Design
Arts
Médias

Interview de Marie-Ange Brayer

Françoise Docquiert

2020-12-08

L'interview a été réalisé le 28 octobre 2020. Marie-Ange Brayer, conservatrice, cheffe du service design et prospective industrielle, Centre Pompidou, Mnam/Cci (musée national d'art moderne / centre de création industrielle) a accepté de répondre à nos questions autour de la question de l'évolution du design et de la manière d'exposer le design.

Françoise Docquiert[1] : Bonjour Marie-Ange Brayer. Vous avez tout au long de votre carrière travaillé autour du design, de sa reconnaissance et de son évolution. Aujourd'hui, le design fait partie intégrante du monde de l'art. Des grands musées nationaux, des centres d'art, des galeries, des biennales et des festivals revendiquent la forme « exposition de design ». Cette reconnaissance vous paraît-elle justifiée ? Comment expliquez-vous l'engouement actuel de la « forme exposition » pour montrer et promouvoir le design ?

Marie-Ange Brayer : Le design a en fait toujours été exposé et fait partie de l'histoire des expositions, au même titre que l'art moderne et contemporain. C'est la modernité, au début du XX^e^ siècle, qui lui conférera un statut muséal.

Au début des années 1930, Alfred Baar ouvre au design les collections d'art moderne du MoMA (Museum of Modern Art) de New York. En 1934, l'exposition « Machine Art » de l'architecte Philip Johnson présente les objets de design comme des sculptures, voire comme des installations conceptuelles avant la lettre. Les avant-gardes historiques, du néo-plasticisme au constructivisme, transformèrent l'approche de l'exposition. Dans les années 1920-1930, le Bauhaus met en avant la notion de « design total », véhiculée par la Neue Gestaltung. « L'aménagement des expositions » constitue d'ailleurs un sujet d'atelier au Bauhaus. Pour l'historien de l'architecture Mark Wigley, « l'idée de design total s'est transférée à l'espace d'exposition[2] ». L'exposition incarnera une forme de « design total » dans sa multi-dimensionnalité.

Au début du Bauhaus, les expositions étaient tiraillées entre artisanat, proche de l'héritage expressionniste, et émergence de la production industrielle. Herbert Bayer – typographe, graphiste, architecte, artiste protéiforme, formé auprès d'El Lissitzky[3] – abordera l'exposition comme une dynamique spatio-temporelle, un dispositif intégratif de formes artistiques multiples. L'exposition du Deutscher Werkbund au Grand Palais à Paris, en 1930, conçue par Walter Gropius, Herbert Bayer, Marcel Breuer et László Moholy-Nagy, innove avec la présentation d'objets de design qui investissent toutes les dimensions de l'espace, cohabitant avec la photographie et l'architecture, le graphisme et les photomontages. Herbert Bayer réalisera également, entre autres, l'exposition « Bauhaus 1919-1928 » au MoMA, en 1938, en collaboration avec le responsable du département de photographie, Edward Steichen. Pour Herbert Bayer, l'exposition se donne comme un « dispositif qui amène le visiteur à percevoir le monde comme un processus toujours en mouvement […] L'œuvre d'art exposée n'est plus une relique sacrée ». L'exposition vise également « à transformer le visiteur[4] ». Cette approche du dispositif d'exposition rejoint alors la nouvelle conception de « l'espace-temps » véhiculée par l'historien de l'architecture Sigfried Giedion [5].

Dans cet esprit de « design global », l'architecte Frederick Kiesler abordera l'exposition comme une « Vision Machine ». En 1942, à la Peggy Guggenheim Gallery à New York (*Surrealist Gallery, Art of This Century*), les œuvres exposées semblent flotter dans un même continuum spatial qui place, sur le même plan, les éléments architecturaux et les objets de mobilier, dessinés par Kiesler, qui participent d'un dispositif spatial global et immersif. Frederick Kiesler courbe les murs, rapproche les tableaux des spectateurs. Ses objets de mobilier multifonctionnels présentent des lignes incurvées, qui font écho aux formes organiques des cimaises. Cet environnement architectural total « incorpore », physiquement et cognitivement, le spectateur. Design, architecture, scénographie ne font plus qu'un dans un continuum dynamique d'espace-temps. On se rend compte ici que l'exposition est bien plus qu'une simple monstration d'objets ; elle met en exergue le processus de création et s'affirme comme un énoncé performatif. Cette dimension intégrative du dispositif d'exposition sera mise en avant, en 1953, par le designer et architecte

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-31 20:53:58, depuis le 216.73.217.73

américain, George Nelson, dans l'ouvrage *Display*[6].

F. D. : Quelle est la situation des expositions de design en France dans l'après-guerre ? L'Union des Artistes modernes (UAM), autour de Robert Mallet-Stevens, avait été le fer de lance de la modernité. Pouvez-nous rappeler la création du CCI, créé en 1969 par François Mathey, avec l'aide de François Barré, au sein de l'Union Centrale des Arts Décoratifs ? De son intégration, dès 1972, cinq ans avant son ouverture, au Centre Pompidou d'abord comme un département autonome, puis en 1992 de sa fusion avec le Musée National d'Art Moderne ?

M.-A. B. : Les expositions dans l'après-guerre, en France, mirent l'accent sur la notion de « formes utiles », d'objet industriel. Francis Jourdain, l'un des fondateurs de l'UAM, avait même envisagé de créer un « bazar », en 1937, rassemblant des objets bon marché, accessibles à chacun. En 1949, l'exposition intitulée « Formes utiles, objets de notre temps », organisée par l'UAM, a pour vocation de présenter des objets « beaux et utiles » pour l'usager. Formes Utiles se poursuivra chaque année, au Salon des arts ménagers, jusqu'en 1959 et présentera les nouveaux produits industriels, tout en organisant des concours. L'UAM donna lieu, dans l'après-guerre, à deux tendances divergentes, dont le CCI pourrait être vu comme la synthèse : d'un côté, l'objet industriel, véhiculé par les salons « Formes Utiles » de l'après-guerre ; de l'autre, l'approche syncrétique du groupe Espace fondé, en 1951, par André Bloc et Félix del Marle, qui renoue avec la synthèse des arts des avant-gardes historiques.

En 1969, le CCI (Centre de Création industrielle) est créé avec l'objectif de rapprocher le design, appelé alors « esthétique industrielle », de l'industrie. De nombreux « design centers », comme on les appelait, étaient en train d'émerger en Europe. En 1972, le CCI, au début sous l'égide de l'Union centrale des Arts décoratifs, devient un département du futur établissement public Georges Pompidou et s'installe au Centre Pompidou fin 1976. Le CCI se tourne alors vers la sociologie des usages ; met l'accent sur l'innovation au sein de la création industrielle dans une lecture du quotidien. Une Galerie des arts quotidiens est à ce titre mise en place. Le CCI met en avant aussi la dimension de communication visuelle.

Le CCI innovera en intégrant le design dans une réflexion sociétale, culturelle, plus large, englobant entre autres l'architecture et l'urbanisme. Le CCI se donnera aussi comme une critique de la société de consommation, mettant en avant les notions de didactique, d'outils heuristiques de connaissance, qui se retrouveront dans la conception des expositions qu'il organisera. La palette des sujets, traités dans les expositions du CCI, sera très large, allant des objets du quotidien au transport ou à l'habitat. Plusieurs centaines d'expositions ont ainsi été organisées rien qu'entre 1976 et 1982 ! Le CCI dispose d'une surface d'exposition d'environ 800 m^2^, qui s'agrandira à la fin des années 1980. Il est cependant bien plus qu'un lieu d'exposition, c'est un centre de recherches, un centre d'information et de documentation. Le CCI est à la fois un outil d'investigation de terrain et un outil réflexif : actif auprès des collectivités publiques pour faire la promotion du design, il se déploie en même temps à travers la mise en place d'outils critiques, ainsi la revue *Traverses* qui réunit, dès sa création, les philosophes Michel de Certeau, Jean Baudrillard, ou encore, Paul Virilio.

F. D. : Les expositions, comme celles organisées à l'époque par le CCI, jouent-elles un rôle important dans le développement du design et la reconnaissance de cette activité ? Quelles sont la fonction et la valeur (d'usage) des objets, des espaces, que montrent les expositions de design ?

M.-A. B. : La première exposition du CCI, en 1969, s'intitule « Qu'est-ce que le design ? » et réunit cinq talents de cette époque, Verner Panton, Charles Eames, Roger Tallon, Joe Colombo et Fritz Eichler. L'exposition mettait en avant l'innovation apportée par ces designers, que ce soit à travers la conception d'objets, une dimension multisensorielle, avec Verner Panton, ou multifonctionnelle avec Joe Colombo. La notion d'usage, de mode de vie, est alors mise en avant dans l'exposition de design. Un changement de paradigme s'était en effet opéré au début des années 1960 : on quitte les Salons des artistes décorateurs où les créateurs de meubles étaient considérés comme des « ensembliers » et où les objets devaient reconstituer des intérieurs, faisant prévaloir une même unité de goût. En 1964, la XIII^e^ Triennale de Milan, dont le thème est le loisir, introduit en

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-31 20:53:58, depuis le 216.73.217.73

Italie le pop art et rompt avec le design entendu comme « mobilier ». Lors de cette Triennale, le design n'est plus appréhendé comme un aménagement d'objets d'usage, mais renvoie à la « notion d'environnement physique » où l'accent est mis sur le comportement de l'utilisateur. L'on passe alors de la notion d'objet à celle de perception et d'appropriation de l'objet, dans la pratique des designers comme dans la conception des expositions de design.

Les designers transforment alors l'approche de l'objet, ainsi Enzo Mari avec le principe d' « auto-progettazione », d'auto-projettation – le terme n'existe pas en français – qui propose à l'usager de s'emparer des plans de conception et de confectionner lui-même ses objets. C'est cette démarche empirique que reprendront par la suite les « makers », fabricants numériques. En 1971, Victor Papanek publie *Design for the Real World, Human Ecology and Social Change* et engage à réaliser des objets simples, faciles à fabriquer, adaptés à chacun, appelant à une nouvelle éthique de la responsabilité sociale, une écologie humaine. Avec prescience, Papanek revendique un design global recourant à des objets recyclés et adaptés à nos besoins. En Italie, à la même époque, le groupe Global Tools, avec tous les grands noms du design italien – Andrea Branzi, Ettore Sottsass, Michele de Lucchi, etc. – met en avant la notion de comportement, d'action. Les expositions se transforment en ateliers ou en performances collectives. L'objet est appréhendé dans sa dimension performative, rendant obsolète l'exposition en tant que telle.

Pour revenir au CCI, en France, une de ses caractéristiques est d'avoir mis l'accent sur le rôle actif du visiteur, appréhendé dans une posture dynamique, voire même critique, défendue par la suite, entre autres, par un de ses directeurs, François Burkhardt. Cette dimension de participation du spectateur, de prise en considération de sa dimension sociale et symbolique est un des basculements importants dans la notion d'exposition de design qu'actera le CCI. Gaetano Pesce ira même jusqu'à avancer : « Je pense que le design n'est pas supposé produire des formes ou des objets finis, mais plutôt des processus que les gens doivent pouvoir acheter pour faire eux-mêmes les objets[7]». L'objet n'est plus la finalité, mais c'est le processus qu'il véhicule qui importe.

À ce titre, Gaetano Pesce, sans doute de par sa position qui met sur le même plan art et design, concevra des expositions parmi les plus novatrices dans leur manière de placer le spectateur dans une « position active ». Il dira vouloir susciter des « émotions que, d'habitude, les commissaires négligent[8] ». Ainsi, en 1996, dans l'exposition « Le Temps des Questions » au Centre Pompidou, Gaetano Pesce propose un concept inédit : chaque jour, des objets différents sont cachés et le visiteur ne verra jamais qu'une partie de l'exposition. Pesce dit avoir pensé l'exposition comme une ville, quelque chose que l'on ne voit jamais entièrement. Il s'érige d'une manière générale contre le parcours d'exposition, que mettent en place les commissaires, qui canalise la visite, pour faire valoir les notions de hasard, de « sérendipité », constitutives, selon lui, de l'expérience de l'exposition. Gaetano Pesce s'opposa aux façons d'exposer toujours identiques, qui réifient l'œuvre, suggérant même, pour son exposition *Il rumore del tempo*, à la Triennale de Milan en 2005, de demander aux visiteurs d'opérer un choix de pièces, mettant en avant le principe de subjectivité, occulté habituellement dans les expositions.

Dans les années 1960-1970, on passera de la notion d'objet à celle d'environnement ; les expositions se transforment en dispositifs d'habitation. Joe Colombo rend obsolète la notion de meuble, d'objet de mobilier. Total Furnishing Unit (1971) est ainsi un agencement multifonctionnel qui renvoie à la notion d'environnement total, d'*ambiente,* à une autre relation à l'espace et au temps. L'objet de mobilier s'est transformé, avec lui, en « espace d'habitation transportable». Les expositions de design se donneront également comme des environnements immersifs, ainsi les salons Visiona en Allemagne, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, où exposeront Pierre Paulin, Olivier Mourgue et Verner Panton.

C'est en Italie, pays où le design occupe une place unique, entre praxis et dimension critique, que l'on trouvera les expositions de design les plus innovantes. En 1967, Sottsass expose Menhir, Ziggurat, Stupas, Hydrants & Gas Pumps à la Galerie Sperone à Milan. La taille de ces céramiques totémiques, de deux mètres de haut, témoigne d'une influence du pop art ainsi que de l'aspiration à étendre les limites de l'objet à un environnement spatial. Dans ce sillage, Sottsass

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-31 20:53:58, depuis le 216.73.217.73

réalise un ensemble impressionnant de céramiques à l'occasion de son exposition personnelle, en février 1969, au Musée national de Stockholm, « Miljö för en ny planet » (Paysage pour une planète fraîche, titre qui fait allusion au magazine de contre-culture « Pianeta fresco», 1967-68). Ces céramiques de grande échelle, inspirées de l'Inde, sont présentées comme des « exercices de concentration ». Cette exposition fonctionnait sur un registre autant physique que psychique, mettant en avant la dimension rituelle et magique des objets, et non leur fonctionnalité.

En 1972, l'exposition *L'Uso della superficie neutra/L'utilisation de la surface neutre* (avec Archizoom, Superstudio, Ettore Sottsass, George Sowden, Clinio Trini Castellli), proposée par l'entreprise Abet Print, revendique la « destruction » de l'objet. L'objet a fait place à des proto-architectures, entre l'échelle du mobilier et de l'architecture, ainsi les Armoires habitables du projet No-Stop-City (1971) d'Archizoom ou les Micro-environnements Conteneurs (1972) d'Ettore Sottsass. À ce titre, la grande exposition sur le design italien à New York, en 1972, « Italy : the New Domestic Landscape », dont le commissaire est Emilio Ambasz, marque un basculement dans la conception de l'exposition de design qui apparaît comme un outil critique de la société. L'exposition s'articule en plusieurs sections : l'une valorise la qualité esthétique des objets ; une deuxième interroge le rôle du designer au sein de la société de consommation et, enfin, une troisième se donne comme « contestataire », intégrant le « contre-design » et les radicaux. D'une manière générale, l'objet en tant que tel est remis en question au profit de l'installation et d'un appel à la « créativité collective ». L'objet n'est plus conçu, « *progettato* », mais choisi pour ses « implications socioculturelles ». Les thèmes de la société de l'information, de la transformation des comportements à travers les technologies émergentes, irriguent les œuvres présentées. Archizoom, avec *Ambiance grise*, expose un espace vide, où résonne la voix d'une petite fille qui décrit les objets d'une grande maison pleine de lumière. L'objet absent se donne à travers son reflet fantomatique.

En 1973, Ettore Sottsass est commissaire de la section « Design industriel » de la XV^e^ Triennale de Milan. À rebours de la thématique de cette section, Sottsass demande aux designers invités de ne pas présenter d'objets, mais de réaliser des films. « La proposition est que les documents pour la Triennale soient surtout les idées, les crises, les débats, les critiques, les problématiques qui ont trait au design sur plusieurs plans ». Dans cette exposition, Sottsass entend « documenter des idées », mettre l'accent sur le travail critique, en allant au-delà de la matérialité de l'œuvre.

Lors de la XVI^{ème} Triennale de Milan en 1979, dont le thème est la « Casa decorata », Paola Navone réalisa un espace entièrement recouvert de motifs (*Progetto decoro* d'Alessandro Mendini et Paola Navone). Cette réhabilitation de la décoration coïncide avec la notion de « design banal », développée par Alessandro Mendini. À la Biennale de Venise, en 1980, qui signe la post-modernité, l'exposition « L'Oggetto banale » d'Alessandro Mendini prône la réappropriation d'objets banals, dans le sillage des *Case d'arte,* des années 1940, où cohabitaient objets artisanaux et artistiques.

C'est Memphis qui fera basculer à nouveau l'approche de l'objet et celle de l'exposition. Autour d'Ettore Sottsass et de Barbara Radice, théoricienne et directrice artistique du mouvement, se réunissent architectes radicaux, tels que Michele De Lucchi, ou jeunes designers (George Sowden, Martine Bedin, Nathalie du Pasquier, etc.) Pour Barbara Radice, Memphis participe d'une nouvelle ère de la communication qui transforme radicalement la notion d'objet, désormais traversée par un environnement dématérialisé. Memphis déclare préférer le présent au passé ; l'impact des nouvelles technologies à l'artisanat, et fait imploser l'unité de la forme à travers les patterns décoratifs. Face à la faillite des idéologies modernistes, Memphis fait valoir la culture postmoderne du « collage », du fragment, promue par Alessandro Mendini (*Théorie du fragment*, 1974).

C'est à l'occasion de la première exposition du groupe Memphis à Milan, en 1981, que George Sowden et Nathalie Du Pasquier réalisent leurs premières « décorations de surface ». Le concept radical d' « habitabilité » des objets trouve alors une résonance nouvelle dans la théâtralité de Memphis, où les objets semblent former une scène déstructurée, à l'échelle ambiguë, entre domestique et urbain, entre expressivité et sensorialité, à rebours de la rationalité et du

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-31 20:53:58, depuis le 216.73.217.73

fonctionnalisme. Memphis entend en outre repositionner le rôle du designer comme prescripteur face à l'industrie et revendiquera des séries illimitées. Le 18 septembre 1981, au show-room de Mauro et Brunella Godani à Milan, est exposée une cinquantaine de pièces de ce qui sera l'exposition inaugurale de Memphis[9]. Ce mouvement propulse en même temps l'exposition de design dans une dimension populaire et festive. Quelle exposition de design eut autant de succès à son ouverture que la première exposition de Memphis, en 1981, à Milan, où les designers durent braver la fouler pour entrer ?

F. D. : En quoi une exposition sur le design est-elle différente d'une exposition d'art moderne ou contemporain ? Existe-t-il des formats qui seraient propres au design ? Quels sont pour vous, s'il y en a, les spécificités d'une exposition sur le design ? Quels seraient les paramètres à prendre en compte ?

M.-A. B. : La différence entre une exposition d'art et une exposition de design vient essentiellement du fait que le design se rapporte à l'aspect utilitaire, ce qui n'est pas le cas, en principe, d'une exposition d'œuvres d'art. Cependant, cela dépend du curseur que l'on met entre dimension utilitaire, dimension technique et esthétique du design. L'exposition de design relève du même champ esthétique qu'une exposition d'art ou d'architecture. Le design acte les mêmes ruptures épistémologiques au sein des périodes historiques et l'on oublie souvent la corrélation entre les formes d'expression artistique à une époque donnée. Un objet de design, conçu par le Bauhaus, a la même force disruptive par rapport à son époque qu'une peinture ou une maquette d'architecture. Il nous appartient d'aller outre le cloisonnement des catégories héritées de l'histoire de l'art, établissant des hiérarchies entre art et arts appliqués.

L'exposition de design a cependant des spécificités. Il est possible de faire une exposition à partir d'un matériau (le bois, le métal, etc.), d'une technique (l'impression 3D), ou encore, d'un pays, d'une région géographique (design japonais, design scandinave, italien, brésilien, …), ce qui n'est pas nécessairement pertinent pour une exposition d'art, sinon à en faire un « *statement* », un manifeste conceptuel ! Beaucoup d'expositions de design tirent parti de ces spécificités et font de ce qui peut apparaître comme une contrainte un principe curatorial et/ou scénographique. Ces dernières décennies, on s'est attaché à échapper à l'effet calcifiant du « show-room » pour les expositions de design. Dans « Design en stock », en 2004-2005, au Palais de la Porte Dorée à Paris, la commissaire de l'exposition, Christine Colin, exposa quelque 2 000 objets des collections du CNAP. Elle prit comme parti-pris l'indexation numérique des œuvres pour concevoir une exposition d'objets basée sur une banque de données, afin de présenter, sans jugement esthétique, différentes typologies d'objets. Cette volonté d'objectivité avait généré une scénographie neutralisant l'expressivité des pièces : les œuvres étaient exposées derrière des grillages qui leur donnaient un peu l'allure d'objets domestiqués ou mis en pâture !

Cependant, Christine Colin avait pour intention d'exposer à la fois « des objets, des processus, des outils techniques ou conceptuels[10]. » Cette approche eut le mérite d'ouvrir les digues à une appréhension plus large de l'exposition de design, à savoir ne plus présenter seulement des objets, mais montrer un processus de création, la genèse d'une pensée créatrice, les coulisses de la fabrication, faire cohabiter différents « états » de la création, sur un même plan, dans une même exposition. C'est ici que se différencie, dans toute sa richesse et sa complexité, l'exposition de design, en ce qu'elle va faire converger la dimension utilitaire, technique, conceptuelle et esthétique des œuvres présentées. C'est cela que mit en avant l'exposition « L'Usage des formes » au Palais de Tokyo, en 2015, réunissant métiers d'art, design, art et architecture dans une même exposition.

F. D. : Aujourd'hui on fait parfois appel à un designer pour mettre en scène son travail ou celui d'un autre ? Est-ce légitime ? Certaines expositions monographiques sur le travail de designers se voient confrontées à la demande des artistes d'en être les auteurs et de faire eux-mêmes la scénographie de leur propre exposition. Qu'en pensez-vous ?

M.-A. B. : On peut évoquer ici des approches radicalement différentes dans le cadre d'expositions monographiques, conçues par les designers eux-mêmes, le plus souvent avec un commissaire

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-31 20:53:58, depuis le 216.73.217.73

associé. Prenons le cas de l'exposition provocatrice de Philippe Starck au Centre Pompidou, en 2003, avec Marie-Laure Jousset, conservatrice en chef des collections design, intitulée « Circulez, y a rien à voir », présentée comme sa première rétrospective. Si Gaeteno Pesce avait occulté certains objets pour créer un jeu de piste ou faire de l'exposition, un rébus, il n'y a ici plus « rien » à voir, si ce n'est la figure démultipliée de l'auteur, ironiquement transformée en « clown-oracle » qui s'efforce de communiquer sur sa création. Dans cette exposition, trônait « L'Ombre », sculpture-nuage qui matérialise l'inconscient de Starck. S'il s'était agi d'un artiste, on aurait tout de suite perçu l'intention, le manifeste – on connaît les expositions mettant en scène le vide, l'absence ou le rien depuis les années 1960 – mais s'agissant d'un designer, ce fut perçu comme un crime de lèse-majesté de ne pas présenter d'objets, alors qu'une des intentions de Starck n'était pas celle d'un mégalomane mais, au contraire, de montrer les coulisses du travail du designer comme des arcanes, des espaces caverneux, où résonnent les tâtonnements ; de mettre en avant ce qu'il y a d'inachevé dans toute création, aussi sous une forme musicale avec Laurie Anderson. C'était donc tout, sauf rien !

Starck refuse, d'une manière générale, les expositions. Sinon je serais devenu « exposeur », a-t-il pu déclarer. Exceptionnellement, pour le Centre Pompidou à Malaga, Starck accepta à nouveau une exposition, en 2017, intitulée « Starck. Dessins secrets », dont j'étais commissaire. Dans cette exposition, s'était glissée à nouveau cette « ombre » toujours présente de l'inconscient à travers plus de 4 000 reproductions de dessins, qui tapissèrent les murs de la salle, du sol au plafond, choisis sans critère d'appréciation, projetés dans toutes les directions, sans logique préalable, comme peut l'être le travail du créateur qui toujours échappe à l'explication. Alors qu'en général, on sélectionne pour une exposition les « plus beaux dessins », le fait le plus marquant était qu'il n'agissait pas, pour Starck, d'exposer de « beaux » dessins ; ceux-ci étaient de toute nature, des plus secs, techniques, aux plus matriciels, sans aucune différenciation. Une sélection d'objets, chacun sur son socle propre, occupait l'espace, sous la forme d'un quadrillage. Il s'agissait cependant d'objets qu'on ne présente habituellement pas dans un musée : un robinet, un vélo, une voiture, des tongs, des objets électroniques de tout type, etc., tous des innovations de Starck, qui déployaient la palette d'interventions du design dans tous les registres de l'environnement quotidien. En même temps, se diffusaient, de manière atmosphérique, la voix de Starck et les effluves d'un de ses parfums, conférant à l'exposition un caractère synesthétique.

Les frères Bouroullec, Ronan et Erwan, mettent aussi en avant le processus, mais d'une manière bien différente, en s'appropriant le médium de l'exposition pour aller encore plus loin dans le processus de création. En 2013, au Musée des Arts décoratifs à Paris, leur exposition « *Momentané* », avec Dominique Forest, conservatrice, comme commissaire, prenait le parti de présenter leur travail sous tous ses aspects : dessins, prototypes, échantillons, installations praticables, déployant leur recherche sur toutes les échelles, de la conception à la production. Les Bouroullec s'approprièrent la grande nef centrale du musée pour l'investir avec une installation textile et ouvrir leur dispositif à l'appropriation des visiteurs, faisant corps avec le cadre architectural et la dimension contextuelle d'une exposition qui est son public. Ici l'exposition est pensée par des créateurs qui en font un outil réflexif, exploratoire sur leur pratique, comme peut l'être, par exemple, l'exercice du dessin. Ce processus de scénarisation permettra de convoquer d'autres paramètres de compréhension de l'œuvre, qui pourront être de l'ordre du poétique, de l'onirique ou du jeu, comme « source du design », diront-ils. Pour Ronan et Erwan Bouroullec, il s'agit de générer une « atmosphère[11] », d'ouvrir sur un monde de sensations plus que d'intellection.

Les deux expositions qu'ils conçurent ensuite à Rennes, en 2016, étaient comme les deux faces d'une même recherche : d'un côté, au Frac Bretagne, l'exposition d'objets de design, mais inscrits dans la temporalité de leur processus de création et de fabrication, à travers des photographies, des échantillons, des prototypes, et de l'autre, aux Champs libres, la présentation d'une cinquantaine de projets pour l'espace public sous forme de maquettes qui étaient comme autant d'esquisses architecturales et urbaines. L'exposition se parcourait dans une atmosphère onirique, le visiteur déambulant à travers les projets comme dans un conte, un récit « enchanté » de l'ordre du merveilleux, au sens où celui-ci va faire se côtoyer le réel, la nature et le surnaturel. L'objet utilitaire, le projet pour l'espace public d'un banc, d'une fontaine, déploie à la fois le devenir d'une

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-31 20:53:58, depuis le 216.73.217.73

réalisation et un imaginaire foisonnant et archaïque qui renoue avec tous les possibles. Les couches de sens se sédimentent entre la raison et le rêve, indissociables du mode de présentation dans l'obscurité. C'est peut-être lorsque l'on se trouve dans cette zone liminaire, presque chamanique, entre visible et invisible, que l'on touche à la singularité et à la spécificité d'une exposition, dans sa forme la plus accomplie, à même de combiner la « didactique » et l'onirique, dans sa versatilité la plus féconde.

F. D. : Si on prend pour acquis la singularité du design et de ses productions, est-il nécessaire de mettre en place pour l'exposer des dispositifs muséographiques particuliers ?

M.-A. B. : Comme on l'a vu, le dispositif d'exposition fait sens avec l'intention des auteurs de l'exposition, qu'il s'agisse des designers eux-mêmes ou des commissaires. Si l'on regarde les expositions du CCI, celles-ci mirent en œuvre des scénographies impressionnantes, qui étaient parfois une œuvre en soi ! Par exemple, l'exposition des architectes radicaux autrichiens Haus-Rucker-co, « Archéologie de la ville » en 1977. Dans « Nouvelles tendances. Les avant-gardes de la fin du XX^e^ siècle », en 1987, l'entrée monumentale de l'exposition s'apparentait à une façade d'architecture, inclinée à l'oblique, alors qu'était présenté pour la première fois, au MoMA à New York, en 1988, le mouvement architectural de la déconstruction avec Bernard Tschumi, Zaha Hadid, Daniel Libeskind… À l'intérieur de l'exposition, c'était un principe d'installation artistique qui prévalait, où les objets de design cohabitaient avec les œuvres d'art. Le dispositif scénographique présentait les objets, non pas de manière muséale, sur des socles, mais dans l'espace même de déambulation des visiteurs. Déambulation, et non parcours, car il s'agissait aussi de se perdre, comme dans une dérive psycho-géographique… Les objets de design, issus de Memphis, par exemple, y étaient mis en scène, dans un dispositif entre la « period room », avec des tapis au sol et des tableaux de motifs décoratifs sur les cimaises, et le théâtre d'objets.

Il est aussi intéressant de faire bouger les lignes et de faire se rencontrer le travail du scénographe et du commissaire d'exposition. Ce fut le cas pour les expositions que nous avons faites avec la Villa Noailles à Toulon, « Nouvelles vagues », en 2019, avec India Mahdavi et « Futurissimo. L'utopie du design italien », en 2020, avec le designer Jean-Baptiste Fastrez qui a conçu une scénographie théâtrale, où les environnements colorés mettent en scène les objets de design, aux côtés d'objets fictionnels qu'il a lui-même dessinés. La scénographie est ici comme un écheveau de fils narratifs, qui amène une pluralité de lectures des œuvres.

F. D. : Les lieux interfèrent-ils dans les modalités d'exposition ? De quelle manière déterminent-ils les objets exposés ?

M.-A. B. : Les lieux peuvent effectivement affecter les modalités d'exposition et les contenus. Chaque exposition s'inscrit dans un ancrage institutionnel, géographique, etc. Dans le cadre de Kanal Brut, préfiguration du nouveau Centre Pompidou à Bruxelles, nous avons organisé, en 2018-2019, en collaboration avec le ADAM, musée du design à Bruxelles, plusieurs expositions que nous n'aurions pas pu faire ailleurs, qui prenaient en compte le « *genius loci* » du lieu, un ancien garage Citroën, architecture Art déco de métal et de verre, de plusieurs dizaines de milliers de mètres carrés, qui se donnait dans son caractère brut. Une de ces expositions, en 2019, intitulée « Bureaux fantômes », investissait les anciens espaces de l'administration du garage Citroën. Nous avons décidé de ne pas recourir aux dispositifs muséographiques habituels qui mettent les œuvres à distance des spectateurs pour présenter les pièces directement au sol, comme si les précédents locataires des lieux revivaient à travers les objets des collections du Centre Pompidou.

Chaque bureau se donnait comme une recréation ludique d'espaces imaginaires de travail. La dimension utilitariste des objets avait fait place aux mécanismes d'association du rêve, à la nostalgie, au concept d'inutilité, d'anachronisme, empreint d'humour et de second degré. Il y avait le Bureau et Salon du Président, le Bureau de la DRH, le Local syndical, l'Espace informatique, l'Espace de coworking, le Bureau fantôme, le Bureau des radicalités, le Bureau des Interrogations, qui ouvraient chacun sur un « merveilleux surréaliste » propre à l'ADN de la Belgique. Les associations libres d'objets, ainsi des objets anthropomorphiques pour le bureau de la DRH ou des

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-31 20:53:58, depuis le 216.73.217.73

structures fantomatiques d'objets pour le Bureau Fantôme, questionnaient l'histoire du design dans sa « ressemblance » au réel. Les bureaux n'étaient que la « ressemblance » de bureaux, dans une sorte d'archéologie mentale, de mise en abyme d'un « mystère » au sens magrittien du terme. Les bureaux se donnaient finalement comme une sorte d'éloge de l'anti-design. Ici le travail avait fait place au sommeil, au jeu et à la réappropriation métaphorique des objets, comme dans l'installation de Matali Crasset, « Quand Jim monte à Paris » (1995), qui faisait écho à l'univers d'un Geek. En dehors de toute rationalité, ces bureaux fonctionnaient par « affinités électives », faux-semblants, trompe-l'œil amusés ou cadavres exquis !

F. D. : Quels sont les savoir-faire nécessaires pour produire et créer une exposition de design ? Quelles sont les disciplines scientifiques à acquérir ?

M.-A. B. : Il est indispensable de s'intéresser autant à l'art contemporain qu'à l'architecture, d'avoir une connaissance élargie du champ artistique et de l'histoire de l'art. Chaque exposition doit creuser le temps présent, se donner comme une mise en abyme d'enjeux critiques, sociétaux, que les œuvres vont interroger, qu'il s'agisse de design ou d'art contemporain. Sur le plan des savoir-faire, quelle que soit la nature de l'exposition, elle requiert aujourd'hui de maîtriser une multitude de médias différents, qui iront du dessin à la vidéo ; de savoir jouer avec les échelles de monstration, du petit objet intimiste à la grande échelle de l'installation.

F. D. : Le design se fonde, à la différence d'expositions d'art basées sur la monstration d'objets uniques, sur l'exposition de produits en série. Faut-il alors plutôt exposer des pièces de prestige, des prototypes ou des variations faisant série ?

M.-A. B. : En ce qui concerne les musées, il est important de présenter des pièces originales, des pièces rares, des prototypes, des premières éditions « vintage ». Par exemple, même si Memphis continue de produire des objets, nous préférerons présenter des pièces originales de l'époque de Memphis. Si nous devons faire une monographie sur un designer moderne, nous ne présenterons pas, sur le même plan, les pièces originales avec les rééditions contemporaines. Le regard historique est important. On ne peut pas télescoper les temporalités ; les aspérités de l'objet, à travers le temps, sont significatives.

F. D. : Les expositions de design contribuent-elles à la valorisation économique et marchande des objets exposés ?

M.-A. B. : Sans doute, mais comme toute exposition d'art moderne ou contemporain, où la diffusion d'un travail est une plus-value. Les designers qui sont exposés au Centre Pompidou savent cependant qu'ils ne sont pas dans un musée de design, mais dans un musée d'art moderne et contemporain dont l'ADN est la transdisciplinarité, ce qui nous permet de dresser plus facilement des ponts, de mettre en avant les porosités et hybridations des pratiques artistiques.

F. D. : Y a-t-il aujourd'hui une évolution vers des expositions portant sur les questions sociales et environnementales ? Conscience durable et design participatif sont-ils des paramètres qu'il convient aussi de prendre en compte ?

M.-A. B. : Bien sûr, une collection est le témoin et l'acteur d'une époque et l'exposition, son « bras armé » pour mettre en avant et soutenir des pratiques en phase avec les enjeux de société. L'exposition « La fabrique du vivant », en 2019, dans le cadre de Mutations-Créations, montrait comment le « vivant » était devenu un nouveau matériau dans le design, traversant autant le champ physique de la matière que celui, immatériel, du numérique avec les biotechnologies.

La question est aujourd'hui : comment programmer le vivant ? Cette exposition, dont j'étais commissaire avec Olivier Zeitoun, se donnait sous une forme évolutive avec des installations « vivantes » à l'échelle 1 :1, ainsi cette arche de plusieurs mètres de haut, construite en briques de mycélium de champignon vivant, dont les éléments tenaient à travers un processus de bio-soudure, conçue par l'architecte David Benjamin/The Living. D'autres expérimentations présentaient des matériaux in vivo, ainsi les lampes dont la lumière était générée par des bactéries

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-31 20:53:58, depuis le 216.73.217.73

de Teresa Van Dongen, une jeune designer néerlandaise. Le champ de la biofabrication est peut-être celui du futur, couplé à une nouvelle « matérialité digitale ». Les bio-matériaux, fabriqués à partir d'organismes biologiques (mycélium de champignon, algues laminaires, bactéries, levures, etc.) produisent de nouveaux objets durables et biodégradables. Les micro-organismes peuvent se transformer en médium architectural, en matériau de construction. Les artistes et designers, tout comme les scientifiques, interrogent les liens entre vivant et artifice ainsi que les processus de recréation artificielle du vivant : manipulation de procédés chimiques sur des matériaux vivants ; œuvres auto-génératives dont la forme ne cesse d'évoluer ; œuvres hybrides mêlant composés organiques et matériaux industriels ; hybridation de cellules humaines et végétales.

À l'heure des technologies numériques, les artistes puisent leur démarche dans l'univers de la biologie, développant de nouvelles écologies sociales et politiques à partir de la question du vivant. Pour cette exposition, nous souhaitions cependant éviter le piège du didactisme et mettre en avant surtout une expérience sensible, émotionnelle des œuvres qui étaient données à voir. L'exposition doit pouvoir générer une appropriation sensible de la part des spectateurs ; idéalement, elle doit combiner différents registres de perception, donner à lire et à comprendre autant qu'à sentir de manière physique et sensorielle. C'est cela qui génère, je pense, l'émotion esthétique dont nos cerveaux ont besoin ! En résumé, une exposition doit être une construction atmosphérique vivante pour former une alchimie avec le visiteur !

F. D. : Pour vous, le design est-il autant un mode de pensée et d'expression verbalisée de la pensée complexe qu'un mode d'expression par la forme ou par l'objet ?

M.-A. B. : Il est les deux. Comme historienne de l'art, ayant eu la chance de faire autant d'expositions d'art que d'architecture et de design, je n'établis pas de hiérarchie entre les modes de création ou d'expression artistique. Le Centre Pompidou est à ce titre en train d'ouvrir ses collections à la mode dans sa dimension la plus expérimentale, prototypale ; le vêtement est aussi une forme souple de design. Comme on l'aura vu, le design n'est pas seulement un « objet technique », une « forme utile », mais une manière d'aborder et d'agir sur le monde. C'est tout sauf un objet.

La conception du design, chez Alessandro Mendini, est indissociable d'une dimension spirituelle. On se souvient de ses « Objets à usage spirituel » (1974-75), objets ordinaires qui sont des véhicules pour la méditation, qui se substituent aux objets « leurres » – optimistes, hédonistes, fonctionnels » que nous impose la société de consommation, qui nous empêchent de penser ou nous interdisent toute activité méditative[12]. Le design puise, pour Mendini, son sens dans les « rituels primitifs » et une exposition doit parvenir à en garder quelque part la trace. Au-delà de la fonctionnalité, le design doit se conjuguer avec une expérience émotionnelle. Dans notre monde aujourd'hui, écrivait Andrea Branzi, les objets doivent être à même de générer une expérience, de la connaissance et de l'émotion, et pas seulement de la fonction. C'est dans un ancrage animiste que se trouveraient le sens des objets et le sens de ce que nous produisons. L'exposition comme espace d'expérimentation peut en être le creuset.

Merci pour cet entretien.

---

1. Françoise Docquiert est chercheuse et critique d'art, Maître de conférences, jusqu'en 2019, à l'Université de Paris 1-Panthéon Sorbonne.
2. Mark, Wigley, « Whatever Happened to Total Design ? », *Harvard Design Magazine*, été 1998, 5, p. 1-7.
3. Voir « Le cabinet des abstraits » (Kabinett der Abstrakten, 1926-1928) d'El Lissitzky pour le Musée Provincial d'Hanovre.
4. Herbert, Bayer, dans Alexander, Dorner, *The Way beyond "art" - the Work of Herbert Bayer*, New York, Wittenborn, Schultz, Inc., 1949, p. 193.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-31 20:53:58, depuis le 216.73.217.73

5. Sigfried, Giedion, *Espace, temps, architecture*, Bruxelles, La Connaissance, 1968 (1941), p. 270.
6. *Display,* vol. 3 of *Interiors Library.*
7. Gaetano, Pesce, entretien avec Studio Lo, “Le design en chair et en os” dans « Exposer le design », *Azimuts revue de design*, n° 32, 2009, p. 127.
8. *Ibid.*
9. Dario, Scodeller, « Exhibition, anti-exhibition : su alcune questioni espositive del pop e radical design italiano, 1966-1981, dans *A/I/S/Design, Storia e Ricerche*, 3 mars 2014.
10. Christine, Colin, « Inventorier, Classer et exposer », dans : Le design, essais sur des théories et pratiques, Brigitte Flamand (dir.l), FM/ Regard, 2ème édition, 2013, pp133-145. Voir aussi Christine, Colin, *DESIGN & stocker, inventorier, classer, Paris,* Editions des Industries françaises de l’ameublement, 2005, p. 135.
11. Brigitte, Auziol, « Exposer le design : formes et intentions », Thèse, Université d’Avignon, 2019, p. 586.
12. Alessandro, Mendini, Introduction, dans Catherine Geel (éd.), *Ecrits d’Alessandro Mendini (architecture, design et projet),* Paris, Les Presses du réel, 2014.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-10-31 20:53:58, depuis le 216.73.217.73