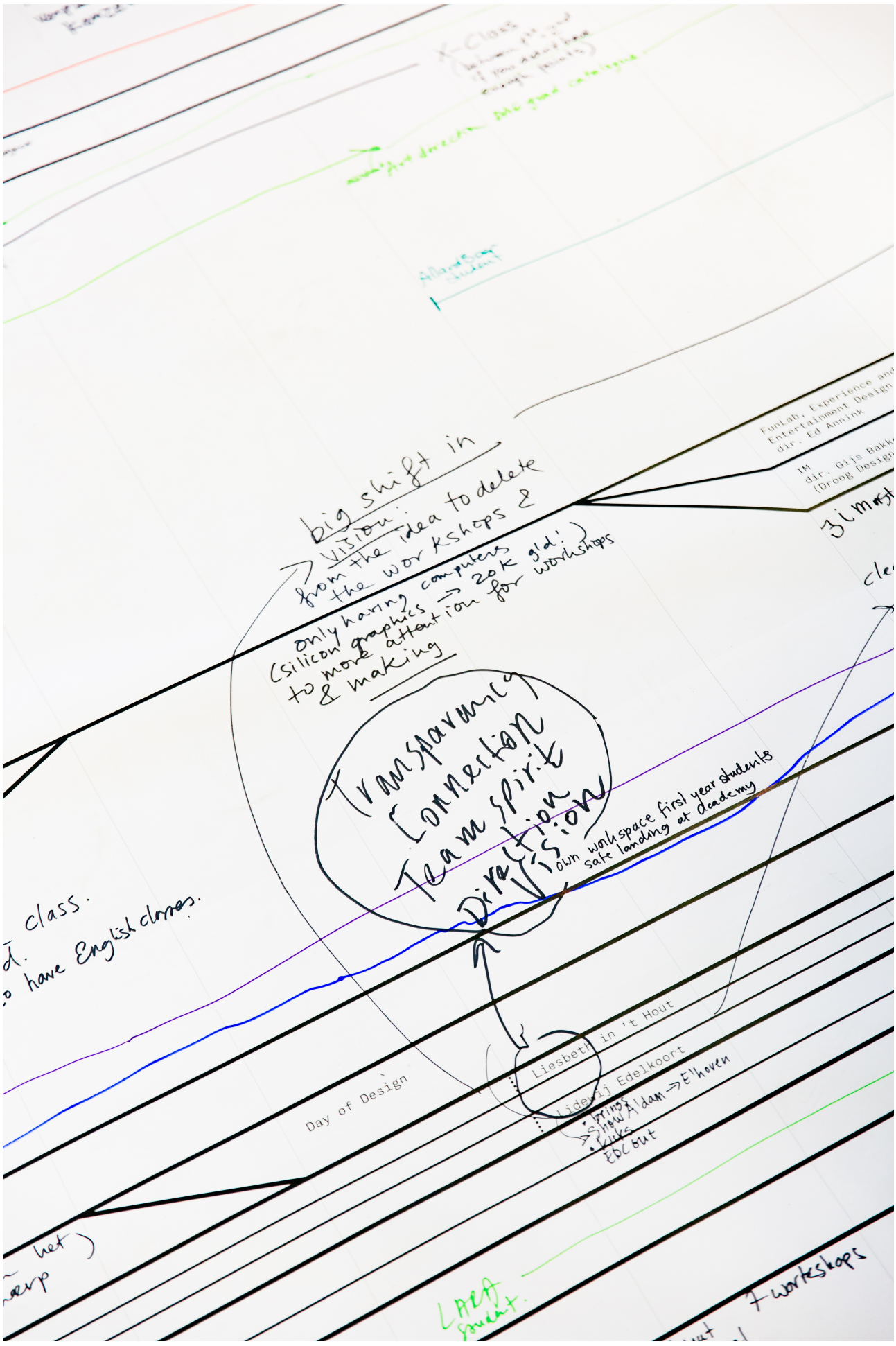


© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

Figure 4. Une responsable de département en discussion avec des employés d'ateliers, © Anwyn Howarth

Après environ une heure d'échanges, d'annotations, de corrections, de débats, et de doutes, nous nous sommes rassemblés pour un dernier exercice. Pour clore ce moment collectif, chaque participant a dû ajouter sa propre trajectoire au sein de l'institut à la frise chronologique depuis leur point de départ jusqu'au présent ; des trajectoires fluctuantes entre les différents départements, enseignements, interruptions, expositions, et positions qu'ils ont pu occuper durant leurs temps à l'Academy. Ici, l'idée était de finir en créant de façon effective un document collectif. Par la mise en place dans la frise des noms des participants et de leurs propres trajectoires, nous leurs proposions aussi de s'ancrer personnellement dans cette histoire, et de garder une trace tangible de cette présence. Cependant, sachant d'avance que l'Academy va devoir déménager en 2027, nous avons aussi laissé les quelques années à venir vides, demandant à nos collègues de se projeter, et donc de penser à la façon dont ils souhaiteraient continuer s'inscrire dans le temps de l'institution.

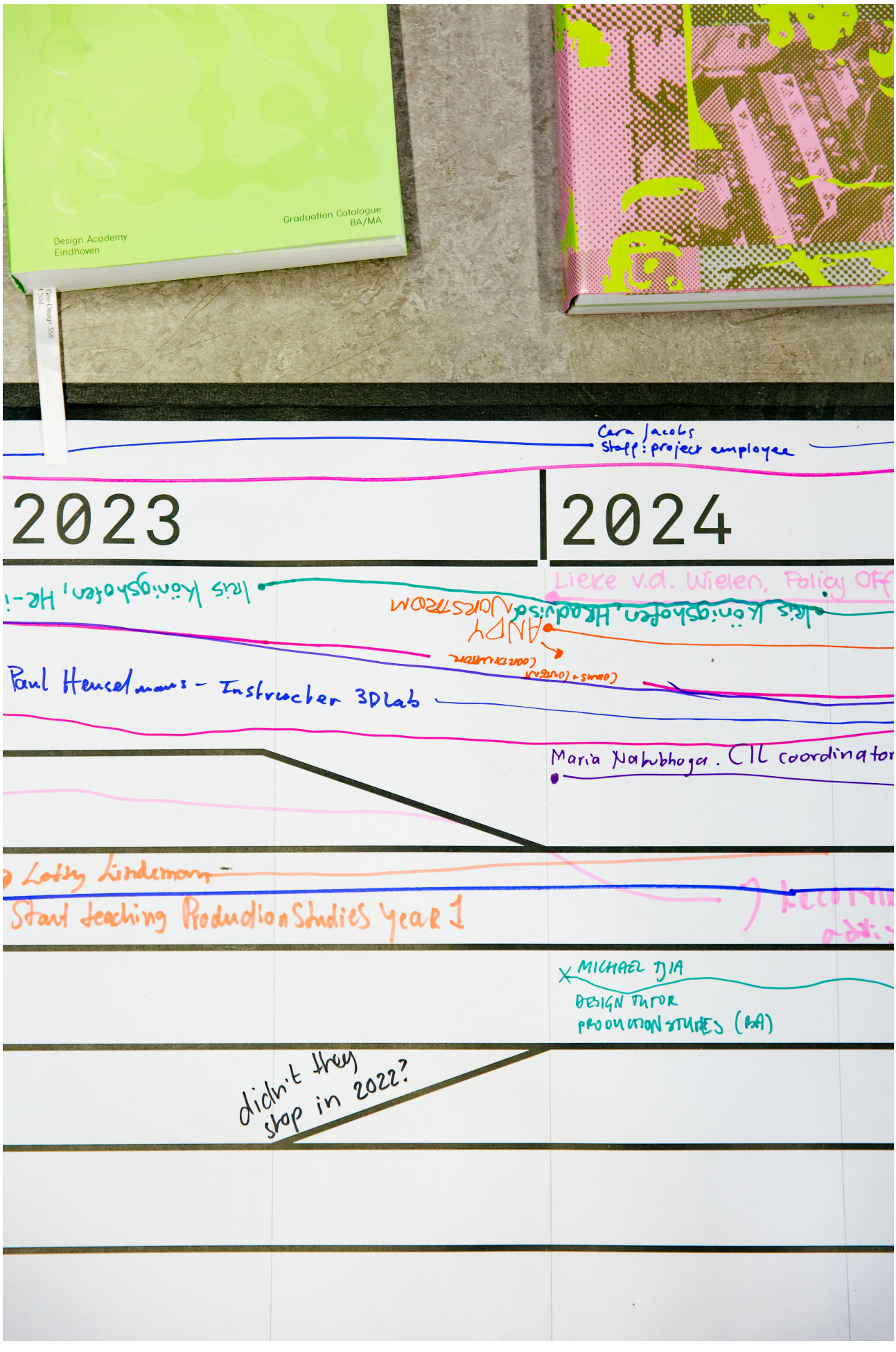
© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201



© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

Figure 5. Détail d’ajouts et de corrections (encre noire), © Anwyn Howarth

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201



© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

Figure 6. Détail de trajectoires personnelles (encres colorées), © Anwyn Howarth

La frise est aujourd'hui un artefact qui nous reste de ce moment, mais qui va être réutilisé à des fins pédagogiques dans les années à venir : dans l'un des cours que je mène, les étudiants de première année en Bachelor seront introduits à l'histoire de leur établissement et de ses membres ; une façon d'inviter les étudiants, pour beaucoup étrangers, à se familiariser et s'enraciner dans ce qui est, pour eux, un nouvel environnement.

3. Traductions sensible

Pour cette section, nous allons reprendre les quatre éléments proposés dans la théorie critique du design pour ébaucher la traduction sensible[8].

3.1 Ni simplification, ni illustration, ni expérience de pensée

Approchant l'histoire et l'historiographie avec ses charges et complexités, nous voulions créer un workshop déplaçant un moment dit de dissémination vers un moment d'engagement pendant lequel la diversité des voix de nos collègues puisse être appréciée. Il s'agissait donc de créer un espace, non-pas dédié à inculquer ou représenter une histoire donnée, mais permettant de réfléchir collectivement aux différences des expériences (et réalités) vécues auxquelles nous, membres de l'institution, avons fait face dans nos capacités respectives. C'est donc une question d'inclusion radicale de tous dans les processus du design (de cet histoire) qu'il nous a fallu mettre en place, plutôt que s'attarder sur une réflexion autour du design résultant (l'histoire vraisemblablement complète et sa parfaite frise chronologique).

Cela est donc devenu l'élément constitutif du workshop et de son design : un design qui doit porter non pas à répondre, mais à designer plus encore, et s'est donc vu reflété dans les décisions qui ont été prises tant dans la structure de l'évènement, que dans le design graphique de la frise chronologique. Ainsi, une attention toute particulière a été portée à la mixité du groupe auquel nous nous adressions : un groupe avec différentes origines socio-économiques, différentes compréhensions (ou parfois aucune) de ce qu'est le design, et différentes représentations de leurs rôles respectifs dans l'histoire de l'Academy. Il est donc devenu rapidement clair qu'un élément crucial serait de trouver un équilibre entre descendre la barrière de la participation au niveau le plus accessible, tout en maintenant un niveau d'intégrité permettant des réflexions critiques. Cela est venu informer tous les éléments du workshop : le langage utilisé pendant notre « marche » au long de l'histoire maintenu à un niveau conversationnel, sans jargon ; le design de la frise chronologique gardé en noir et blanc, et proche de la structure et de la « neutralité » d'un fichier Excel permettant ainsi d'être rempli ou corrigé aisément ; une quête d'équilibre dans l'esthétique cherchant à rester minimale, évitant un surplus de design pour ne pas impressionner et risquer d'empêcher les non-designers d'y intervenir, mais aussi suffisamment designé pour être pris au sérieux par nos collègues designers ; la présence le long de la frise de toutes nos ressources, les publications, mais aussi les archives complètes des catalogues annuels de l'école, permettant aux participants de s'y plonger, vérifier, et se renvoyer leurs informations ; la nécessité de pouvoir, pour chaque individu, se positionner et revendiquer leur position au sein de la frise, et d'y inscrire leur trajectoire… Bien qu'étant les « hôtes » et les « créateurs » de ce workshop, il fallait avant tout que nos collègues-participants puissent nous entrevoir comme leurs collaborateurs, et donc puisse se sentir inclus et bienvenus tant dans le format que dans le processus, et, au fin mot de l'histoire, que leurs contributions ne soient pas moins importantes que celle que nous avons élaborée en amont de l'atelier, mais égale, si ce n'est plus.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201



© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

Figure 7. Des catalogues des projets de diplômes des années 2000 le long de la frise, © Anwyn Howarth

On trouve donc ici un premier parallèle avec la formulation de la traduction sensible : un refus de la condescendance, de l'illustration, de la représentation comme outil didactique, mais, au contraire, la mise en place stratégique d'un design qui fait place à un autre radical avec pour but de le recevoir et de l'accueillir.

3.2 Fonctionnement

Lorsqu'il en est du fonctionnement de la traduction sensible, ce sont nos considérations sur l'historiographie qui ont pris le devant. Tout particulièrement, on trouve chez l'écrivain et penseur Kenyan Ngugi Wa Thiong'o un travail d'analyse qui s'attarde sur les questions de langages et de récits historiques[9].

Dans le contexte de la colonisation de l'Afrique, Wa Thiong'o démontre comment l'imposition d'une langue avec et au travers de ses narratives, opère une dissociation entre l'imaginaire narré et les réalités vécues des corps. Il pointe notamment du doigt les tensions induites par l'expérience des enfants africains placés dans les écoles coloniales où ils étudient Balzac, Dickens, Brecht, etc. et le retour dans l'espace domestique et familial où ils retrouvent leurs habitudes sociales attachées à un autre langage et à des habitudes corporelles[10]. Or, par la répétition et la mise en place de rituels entre-autres linguistique, il démontre comment l'un de ces imaginaires (ici, celui du colon) a éventuellement remplacé l'autre, et avec lui subjugué la mémoire et le savoir social et culturel du corps ; c'est la création d'un monde intérieur qui n'est pas aligné pas avec les réalités sociales et culturelles dans lesquelles le corps de l'enfant évolue : une tension entre l'école coloniale et l'univers de la communauté. Une situation qui souligne la façon dont les narratives institutionnelles et institutionnalisées ont le pouvoir de créer une dissociation entre l'imaginaire qu'elles proposent et les expériences vécues des corps qui les animent, en soumettant le corps à la langue. Voici comment Wa Thiong'o décrit cela :

« La langue de l'enfant africain scolarisé était étrangère. La langue des livres qu'il lisait était étrangère. La moindre de ses pensées se coulait dans le moule d'une langue étrangère […]. Il n'y avait plus le moindre rapport entre le monde écrit de l'enfant (celui de ses journées à l'école) et le monde domestique de sa famille et de sa communauté. L'harmonie était irrévocablement rompue, le monde intérieur de l'enfant coupé de son environnement naturel et social : c'était ce qu'on pourrait appeler l'aliénation coloniale[11][…]»

Or, ces mécanismes de fabrication d'imaginaires font partie d'une culture profondément ancrée dans la pensée occidentale et européenne. Lors de notre intervention à la Design Academy, nous l'avons vu en premier plan. Il y a eu des moments où des voix sont montées convaincues de la véracité de certaines des mythologies qui se sont forgées autour de l'établissement. Par exemple, a un moment donné, alors que nous parlions de la fameuse restructuration des départements en « Man & … » au cours des années 80-90, une collègue nous a rétorqué que cela s'était produit plus tard sous la direction de la directrice mythique Lidewij Edelkoort. Cependant, des catalogues d'expositions en faisaient déjà usage plus de dix ans avant sa nomination au poste de directrice créative. Une autre collègue qui était déjà employée à l'époque vint pour confirmer cela : l'idée a souvent été attribuée à Edelkoort car elle a contribué à rendre l'école et son approche célèbre sous sa direction, mais elle n'en était pas l'initiatrice. La désillusion se lisait clairement sur le visage de notre première collègue, qui me confia plus tard qu'elle avait été persuadée pendant ces trente dernières années qu'il en était autrement.

Cet exemple permet de mettre en avant aussi que, là où le corps collectif d'une institution est fragmenté, et où des narratives institutionnelles sont établies, il n'y a alors pas ou peu d'espace pour faire résonner les différentes expériences vécues, dans et par ses membres, et donc, les narratives institutionnelles — écrites, documentées, archivées — rencontrent peu de résistance, c'est à dire de contestation, de révision, ou encore de tempérance, pouvant ainsi prendre le dessus dans l'imaginaire et la mémoire de l'organisation (nous reviendrons sur cette notions de

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

l'écrit dans la quatrième partie de cette section). Pour réemployer les termes de Wa Thiong'O, c'est là où s'opère une perte d'harmonie entre l'imaginaire et les réalités vécues.

Ici, c'est précisément notre suspicion envers notre propre institut et les narratives qui y circulent qui a formé et informé notre traduction sensible. Nous voulions éviter une forme de désincarnation — au sens *in carne,* dans la chair — des histoires vécues par nos collègues où une histoire officielle viendrait remplacer leurs expériences. Influencé par l'écrivaine et penseuse féministe Afro-Américaine bell hooks, il nous a donc fallu penser ou repenser « la façon dont nous vivons dans nos corps, et la façon dont nous séparons l'esprit du corps[12]. » Ici, nous pouvons retrouver les traces d'un de nos refus : l'idée d'une présentation magistrale devant des corps attentifs et bien alignés dans un auditorium. Au contraire, il nous était précieux, tout en restant critique, de faire appel au corps collectif de l'institut, *aux corps* de l'institut, afin d'éviter autant que faire se peut, d'être dans une logique renforçant le fait que certaines histoires s'effacent, se taisent, s'évanouissent dans les corps des membres de notre institution. Nous souhaitions éviter de faire place à des narratives qui se renouvellent en se nourrissant de l'histoire officielle de l'institut, celle documentée, narrée, archivée par l'institut lui-même. Cette question de la désincarnation et de l'incarnation est donc devenue un point d'ancrage principal pour nous, en proposant à nos collègues comme point de départ un condensé de l'histoire 'officielle' à contester, à annoter, à réviser, et à corriger via leurs expériences vécues. Cela s'est donc bel et bien manifesté au travers d'une traduction, l'histoire n'étant pas disséminée de façon traditionnelle, mais discutée, négociée, reconsidérée, au travers de dialogues, d'interventions graphiques, et de remémoration. Donc, ici, notre rejet d'une approche classique de dissémination de l'histoire qui vise à éduquer, à inculquer, à transmettre un savoir d'un réceptacle à un autre[13] s'est fait au profit d'une approche sensible prenant le corps comme archive en considération, ainsi que de façon sensible au sens de la mise en place d'une capacité d'être à l'écoute.

3.3 Efficacité et audience

Cette question critique du renouvellement des récits par l'institution et de ses capacités à documenter, narrer, et archiver ses propres productions narratives, est quelque chose que je tiens du travail de l'auteure et chercheuse Franco-Israëlienne Ariella Aïcha Azoulay et son concept d'histoires potentielles qui a nourrit notre approche vis-à-vis de la question de notre audience. Non sans rappeler les fabulations critiques proposées par Saadiyat Hartman[14], il s'agit ici d'explorer les récits qui existent aux marges de la fabrique de l'histoire, mais aussi aux marges des principes historiographiques en sortant, par exemple, de la logique chronologique séparant le passé du présent, ou encore de la séparation qui peut être faite entre l'histoire, ses sujets, et le politique[15]. Il s'agit ici, d'une part, d'une approche de l'histoire qui demande de créer du lien là où l'histoire trace souvent des limites, mais d'autre part, d'une nécessité de créer du lien aussi entre les différents partis concernés et de les inclure de façon participative au processus de formation des récits. Azoulay parle d'un « droit commun à participer » :

> *« The right to participate means that one's participation is — and should be — always limited and equally enhanced by others who also participate, by way of their presence, needs, aspirations, legacies, and experiences[16]. »*

Avec ce travail commun et participatif, Azoulay appelle à faire un travail de dé-hiérarchisation au sein des processus narratifs, un travail qui selon elle passe aussi par celui de « répétition » : par de multiples réitérations collectives, les narratives collectives peuvent prendre forme et corps là où elles ont pu être rendues obsolètes par certaines dynamiques de pouvoirs[17]. Dans le cadre de la Design Academy de Eindhoven, il est clair que les traces écrites sont imprégnées des visions des différents directeurs et responsables de départements qui ont rythmé l'histoire de l'institution (souvent eux-mêmes auteurs de ces récits). Néanmoins, ces visions ne sont pas nécessairement représentatives des réalités de l'Academy, ni de la façon dont les choses se sont déroulées. En pensant par la répétition, par l'acte délibéré de se rappeler et de (se) raconter, de se redire les choses les uns aux autres, au-delà des séparations générationnelles, administratives, et

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

hiérarchiques, nous avons cherché à proposer à nos collègues de venir troubler ces récits. Ce faisant, la création de la frise chronologique et des groupes intergénérationnels a permis de soumettre les récits à différentes modalités[18], de les sortir de leurs contextes, de leur unité narrative, de leur performativité, mais aussi de déplacer les relations entre différents acteurs de l'Academy. En mettant en conversation, par exemple, des managers présents depuis quelques années avec des concierges présents depuis plusieurs décennies, cela a renversé certains rôles et hiérarchies, et a fait émerger de possibles histoires en faisant ainsi « ré-exister[19] » certains des corps inexistants dans les récits, ainsi que leurs histoires respectives. Par exemple, une directrice de département et commissaire d'exposition pour les expositions de diplômes s'est retrouvée en discussion avec deux responsables d'ateliers (respectivement de l'atelier bois et de l'atelier 3D) ayant tous deux beaucoup plus d'ancienneté qu'elle. Leurs perspectives étaient aux opposés : l'une fait partie de la machine à communiquer de l'institut et donc participe au façonnement de l'histoire officielle et publique de l'école, les autres restent souvent cantonné à leur atelier et à la salle de pause-café des ateliers (différente de celles des autres employés) en relative isolation et majoritairement au contact des étudiants ; deux mondes, deux perspectives, deux expériences radicalement différentes de l'Academy au travers du temps se sont rencontré et ont échangé.

En somme, face à cette désincarnation, c'est la question d'un « re-membrement » qui s'est posé à nous. Tiré de l'anglais 'remembering' — se souvenir — on trouve plusieurs penseurs décoloniaux, dont le penseur Mexicain Rolando Vázquez, qui proposent l'idée de 're-membering', un acte de mémoire qui permet de recouvrir des membres, comme ceux d'un corps, qui auraient été égarés, endommagés, ou détruits[20]. L'origine de cette idée est quelque chose que l'on peut tracer jusqu'aux romans de l'auteur Sud-Africain John Maxwell Coetzee, qui aborde ce sujet dans certains de ses ouvrages[21]. Ici, pour nous, dans le contexte de l'Academy de Eindhoven, le but était de proposer quelque chose pour aller vers un re-membrement de l'Academy. Et la question du corps était importante au sens que divers corps étaient présents, des corps d'individus, mais aussi les corps enseignants, administratifs, et étudiants (de par la présence d'anciens étudiants parmi les employés). Mais aussi, cette notion de corps était importante dans le désir de « faire corps, » et d'essayer de trouver un moyen pour que ces corps fragmentés puissent faire corps institutionnel. Cependant, ce re-membrement est ici pensé comme re-membrement critique. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une instrumentalisation de l'histoire institutionnelle pour créer une forme de nouveau « membership, » d'adhésion de membres à l'institut, et donc d'aller vers sa reproduction[22], mais il s'agit plutôt de questionner et mettre à l'épreuve les narratives produites par l'institut, ses mythes, ses croyances, ses romantismes, ses généralisations, et ses erreurs au travers du corps collectif et de l'expérience collective : un re-membrement à la fois narratif et sensible.

Néanmoins, sur la question de l'efficacité et de l'audience, il y a un second point qui entre en jeu dans notre traduction sensible. Nous ne voulions pas un workshop qui ne soit qu'à propos de l'histoire et du passé, mais aussi qui puisse nous (le corps collectif de l'institution) aider à nous projeter vers ce qui vient, étant donné que nous allons bientôt devoir déménager. Or, ici, c'est au travail de Carl Di Salvo que j'emprunte les notions de « tracer » et « projeter[23] » qui permettent d'entrevoir le temps du workshop comme un instantané de ceux qui sont présents en un temps et lieu donné. En ce contexte, ce qui s'est passé avant nous (nous dans le sens le plus large du terme, le nous du temps long de l'institution et de son environnement étendu) informe ce qui va nous arriver (le même grand nous ici aussi). Cette condition, d'un nous institutionnel plus vaste que celui du corps collectif qui est situé dans le présent, qu'on le veuille ou non, est inhérent à la construction du public du workshop qu'est l'Academy, dans le sens que cela conditionne de bien des manières la façon dont nous pensons, agissons, et imaginons nos rôles quotidiennement, de façon consciente ou non. Cela va depuis les découpes et structures des enseignements, jusqu'aux mobiliers et prises électriques suspendues aux plafonds dans le bâtiment qui, de par les décisions de nos prédécesseurs, conditionnent la façon dont nous travaillons et imaginons continuer à travailler dans l'établissement. Prenant cela en compte, il était donc nécessaire ensemble de ne pas seulement (re)tracer le passé, mais aussi de nous projeter à la fois dans un passé qui nous dépasse, mais aussi dans ce qui est à venir. Cela nous a mené à former le workshop avec deux temporalités extrêmes. D'une part, par une introduction sur le temps long de l'Academy, sur ce qui s'est produit avant le nous du corps collectif présent pendant le workshop (mais aussi, dans

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

diverses mesures et pour certains, pendant différentes versions de ce nous). D'autre part, par une conclusion ouvrant sur les multiples possibles futurs. Le but de cette dernière étape était de prolonger les frictions des expériences passées par une friction des désirs et des aspirations en observant ce qui se produit lorsque nos besoins et désirs respectifs sont forcé à entrer en contact dans un même espace, et donc, par extension, de se poser la question des politiques et dilemmes inhérents à ces tensions. Ainsi, en demandant à nos collègues de se projeter dans l'avenir, nous les avons aussi poussés à considérer la façon dont ils sont d'ores et déjà engagés dans le temps de l'institution, et donc à considérer qu'ils y ont une certaine capacité d'action et de prise de décision, qu'ils y sont inclus.

3.4 Multimédialité

Nous l'avons déjà mentionné, mais le questionnement autour de la multimédialité a été clef dans notre approche, car elle nous a permis de répondre à l'histoire écrite et publiée qui porte en elle une solidité difficile à mettre à l'épreuve. Cette croyance dans la véracité de l'histoire écrite et, éventuellement, de sa supériorité à toutes autres formes d'histoires, met en lumière à nouveau la dominance du langage, mais cette fois-ci, du langage écrit face aux réalités vécues qui, depuis longtemps, contribue à la marginalisation, à la mise sous silence, et à rabaisser les récits qui n'entrent pas dans ce format. C'est ce que le penseur décolonial Argentin Walter Mignolo appelle la *colonisation de la mémoire*. Au travers de ce qui forme un chapitre entier — du même titre —, Mignolo élabore la négligence des historiens envers les formes de récits historiques autres qu'écrites[24]. Or, les histoires collectives sont celles qui très souvent peinent à trouver forme par les mots ; elles existent sous d'autres formes et modalités : des récits oraux, mais aussi des gestes, des habitudes, des réflexes, des expressions, ou encore des traces de récits matériels telles que les ceintures Wampum, documents légaux de certains peuples Amérindiens fabriqués à partir de coquillages. Or, toutes ces histoires existent, mais rarement sous la forme de ce langage écrit. Mignolo analyse la façon dont l'incapacité de certains groupes et peuples à donner forme à leurs histoires de façon écrite a été le prétexte — dans le cas de l'Amérique Latine — pour les Espagnols d'écrire leurs histoires à leurs places[25]. En somme, ce que l'on trouve dans cette colonialité de la mémoire, c'est un principe qui vise à dire que l'histoire qui est écrite, celle qui est dans les mots, c'est l'histoire véritable, l'histoire solide et véridique, l'histoire référentielle, et ce au prix de nombreuses autres formes d'histoires qui se retrouvent négligées. Parmi celles-ci, on peut penser aussi aux histoires collectives, celles qui vivent dans les multiples corps qui forment une communauté ou un groupe, mais dont les nuances et les perspectives uniques sont trop complexes pour être reflétées dans un texte ou bien même une collection de textes.

On trouve donc ici un autre fragment qui explique les refus que nous avons émis, qui est celui de l'incapacité de l'histoire écrite de notre Academy à se tenir face à sa communauté et à se présenter comme représentative des réalités vécues par les membres de l'institution. Une historiographie qui est faite et porte en elle les voix hégémoniques de l'institut et qui fait donc preuve d'un manque d'aptitude d'être à l'écoute de ce qui coexiste dans l'institution ; un manque de sensible dans la traduction des évènements de cette histoire dans son passage à l'écrit.

Nous savions que nous ne voulions pas utiliser le workshop afin de présenter notre travail de recherche sur l'histoire existante de l'Academy. Nous ne souhaitions pas devenir les « auteurs » de cette frise chronologique, ni ne voulions présenter une version singulière des quatre-vingts ans sur la base de ce que nous avions trouvé. Nous étions déterminés à utiliser ce workshop comme un site de travail « en cours, » ouvert à diverses explorations, expérimentations, histoires, conflits, et débats.

Cette approche, je la tiens de théoriciens et conservateurs de musées qui ont étudié la distribution et dissémination du design dit « critique ». Ce champ d'études (en vérité un sous-champ d'études du sous-champ représenté par le design spéculatif), identifié par Anthony Dunne and Fiona Raby, s'intéresse et se focalise sur l'utilisation du design comme médium critique afin de questionner les problèmes sociaux, environnementaux et politiques de nos sociétés[26]. Quand bien même les approches de design critique se sont popularisées dans les années 2000 avec le lancement du livre *Speculative Everything*, la majorité des projets qui s'y sont référés se sont focalisés sur (et

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

peut-être aussi cantonnés à) l'utilisation d'objets comme médium facilitant la communication de discours critiques ; quelque chose que l'on peut entre-autres attribuer aux racines industrielles du design. Ainsi, avec une dominance des objets comme méthode de dissémination limité à des espaces majoritairement muséaux, cela a généré un « sous-sous-champ », s'intéressant à différentes manières de développer et disséminer ces discours et réflexions, et donc, d'autres formes d'engagements que ceux proposés par l'objet.

C'est, entre autres, ce que je retrouve chez Gillian Russel qui, dans son manifeste pour l'exposition de design critique, revisite la matrice A/B de Dunne et Raby[27] et propose les option C/D[28]. Ainsi, elle propose, par exemple, de passer d'une attitude traditionnelle consistant à penser au design dans l'espace muséal, à penser par le design (en écho ici à la différenciation proposée par Christopher Frayling et l'idée de recherche sur, par, et dans le design[29]) ; de passer d'un espace d'exposition, à un espace d'expérimentation ; de ne pas penser à des visiteurs, mais à des collaborateurs ; ou encore, de passer d'un mode de communication visant à proposer des conclusions, à une approche faisant place à l'ambiguïté[30]. En pensant au travers de tels principes comme agenda, ces théoriciens et commissaires ont développés des approches alternatives au travers, entres autres, de workshops, d'interventions publiques, de méthodes empruntées au design participatif, de performances, et d'échanges scénarisés. Le point d'orgue ici est avant tout l'engagement et les réflexions comme matériaux, créant ainsi des espaces au sein desquels des désaccords peuvent se trouver côte à côte, sans néanmoins fragiliser la cohérence curatoriale.

Bien que ce dernier point touche aussi à la question de l'efficacité et de l'audience, il permet de mettre en lumière ce qui a été traduit dans la façon dont notre approche a fait appel à la multimédialité de la traduction sensible : le débat, la discussion, le graphisme « ouvert », la participation, la déambulation narrative, et les réponses/interventions graphiques. Autant d'approches ouvertes à, voire même invitant, le désaccord comme élément clef de cette traduction sensible. En un sens, au travers de ce workshop, nous avons délibérément cherché ces frictions, en les plaçant au centre et en face des corps (physiques) afin de faire émerger des discours et voix qui sont trop souvent si rare dans nos cadres institutionnels. Ce faisant, le workshop se fait traduction sensible au sens où il cherche aussi à toucher, inclure, et activer les participants par la façon dont ils sont en prise avec le sujet.

4. Retour critique et conclusion

Selon l'approche proposée par la théorie critique, le workshop que nous avons conçu semble bien entrer dans le cadre de la traduction sensible. Ainsi, le prenant pour base, nous pouvons maintenant revenir sur la question finale posée par Catherine Chomarat-Ruiz sur les traductions sensibles : « Missionnées afin de susciter émotion et compréhension rationnelle d'éléments critiques, d'élargir l'audience d'une théorie, leur apport se résume-t-il à cela[31] ?»

Ici aussi, le workshop semble remplir les critères :

Susciter l'émotion : oui. Un an après le workshop, des collègues nous en parlent encore comme d'un moment spécial les ayant touchés et auquel ils repensent souvent.

Compréhension rationnelle : oui. Beaucoup nous ont dit ne pas savoir d'où venait cette académie et avoir découvert certaines choses comme les débuts de son existence fictionnelle.

Éléments critiques, oui. Certains collègues très attachés à cet institut se sont confrontés à l'idéalisation de son histoire et à certains mythes qu'ils chérissaient.

Élargir l'audience, oui. Les personnels des ressources humaines, par exemple, peu engagés dans les travaux de l'école ont participé activement et sans trop d'appréhension.

Néanmoins, dans notre expérience, nous ne voyons pas la traduction sensible se limiter à cela. Quelque chose de notable qui a changé est une forme de relationalité nouvelle qui s'est installée

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

pour nous deux. Depuis le workshop, bien plus de nos collègues distants viennent nous parler, discutent avec nous lors des pauses café, ou, tout simplement, nous saluent lorsque nous nous croisons dans les couloirs sans pour autant nous connaître vraiment. Cette approche sensible, dans notre cas de l'histoire et de l'historiographie, ne s'est pas limitée à une traduction, mais a aussi généré autre chose. On peut peut-être y voir ce que Jacques Rancière appelle un partage du sensible et qui, au-delà des fragmentations, a permis de révéler des communs sans pour autant effacer les découpages de l'Academy[32]. En ce sens, bien que ce ne soit peut-être pas une caractéristique première, la traduction sensible avec sa résonance, permet aussi d'ouvrir de nouvelles relationalités.

Il nous faut aussi pointer du doigt une forme d'opacité générée par la traduction sensible. Refusant le didactisme direct, l'exercice auquel nous nous sommes livrés dans ce texte est quelque chose qui n'a pas transpiré pour les participants du workshop. Si nous parlions demain de bell hooks, de Carl Di Salvo, ou encore de Walter Mignolo à nos collègues, la plupart d'entre eux seraient incapables de savoir à qui nous faisons allusion ni pourquoi. Pour être honnêtes, nous même ne savions pas pour sûr quelles pensées et théories critiques peuplaient notre projet jusqu'à notre contribution à la journée d'étude du 16 Mai 2025. Ainsi, cela semble soulever une certaine opacité de la traduction sensible qui requiert un travail de réflexion critique afin de révéler la façon dont les concepts ont été actionnés ; un travail n'allant pas nécessairement de soi. Néanmoins, ici, le travail de traduction sensible semble extrêmement proche du travail du designer : il s'agit d'un processus mêlant choix intuitifs et calculés, un *process*, dont le résultat n'est pas une illustration mais un fragment « kaléidoscopique » dont « chaque rotation se transforme en un nouveau tout »[33]. Iris van der Tuin et Nanna Verhoef parlent du kaléidscope comme de quelque chose qui vient « avant le collage, la consolidation, et la canonisation et l'institutionnalisation d'un champ de pratique et d'étude[34]» ce qui semble aussi faire écho à la notion d'infra-disciplinarité que l'on trouve dans le champ du design[35]. Dans cette opacité kaléidoscopique, il y a la possibilité d'une logique qui puisse inclure la transformation d'éléments fragmentaires et hétérogènes[36] en un ordre temporaire : la traduction sensible. Il semble donc qu'il y ai peut-être quelque chose de plus à explorer dans la fabrication et les effets de ces processus kaléidoscopiques qui ne génèrent pas seulement ou ne font pas uniquement usage d'éléments critiques, mais appellent aussi une critique introspective au sein de laquelle se lient la théorie et la pratique en un assemblage difficilement séparable[37].

Mais il s'agit peut-être aussi ici de pousser les choses un peu plus loin et d'envisager le design lui-même comme traduction sensible : le résultat d'un processus faisant des choix (on l'espère) critiques, influencé par des pensées et théories critiques qui, au travers d'un processus itératif multimédial, se fait traduction sensible. Dès lors, cela pose la question non seulement des processus historiographiques du champ, mais aussi de l'éducation au design sous un nouvel angle qui met à l'épreuve les approches traditionnelles de « dessin à dessein », des planches, des demandes, et de la pratique du projet de façon générale. Explorer plus en avant ces questions pourraient permettre d'éclairer la façon dont le design travaille effectivement à l'amélioration ou au maintien de l'habitabilité du monde, mais aussi d'en explorer ou bien de mettre à l'épreuve certaines de ses traditions et mécanismes hérités du passé, face aux épreuves auxquelles les designers sont confrontés aujourd'hui.

Pour conclure sur ce point, nous souhaitons faire une dernière observation issue du workshop que nous avons mené. Après le workshop qui était exclusivement dédié aux employés, la frise est restée au sol pour le reste de la journée. Pendant notre absence, un corps « clef » de notre institut a eu le loisir d'observer ce qui s'était produit pendant la matinée : nos étudiants. Deux d'entre eux nous ont laissé des messages : le premier demandant à être intégré lors de ce genre de réunion et faisant part d'un désir d'engager et de s'engager dans ce processus avec le reste du corps de l'Academy ; le second se projetant dans un futur proche où « les étudiants enseignent et les enseignants écoutent ». Bien que pouvant prêter à sourire, cela met en lumière d'autres liens qui demeurent à tisser dans l'institut et qui demanderons très surement d'autres itérations de traduction sensible.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201



© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

Figure 8. « Les étudiants enseignent et les enseignants écoutent, » © Anwyn Howarth

Bibliographie

AZOULAY Ariella Aïsha, *Potential history: unlearning imperialism*, London, Brooklyn, NY, Verso, 2019, 634 p.

CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, Bagnolet, L'échappée belle, 2025, 352 p.

DISALVO Carl, « Design and the Construction of Publics », in *Design Issues*, n^o^ 1, vol. 25, Winter 2009, p. 48-63.

DUNNE Anthony et RABY Fiona, *Speculative everything: design, fiction, and social dreaming*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2013, 224 p.

EMILY CARR UNIVERSITY OF ART AND DESIGN, CANADA et RUSSELL Gillian, « The Critical Design Exhibition: an epistemic space », s.l., s.n., 2018.

FRAYLING Christopher, *Research in art and design*, London, Royal College of Art, 1993.

HARTMAN Saidiya, « Venus in Two Acts », in *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, n^o^ 2, vol. 12, 1 juin 2008, p. 1-14.

HOOKS bell, *Teaching to transgress: education as the practice of freedom*, New York, Routledge, 1994, 216 p.

KILITO Abdelfattah, *Thou Shalt Not Speak My Language*, traduit par Waïl S. Hassan, s.l., Syracuse University Press, 2017.

KRIER Sophie (éd.), *Q—Meanderings in Worlds of Mourning*, s.l., Onomatopee, « Field Essays », 2022.

LUGONES María C. et Spelman Elizabeth V., « Have we got a theory for you! Feminist theory, cultural imperialism and the demand for 'the woman's voice' », in *Women's Studies International Forum*, n^o^ 6, vol. 6, janvier 1983, p. 573-581.

MESKELL Lynn et Weiss Lindsay, « Coetzee on South Africa's Past: Remembering in the Time of Forgetting », in *American Anthropologist*, n^o^ 1, vol. 108, mars 2006, p. 88-99.

MIGNOLO Walter, *The darker side of the Renaissance: literacy, territoriality, and colonization*, 2nd ed., s.l., University of Michigan Press, 2003, 463 p.

Multitudes, *Le partage du sensible*, https://www.multitudes.net/le-partage-du-sensible-2/.

PRATT Mary Louise, « Arts of the Contact Zone », in *Profession*, 1991, p. 33-40.

ROSA Hartmut, « Hartmut Rosa : "La résonance consiste à accepter d'être dérangé dans ses habitudes" ».

ROSA Hartmut et WALLENHORST Nathanaël, *Accélérons la résonance ! pour une éducation en anthropocène entretiens avec Nathanaël Wallenhorst*, Paris, le Pommier, « Manifeste », 2022.

RUSSELL Gillian, « Proceedings of DRS2018 », s.l., s.n.

SUDDABY Roy, Foster William et Trank Christine Quinn, « Re-Membering: rhetorical history as identity work » in *The Oxford Handbook of Organizational Identity*, Michael G. Pratt, Majken

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

Schultz, Blake E. Ashforth et Davide Ravasi (éd.), Online edn., Oxford University Press, « Oxford Handbooks Online », 2016, p. 297-316.

WA THIONG'O Ngũgĩ, *Décoloniser l'esprit*, Paris, La Fabrique éd., traduit par Sylvain Prudhomme, 2017.

Derrida, s.l., Zeitgeist Films, 2002.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

1. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, Bagnolet, L'échappée belle, 2025, p. 310.
2. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique, p. cit.*, p. 278.
3. Le terme de contact ici est important et est en écho à la pensée de Marie-Louise Pratt : PRATT Mary Louise, « Arts of the Contact Zone », in *Profession*, 1991, p. 33-40.
4. LUGONES María C. and SPELMAN Elizabeth V., « Have we got a theory for you! Feminist theory, cultural imperialism and the demand for 'the woman's voice' », in *Women's Studies International Forum*, n^o^ 6, vol. 6, janvier 1983, p. 573-581.
5. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, *op. cit.*, p. 319.
6. Pendant ses trois premières années de ce qui semble être son existence, l'Academy était en réalité (sans directeur, sans bâtiment, sans budget, sans enseignants, et sans étudiants. Elle n'existait que sur le papier dans l'administration municipale. D'où la dimension « fictionnelle. »
7. DICK Kirby et Amy ZIERING KOFMAN, *Derrida*, s.l., Zeitgeist Films, 2002.
8. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, *op. cit.,* p. 306-310.
9. WA THIONG'O Ngũgĩ, *Décoloniser l'esprit*, traduit par Sylvain PRUDHOMME, Paris, La Fabrique éd., 2017.
10. WA THIONG'O Ngũgĩ, *op. cit.*, p. 36.
11. *Ibidem*, p. 40.
12. HOOKS bell, *Teaching to transgress: education as the practice of freedom*, New York, Routledge, 1994, p. 199, traduit par Maxime BENVENUTO.
13. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, *op. cit.*, p. 306.
14. HARTMAN Saidiya, « Venus in Two Acts », in *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, n^o^ 2, vol. 12, 1 juin 2008, p.1-14.
15. AZOULAY Ariella Aïsha, *Potential history: unlearning imperialism*, London, Brooklyn, NY, Verso, 2019, p. 43.
16. AZOULAY Ariella Aïsha, *Potential history: unlearning imperialism*, *op. cit.*, p. 43-44.
17. *Ibidem*, p. 44.
18. *Ibid.*, p. 44.
19. J'emprunte ce terme spécifiquement à Catherine E. Walsh. Voir : WALSH Catherine E., *Rising up, living on: re-existences, sowings, and decolonial cracks*, Durham, Duke University Press, « On decoloniality », 2023.
20. KRIER Sophie (éd.), *Q—Meanderings in Worlds of Mourning*, s.l., Onomatopee, « Field Essays », 2022.
21. MESKELL Lynn et WEISS Lindsay, « Coetzee on South Africa's Past: Remembering in the Time of Forgetting », in *American Anthropologist*, n^o^ 1, vol. 108, mars 2006, p. 88-99.
22. SUDDABY Roy, FOSTER William et TRANK Christine Quinn, « Re-Membering: rhetorical history as identity work » in *The Oxford Handbook of Organizational Identity*, Michael G. PRATT, *et al.* (éd.), Online edn., Oxford University Press, « Oxford Handbooks Online », 2016, p. 305-306.
23. DISALVO Carl, « Design and the Construction of Publics », in *Design Issues*, n^o^ 1, vol. 25, Winter 2009, p. 48-63.
24. MIGNOLO Walter, *The darker side of the Renaissance: literacy, territoriality, and*

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201

colonization, 2nd ed., s.l., University of Michigan Press, 2003.

25. MIGNOLO Walter, *The darker side of the Renaissance: literacy, territoriality, and colonization*, *op. cit.,* p. 128.
26. DUNNE Anthony et RABY Fiona, *Speculative everything: design, fiction, and social dreaming*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2013.
27. DUNNE Anthony et RABY Fiona, *A/B*, 2009. https://dunneandraby.co.uk/content/projects/476/0, consultée le 29 mai 2026.
28. RUSSEL Gillian, *C/D a manifesto (on exhibiting critical design)*, 2017.
29. FRAYLING Christopher, *Research in art and design*, London, Royal College of Art, 1993.
30. Emily Carr University of Art and Design, Canada et RUSSEL Gillian, « The Critical Design Exhibition: an epistemic space », s.l., s.n., 2018. ; RUSSELL Gillian, « Proceedings of DRS2018 », s.l., s.n.
31. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, *op. cit*, p. 319.
32. Entretien avec Jacques RANCIERRE, MULTITUDES, *Le partage du sensible*, https://www.multitudes.net/le-partage-du-sensible-2/.
33. VAN DER TUIN Iris et VERHOEF Nanna, Critical Concepts for the Creative Humanities, Lanham, ROWMAN & LITTLEFIELD, 2022, p. 125.
34. *Ibidem*, p.126.
35. CHOMARAT-RUIZ Catherine, *À l'écoute du design, une théorie critique*, *op. cit.*, p. 278.
36. VAN DER TUIN Iris et VERHOEF Nanna, *Critical Concepts for the Creative Humanities*, Lanham, ROWMAN & LITTLEFIELD, 2022, p. 125.
37. *Ibidem*, p.126.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-10 17:17:18, depuis le 216.73.216.201