Design *in* Translation

1. Introduction

Catherine Chomarat-Ruiz

Introduction

La critique est nécessaire à toute activité de création (l'art) ou de conception (le design) dans la mesure où elle s'efforce de discriminer entre les productions, et d'établir la valeur de ces dernières par-delà ce qui, lié à un plaisir esthétique personnel, peut néanmoins (en droit) être expérimenté par tous.

De son côté, le design frôle parfois l'art et la production de pièces plus dédiées au plaisir esthétique qu'à remplir une fonction, ou il peut être instrumentalisé par l'industrie et le système capitaliste de production jusqu'à perdre son sens, sa vocation première à servir « l'habitabilité du monde » humain dans le respect des non-humains[1].

Il en résulte que, dans le champ du design, la critique a pour mission d'établir la valeur spécifique de productions proches de l'art, de distinguer une production utile d'un gadget, une véritable innovation d'un simple enjolivement dont la finalité n'est que mercantile. Au-delà de la valeur esthétique dont la critique débat tant pour l'art que pour le design, cet horizon éthique, économique et politique la rend par conséquent encore plus utile et socialement nécessaire que dans le domaine des œuvres d'art.

Dès lors, toute anthologie consacrée à la critique relative au design doit commencer par se demander pourquoi, contrairement à la critique d'art, elle semble si peu présente et reconnue en tant que telle. Pour répondre à cette question, nous allons mettre nos pas dans ceux de Françoise Jollant-Kneebone qui, en France, a réalisé une des rares anthologies consacrées à la critique de design[2]. À partir de là, nous pourrons expliciter ce que nous avons voulu faire pour cette anthologie : les critères qui ont prévalu au choix des textes qu'elle présente, son périmètre, son ouverture spéculative.

1. Les raisons de l'absence de critique de design

1.1 L'auteur

Parmi les raisons susceptibles d'éclairer cette quasi-absence, la première tiendrait, selon Françoise Jollant-Kneebone et les critiques qu'elle convoque, à l'auteur qui, dans le champ du design, paraît moins identifiable que dans les domaines de l'art ou de la littérature. La production est en effet souvent l'affaire d'une équipe, d'une « stratégie industrielle, commerciale et de marketing complexe[3] ». Quand ce n'est pas le cas, soit on aurait affaire à

© Design in Translation
téléchargé le 2026-11-11 13:12:59, depuis le
216.73.216.42

des designers qui ont envie de « "faire pour faire" et n'ont pas de culture », de recul nécessaire pour opérer un retour réellement critique sur leur production[4], soit on se heurterait à la tendance qui est à la « starisation » des designers[5]. Ces derniers, individualistes et peu pourvus de conscience sociale, parleraient d'eux plus que de design. Et c'est ainsi que « la promotion prend le pas sur la réflexion quand il s'agit d'analyser » telle ou telle production de design[6].

1.2 Querelle de mots, manque de reconnaissance et méconnaissance

Le peu de développement de la critique s'expliquerait aussi par la querelle de mots dont le design a été victime. Longtemps, la France a préféré parler d'« esthétique industrielle », de « stylisme », de « style » afin de résister à l'influence croissante des USA[7]. Faute d'avoir adopté le terme même de « design », la critique de design ne pouvait exister.

Mais ce problème terminologique aurait entraîné une méconnaissance et un déficit de reconnaissance pour le design, souvent réduit à la mode et au mobilier[8]. Selon Françoise Jollant-Kneebone, le grand public ne sait pas ce qu'est un designer, qu'il assimile à un esthéticien, un décorateur, etc[9]. Et, jusqu'à la fin des années 60, la presse est encore peu sensible au design. Dans une enquête pour *Les Lettres françaises*, en date de 1969, Catherine Millet, qui fondera *Art Press*, s'interroge sur une pratique qu'elle estime encore méconnue du grand public[10]. Quant aux Galeries liées au design, elles demeurent très peu nombreuses ou ne durent pas[11]. Il faut attendre 1969 pour que le Centre de Création Industrielle, encore compris comme un simple centre d'information, expose cinq designers inconnus du grand public : Joe Colombo, Charles Eames, Fritz Eichler, Verner Panton et Roger Tallon. C'est alors que la presse va enfin investir le design[12].

1.3 Presse féminine, politisée, parisienne

L'analyse des manques de la critique ne design ne s'arrête pas. Dans les années 70, l'intérêt naissant de la presse pour le design demeure limité par un ensemble de préjugés. Dans *La critique en design*, Françoise Jollant-Kneebone et le critique Gilles de Bure soulignent en effet combien la presse qui s'ouvre au design, et partant à la critique de la production industrielle, demeure essentiellement féminine (car dédaignée des journalistes hommes), réputée de gauche (ce qui n'attire pas les investissements des industriels dans le champ du design), et souffre parfois de parisianisme (ce qui n'aide pas à la diffusion des productions[13]). Enfin, ces années-là sont aussi celles du choc pétrolier : la critique de presse ne peut pas grand-chose pour défendre un design encore compris comme superflu, quelque chose qui s'ajoute à des produits dont on dispose déjà ou qui concerne des produits dont la nécessité n'est pas la raison d'être.

1.4 Médias et métiers

Mais, au-delà de ces préjugés qu'alimente un contexte peu favorable, l'absence de critique tiendrait à des raisons inhérentes au fonctionnement des médias et à la spécificité des métiers de journaliste et de critique.

La presse n'a pas la place pour faire de la critique de mauvais projet. Comme l'indique la journaliste Alice Morgaine, il s'agit d'informer, pas de commenter[14]. Elle précise : « Un journaliste, c'est quelqu'un qui enquête et qui transmet une information, en essayant de le faire avec le plus d'exactitude possible et d'anticiper, de débusquer un sujet avant tout le monde. Un critique, c'est un écrivain qui n'a pas forcément des dons d'enquêteur, mais qui a un don d'analyse et un don d'écriture. On est donc ou critique, ou journaliste[15] ».

Ce type d'analyse trouve un certain écho chez les théoriciens et critiques contemporains qui étudient l'effet produit par les médias et leur évolution sur le peu d'intérêt dont bénéficient de

© Design in Translation
téléchargé le 2026-11-11 13:12:59, depuis le
216.73.216.42

nos jours la critique et les métiers concernés par ce type d'activité. Si l'on prend appui sur les réflexions d'Éric Loret, on peut penser que l'absence de critique est contemporaine d'une « désaffection pour la critique classique[16] », c'est-à-dire d'une désaffection générale pour la critique d'art telle qu'elle a pu être pratiquée et éditée dans les quotidiens nationaux ou dans les revues spécialisées. En effet, le « corrélat » de ce désamour réside dans « l'explosion d'une critique "domestique" sur les blogs, forums, réseaux sociaux » où chacun distribue « blâmes et félicitations sous le seul horizon du goût personnel[17] ». Si la critique de design dans la presse écrite se développe mal, voire pas, n'est-ce pas parce qu'elle est désormais concurrencée par les blogs, les réseaux sociaux et les plateformes nés avec le développement de l'Internet ? Parce que le journaliste spécialisé est désormais concurrencé par l'influenceur ?

1.5 Le rôle de l'université et des formations au design

Force est de constater que, sur un plan institutionnel, il n'y a pas, comme c'est le cas pour la critique d'art, « de relais universitaires et académiques[18] ». Il n'y a pas, notamment à l'université, « de cursus en designologie[19] », peut-être parce qu'un critique ne doit pas être trop universitaire sous peine de ne s'adresser qu'à un lectorat qui est déjà informé et de rater ainsi sa cible[20]. Et si les années 80 voient naître l'ENSCI[21] et la filière design de l'Université de Compiègne, la première met l'accent sur la création industrielle, tandis que la seconde demeure tournée vers l'ingénierie. Une critique de design inspirée de la critique d'art ne peut avoir de place dans ce type de formation.

2. Les raisons de l'insuffisance de la critique de design

Et pourtant la critique de presse existe… C'est pourquoi, dans son ouvrage, Françoise Jollant-Kneebone s'exprime sur ce point, donne la parole à des journalistes et à des critiques qui analysent aussi les manques subsistant quand la critique advient.

2.1 Peu analytique

Elle juge que la médiatisation du design via la critique a progressé dans un contexte plus « journalistique que critique, plus narratif qu'analytique[22] ». En d'autres termes, les textes produits ne sont pas nourris par une authentique culture du design, ils n'analysent rien et restent à la surface des choses, se plaisent à raconter tel ou tel événement (la Foire de Milan, par exemple). Selon Pierre Staudenmeyer, la critique demeure au mieux « factuelle », au pire « commerciale[23] ».

2.2 Peu théorique

Dans une sorte de tension avec ce que d'autres critiques ont écrit sur le rôle à attendre ou pas de l'université, Pierre Staudenmeyer énonce que la critique est trop peu théorique, ou peu portée à la théorisation car les universitaires qui s'y intéressaient ne s'y sont pas risqués. Il écrit à ce propos et à titre d'exemple : « le design était un sujet qui passionnait Lyotard, mais il disait : "Jamais je n'écrirai là-dessus, parce que ce milieu est tellement nul que je vais me décrédibiliser immédiatement". Toutefois, s'il doit y avoir théorisation, elle viendra de là plutôt que du milieu du design[24] ». Ou alors, comme le souligne Alice Morgaine, quand les universitaires s'y sont risqués c'est pour faire autre chose que la critique. L'intérêt des « philosophes, des sociologues, des sémiologues » existe en matière de design : par exemple, « Roland Barthes décortique le *Jardin des modes* », mais ce n'est pas pour faire une théorie de la critique de design, c'est pour écrire un *Système de la mode*[25].

2.3 Inculte ou prisonnière du temps

Les analyses avancées peuvent être encore plus féroces. Gilles de Bure n'hésite pas à écrire :

© Design in Translation
téléchargé le 2026-11-11 13:12:59, depuis le
216.73.216.42

« Un(e) journaliste qui écrit sur le design doit avoir un regard sur le cinéma, la littérature, sur l'architecture, sur la musique. Il (elle) doit être capable de tout remettre dans un contexte, pour faire véritablement acte de critique en design. C'est pour cela qu'il n'y en a pas beaucoup qui en sont capables[26] ». De façon plus nuancée, Claire Fayolle note que les critiques de presse n'ont pas le temps dans leur activité, c'est-à-dire dans l'intervalle entre la commande de l'article et la remise en leur texte, de réfléchir, de construire une « vision[27] ».

3. La présente anthologie

3.1 Les critères de choix des textes

Le propos de la présente anthologie n'est pas de chercher à savoir dans quelle mesure ces analyses de l'absence ou des manques de la critique de design sont justes. Ce sont plutôt les deux hypothèses qui en émergent qui nous intéressent : l'une concerne les critères discriminants entre les articles, l'autre le périmètre de notre anthologie.

Si l'on peut repérer les manques de la critique de design dans la presse, on peut donc, sur l'envers de ce geste, produire les critères permettant de distinguer un bon article de critique de design d'un article trop journalistique, hagiographique ou promotionnel, voire factuel ou trop universitaire. Même si, comme on l'a effleuré à propos du rôle que l'université devrait jouer ou pas en tant que relais de la critique, certains critères sont « sûrs », au sens où ils sont tranchés et admis, tandis que d'autres sont en tension, ou plus nuancés : mais ils semblent être au nombre de quatre.

Il y a tout d'abord l'idée partagée que le critique doit viser un public plus large et moins bien informé qu'un public d'étudiants ou de collègues universitaires.

On admet aussi l'aspiration théorique, voire philosophique du propos critique, et plus largement la nécessité d'une culture générale, plus large que celle inhérente aux seuls domaines de l'art et/ou du design. On retient enfin le caractère analytique d'un propos critique, pas forcément tourné vers l'industrie (le fonctionnalisme) ou l'ingénierie, mais vers l'art (il s'agit alors de s'attacher au design par transposition, comparaison), ou vers la littérature car ce propos analytique ne doit pas non plus faire fi du narratif : « ce que j'attends d'un designer », écrit Gilles de Bure, « c'est qu'il me raconte une histoire, mais une histoire dans laquelle je puisse projeter la mienne[28] », tandis que, selon Anne-Marie Fèvre, la critique s'apparente à un genre littéraire qui ménage une importante marge de liberté et permet ainsi de réaliser des « portraits » de designers ou d'objets[29].

Ce sont ces critères qui ont prévalu au choix des textes.

3.2 Le périmètre (idéal) de l'anthologie

À ces critères s'ajoutent l'hypothèse que les manques de la critique de design permettent d'établir le périmètre à adopter par cette anthologie.

On pourrait s'attendre à ce que l'ouvrage de Françoise Jollant-Kneebone ait effectué le travail d'anthologie pour la critique de design développée par la presse puisque l'introduction et les premiers textes — des entretiens accordés par des journalistes — concernent ce domaine. Or, les articles présentés dans l'anthologie sont plutôt repris de revues spécialisées. Faut-il penser que seules ces revues-là respectent réellement les critères d'une critique digne de ce nom ? Il ne nous incombe pas de répondre, mais ce choix-là indique en creux que le périmètre de notre anthologie doit prolonger le travail de Françoise Jollant-Kneebone en s'intéressant à la critique de presse, de journaux quotidiens, par exemple, d'une part, et en s'attachant à des revues spécialisées qui n'existaient pas encore au moment où ce livre a été publié, d'autre part.

Mais, pour définir le périmètre de cette anthologie, il faut aussi aller chercher la critique de

© Design in Translation
téléchargé le 2026-11-11 13:12:59, depuis le
216.73.216.42

design hors de la presse, c'est-à-dire au sein des galeries qui ont effectué un travail d'édition (de textes et de produits), auprès des musées ayant exposé des pièces de design et élaboré des catalogues critiques, au cœur des écoles et de leurs publications spécifiques (livres, revues), voire de l'université et de ses capacités théoriques.

Enfin, et toujours afin de dessiner le périmètre de cette anthologie, on peut aussi interroger le propos développé par Françoise Jollant-Kneebone depuis le champ disciplinaire du design pour formuler deux autres raisons concernant l'absence relative de critique spécifique. Parmi les textes qu'elle propose, elle livre un extrait des *Nouvelles de la Métropole froide*, *design et seconde modernité* où Andrea Branzi écrit : « […] dans les années 70, l'Architecture radicale a marqué le passage de la société industrielle à la société postindustrielle, provoquant la crise des certitudes sociales du mouvement moderne, des méthodes et des langages de son projet. L'Architecture radicale a aussi préfiguré, pour une brève période, son modèle humain, celui du consommateur qui s'émancipe des modèles imposés pour amorcer un processus d'autodéfinition, de soi-même et de son propre environnement. C'est là une utopie plus critique que constructive, qui voit l'homme aller vers l'état sauvage, la libre création de comportements, de langages et d'objet (No-Stop-City, Global Tools)[30] ». En relation avec la critique de la société industrielle et du design fonctionnaliste dont cet extrait est révélateur, deux idées peuvent être formulées. Si la critique de design ne s'est pas tellement développée, n'est-ce pas parce que cette dimension critique est inhérente à l'histoire même du design qui s'autocritique ? Et, deuxième idée, cette absence ne tient-elle pas à l'existence d'un champ spécifique du design qui trouve une partie de ses origines dans la critique radicale italienne et se nomme « design critique » ? C'est en cette double direction que la présente anthologie devrait s'étendre.

En partant de l'absence ou des manques de la critique de design tels que les repère l'ouvrage de Françoise Jollant-Kneebone, nous pouvons donc tracer le périmètre idéal de cette anthologie. « Idéal » car, de façon réaliste, nous ne savons pas si nous aurons les moyens matériels et financiers de mener à bien cette entreprise[31]. Tout comme nous l'avons fait en partant du livre de Françoise Jollant-Kneebone, d'autres pourront choisir d'explorer ce champ à notre suite si, d'aventure, nous n'arriverions pas à tout faire à partir de nos propres forces.

3.3 La nature « spéculative » de cette anthologie

Quoi qu'il en soit, ces critères et ce périmètre disent quelque chose de la nature de cette anthologie. Il s'agit bien, comme dans toute anthologie, de donner accès aux fondamentaux c'est-à-dire, en l'occurrence, aux textes sources de la critique de design. Mais on comprend que, dans un champ disciplinaire encore jeune et peu pourvu en critique, les sources ne se trouvent pas uniquement dans le passé. Elles concernent aussi le présent (des textes critiques qui ont d'emblée une portée historique, font d'emblée date), voire l'avenir (des textes qui proposent une vision du champ disciplinaire et qui, du coup, pourront être de commande). C'est en ce sens que notre anthologie se veut prospective, voire spéculative.

© Design in Translation
téléchargé le 2026-11-11 13:12:59, depuis le
216.73.216.42

1. Cette définition a été mise au point lors d'une interview consacrée au cycle de conférences *Design, Arts,*
2. Françoise, JOLLANT-KNEEBONE, « La critique en design,
3. JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 7-8.
4. Françoise, JOLLANT-KNEEBONE, « Pierre STAUDENMEYER », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 89.
5. JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 7-8.
6. Françoise, JOLLANT-KNEEBONE, « Pierre STAUDENMEYER », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 89, et « Chloé BRAUNSTEIN », p. 53.
7. Françoise, JOLLANT-KNEEBONE, « La presse et le design », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 13.
8. *Ibidem*, p. 11-12.
9. Françoise, JOLLANT-KNEEBONE, « Pierre STAUDENMEYER », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 87.
10. Françoise, JOLLANT-KNEEBONE, « La presse et le design », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 13.
11. Claire FAYOLLE explique que, dans les années 2000, Neotu et Gastou ont cessé leur activité, tandis que Kreo ne fait pas de travail d'édition. *cf*. Françoise, JOLLANT-KNEEBONE, « Claire FAYOLLE », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 78.
12. Françoise, JOLLANT-KNEEBONE, « La presse et le design », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 14-15.
13. *Ibidem*, p. 14 et 47 sur la féminisation, p. 14 pour les titres des journaux de gauche. Voir aussi le texte de Gilles de BURE, p. 55 et 57 dans le même ouvrage.
14. « Alice MORGAINE », dans JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, p. 85.
15. *Ibidem*, p. 86.
16. Éric, LORET, *Petit manuel critique*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. Essais, 2015, p. 9.
17. *Ibidem*.
18. Françoise, JOLLANT-KNEEBONE, « La critique en design,
19. « Chloé BRAUNSTEIN », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 53.
20. « Gilles de BURE », dans JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 57.
21. ENSCI signifie École Nationale Supérieure de Création Industrielle.
22. Françoise, JOLLANT-KNEEBONE, « La presse et le design », dans JOLLANT-

© Design in Translation
téléchargé le 2026-11-11 13:12:59, depuis le
216.73.216.42

KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.* p. 48.

23. Françoise, JOLLANT-KNEEBONE, « Pierre STAUDENMEYER », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 87.
24. *Ibidem*, p. 90.
25. « Alice MORGAINE », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 86.
26. « Gilles de BURE », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 57.
27. Françoise, JOLLANT-KNEEBONE, « Claire FAYOLLE », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 78 et p. 79.
28. « Gilles de BURE », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 59.
29. Françoise, JOLLANT-KNEEBONE, « Anne-Marie FÈVRE », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 81.
30. BRANZI, Andrea, « Nouvelles de la Métropole froide », dans JOLLANT-KNEEBONE, Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, *op. cit.*, p. 131. Le passage est repris de l'édition des écrits d'Andrea Branzi par le centre Georges Pompidou en 1991.
31. Pour l'heure, *Design in Translation* a bénéficié du soutien financier de la MSH-Paris Nord et de l'Institut ACTE pour la conception et le développement de la plate-forme, ainsi que pour le paiement des droits d'auteur des articles (re)publiés dans la Partie 1 de cette anthologie. J'ai personnellement investi mon temps de chercheuse dans ce

© Design in Translation
téléchargé le 2026-11-11 13:12:59, depuis le 216.73.216.42