

Design et existence

« Le *design* s'installe dans un environnement symbolique où prolifèrent des images dont la grande majorité renvoie à des significations réifiées. Il convient donc de veiller à ce que le signe ne se mue pas en signal, à ce que sa nature troublante ne soit pas immédiatement neutralisée par une signification qui lui préexiste. Il faut pour cela penser le *design* comme ce qui va ménager dans l'objet une part non commensurable, une part neutre a priori, [adoptable] de plusieurs façons, créer des relations et non pas fabriquer du liant. »¹

Il est possible d'accorder des philosophies aussi différentes que celles d'Aristote et de Kant sur l'idée que l'existence humaine tient à l'indétermination. L'une des conséquences de cette idée se donne sous la forme du paradoxe suivant : l'humanité, qui ne trouve certes pas son abri essentiel dans l'insouciance, doit néanmoins éprouver l'imprévisibilité comme l'élément essentiel de son existence. Chez Aristote, ce paradoxe donne accès à la compréhension d'un concept très particulier, mais tout à fait fondamental, de la « prudence. » Cette dernière ne se confond pas avec la prévision. En des termes qui ne sont ceux d'aucun des deux auteurs que je viens de citer, je dirai qu'une vie devient une existence dans la mesure où elle est concernée par ce qui n'est pas écrit d'avance. A la différence du simple vivant l'être qui existe n'est pas un être programmé.

Si cette idée est juste, comment le *design* pourra-t-il nous aider à exister ? N'y a-t-il pas des champs d'actions – la médecine par exemple, mais aussi le climat, le cadre de vie, les transports, la sécurité – où il est difficile de justifier l'absence de prévision ? Au demeurant, n'est-ce pas le fait de la technique en général d'envisager l'avenir et de chercher à avoir prise sur lui ? En outre, ne parle-t-on pas aujourd'hui de responsabilité devant les générations futures ? Comment harmoniser ce principe de précaution, ou cette version du principe, avec le vieil avertissement philosophique ?

En fait, toutes les questions que je viens de rassembler rapidement concernent la disposition du monde. Celle-ci nous appartient-elle ? Relève-t-elle de nos faits et gestes ? Face à ce genre de question, l'hypothèse philosophique de

¹Fabienne Calvet, « Note d'intention / projet pour master 2 », Université Paris 1, 2005. Ce texte d'étudiante emprunte une part de son propos à un article de Cédric Lagandré paru dans la revue *Mouvement*, n° 25, novembre 2003.

la prudence revient à définir l'indisponibilité du monde comme une condition de l'existence et à rappeler en conséquence la nécessité d'envisager cette indisponibilité. Au plus sûr de nos prévisions il y aurait toujours en quelque sorte un doute possible. Dès lors les êtres pour lesquels le fait de disposer ne serait pas un problème – soit que la question ne se pose pas du tout pour eux, soit qu'elle ne se pose plus – n'inscriraient de fait pas leurs comportements dans une problématique existentielle. Cette proposition concerne évidemment « l'animalité politique » réputée propre à l'humanité depuis Aristote. Elle mériteraient un plus long développement². Je m'en tiendrai toutefois ici à cette unique traduction : si l'existence doit rencontrer la disposition du monde comme un problème, c'est qu'elle se réalise foncièrement dans l'hésitation. Il faut ce qu'Hannah Arendt appelait « l'expérience de la brèche » pour que l'humanité s'éprouve dans sa vocation à ne pas seulement vivre, mais à exister. Toutefois, dans un monde comme le nôtre où, pour des raisons économiques qui passent pour inévitables, l'on escompte beaucoup, l'hésitation est ce qui se retranche de l'expérience. Pour certains l'avenir ne s'ouvre pas, pour d'autres il est clos. Tantôt la quête de subsistance, tantôt la certitude du caractère incontournable du « système » bouchent notre horizon. Pour ma part, malgré ce contexte historique du progrès de l'escompte, moi qui ai le souci de l'existence, je ne proposerai pas d'appeler *design* ce qui organise d'avance des usages ni ce qui induit des consommations ni ce qui assigne des comportements au règne de la marchandise, mais plutôt certaines recherches et attitudes qui permettent à un système de production d'hésiter. Le *design* m'apparaît ainsi comme une polarité possible, mais non nécessaire, de la production, à côté de ces autres polarités, plus inévitables semble-t-il, qui font que les objets doivent valoir pour l'usage et/ou le marché. Une telle proposition restreint considérablement le champ du concept. Elle fait pour moi écho, à plus de cinquante années de distance, aux remarques égrenées par Moholy-Nagy dans son petit ouvrage posthume *Le design pour la vie*, ouvrage où je trouve par ailleurs – je vais tenter de montrer que ce n'est pas un hasard – l'idée que le *design* est justifié par la présence, au sein de l'humanité, d'une technicité ouverte au choix.

²Je renvoie à cette fin au livre de Giorgio Agamben, *L'ouvert (de l'homme et de l'animal)*, Rivages, 2002 et aussi à mon propre ouvrage *Le différend esthétique*, Circé, 2004 où l'expression d'Aristote est remise en jeu et discutée en tenant compte du propos de Giorgio Agamben.

1) Une attitude moderne

La réalité d'une telle technicité ne se prouve pas par l'abondance de produits peu ou prou semblables et concurrentiels, mais par la possibilité de réaliser des fabrications divergentes. Le problème pour nous aujourd'hui est que toute la capacité à se réjouir du foisonnement de ce genre de divergence dont le texte de Moholy témoigne est mise en cause par un autre progrès souvent confondu avec celui de la technique même alors qu'il en constitue une sorte d'économie. Ai-je raison de jouer comme je le fais sur le mot ? Rien n'est moins sûr. Pourtant, je crois utile d'examiner cette hypothèse d'une économie qui, pour imposer sa ligne de progrès, doit faire, en un autre sens du mot, l'économie de toute une capacité de la technique à trouver son allure la plus fière et la plus éclatante.

L'idée d'une technique susceptible de heurter par son éclat la progression d'une économie qui préfère l'utiliser n'est pas à la lettre une idée de Moholy. Aucune des expressions que je mobilise ici ne figure dans son texte. Toutes conviennent néanmoins à son propos. Elles permettent de prendre quelque distance avec le lieu commun selon lequel la génération d'artistes qui a fréquenté le Bauhaus se serait, dans une rigueur décourageante, astreinte aux obligations esthétiques supposées des « fonctions. » Ce qu'affirme Moholy, si on veut bien le lire, n'est pas loin du contraire : la condition d'émergence du design repose à ses yeux sur la possibilité de choisir, à fonctionnalité égale, entre plusieurs solutions de fabrication. De là l'intérêt du foisonnement des capacités productives et celui de la prolifération des méthodes. Quelque chose d'assez fort mais généralement peu pensé est dit ici sur la puissance esthétique des modes de production et sur leur dynamique possible. Le problème, c'est que, pour l'essentiel, cette puissance ne se rend pas compte d'elle-même. Globalement, aux deux sens acceptés en français pour le verbe que je vais dire, elle ne se « réalise » pas. Elle est en effet tenue en réserve, au stade de la virtualité, par une force qui s'impose à elle. Si elle existe parfois, c'est sur un mode mineur de la production. Ceux qui s'y livrent y risquent quelque chose de leur capacité à inscrire économiquement leur force de travail.

L'intérêt du texte de Moholy ne s'arrête pas là. La référence que j'y fais a aussi pour ambition de questionner la pertinence de la modernité artistique, modernité aujourd'hui décriée quand elle n'est pas même purement et simplement abandonnée à la misère de l'histoire. Cet abandon est une erreur. Je pense pour ma part que cette modernité, dont toutes les lignes de clivage n'ont certes pas été suffisamment tracées au temps de son supposé épanouissement, recèle une valeur de résistance, et cela a priori. C'est une « manière » de résister au genre dominant

de la projection des objets et aux « méthodes » qui planifient ou programment cette projection. Cette « manière » n'a pas de démarche stricte ni de cheminement clairement énonçable. Il n'empêche : c'est à une expérience a priori indéfinie de la façon de faire que la modernité artistique s'est rapportée. Sans doute ne parlerai-je pas plus mal en évoquant le terme de distanciation, ou un certain sens de la déroute, une façon de tourner autour du chemin le plus classiquement adopté pour produire des objets. Dans le propos de Moholy, il y a très précisément pour moi cette idée que le *designer* est celui qui sait dérouter l'entreprise de production, la décaler du mode productif qui serait le sien si le décisif en elle devait seulement relever des calculs de l'ingénierie et de la finance ou de la façon d'organiser et d'économiser le temps de production propre à ces instances.

Aux yeux de Moholy, le *design* « pour la vie » procède moins d'une profession déterminée que d'une « attitude. » Il n'est pas « une simple question d'apparence. Il renvoie en réalité à l'essence des produits et des institutions. » Moholy demeure ici fidèle aux principes impliqués par le premier organigramme dessiné par Gropius au Bauhaus. Cet organigramme, fondé sur une représentation circulaire et non pas linéaire, schématisait l'idée d'une institution à hiérarchie sans ordre fixe. De la même manière, Moholy considère que « la notion de *design* et la profession de *designer* » ne doivent pas être « associées à une spécialité, mais à un certain esprit d'ingéniosité et d'inventivité. » Rapporté à l'ensemble du texte, cet esprit me semble relever d'une double caractéristique. D'abord – cela est immédiatement lisible dans le contexte où j'ai prélevé cette citation – il s'agit de considérer tout objet non plus « isolément », mais « globalement », « en relation avec les besoins de l'individu et de la communauté. » Cependant – cela constitue le second caractère de l'esprit du *design* pour Moholy – cette pensée globale de l'objet redeviendrait elle-même une spécialité qui s'ignore – une spécialité atteignant le général seulement en prétention, une spécialité prétentieuse – si l'entreprise n'était pas, concernant la décision de produire, un lieu de tension. Si l'on admet qu'il y a inévitablement, dans une économie de marché, deux grandes capacités de produire ou deux façons de motiver la mise en oeuvre d'une production, l'une technique et disant en substance ce que l'on « peut » faire, l'autre financière et disant en substance ce que l'on « veut » faire, le *design* consiste à perturber la ligne qui soumet d'avance la puissance technique, a priori foisonnante ou inventive, au vouloir financier. Il signale une entreprise qui conçoit que, pour tout ce qu'elle se propose de faire, il n'y a pas une seule ligne de production possible.

A reprendre ce propos majeur de Moholy, je dirais que le *design* apparaît bien chez lui, malgré l'aspect très déclaratif du texte, comme une force d'hésitation. En ouvrant un champ de choix, la présence du *designer* ou d'une

structure *design* peut authentifier la décision comme telle puisqu'elle en fait le terme délibéré d'une phase où il aura été possible d'hésiter entre plusieurs propositions n'ayant pas les mêmes implications esthétiques, c'est-à-dire, en l'occurrence, le même rapport à la globalité de la vie. Décider, ce n'est pas alors se laisser contraindre par une logique qui regarde en aval du côté de la marchandise et des marchés et qui ne conçoit, pour tout objet, que la stricte et pauvre distinction entre une valeur d'usage et une valeur d'échange (la première « valeur » se réduisant en fait souvent à un rêve, c'est-à-dire à une présentation spéculative de la seconde qui, en réalité, se moque des usages), non, décider c'est devoir établir une préférence en amont, du côté de la teneur technique et de la façon de faire, décision qui serait bien impossible si la technicité ne se trouvait elle-même poussée vers « un certain esprit d'ingéniosité et d'inventivité. »

2) « Nous »

L'hésitation quant à la production où peut se fonder une véritable décision de produire nous est-elle devenue inaccessible ? Sommes-nous fermés à cette idée ? Nous ne saurons rien faire de ces questions, sinon une supplémentaire occasion d'échanger de banales opinions, si nous ne cherchons pas à envisager, d'une manière plus générale et positive, ce qui peut ouvrir l'économie à cette inventivité qui intéressait tant Moholy. Cette recherche est-elle insensée ? Clore d'avance le questionnement qu'elle implique, aller jusqu'à l'adoption cynique de l'hypothèse d'une technique irrémédiablement destinée à l'arraisonement, hypothèse que d'autres au moins formulaient pour la déplorer, c'est précisément ce que tend à faire toute proposition – et il en est de diverses sortes – qui cesse de faire de la nature et de la présence des objets un problème. En revanche, que la question « quoi faire » demeure toujours en suspens, irrésolue, ouverte, que la technicité, en conséquence, ne soit pas vouée à prendre seulement en considération la question « comment faire » et à mettre ainsi en oeuvre un cahier de charges dont les objectifs lui sont étrangers, que le temps de production soit l'occasion d'une recherche plus que d'un savoir-faire, voilà qui définit l'esprit moderne, à l'exemple de ce que disait Kandinsky dans les années 1910 lorsque, opérant le passage à l'abstraction, il définissait l'art comme une manière qui accepte de faire « sans objet », c'est-à-dire, ne nous y trompons pas, qui se met à l'oeuvre sans que l'objet lui soit commandé ou signifié. Ce qu'il y a à faire ne se trouve alors pas résolu dans un irrévocable dessein de faire. La fabrique devient le moment d'une aventure décisive. Et le lieu de production l'espace d'un avènement.

Toutes les choses se nouent. La possibilité d'un *design* « pour la vie » se lie

à celle d'une technique qui ne prostitue pas son énergie en se vendant sans regarder à des décideurs mais fait de la finalité des pratiques une affaire qui la regarde. Telle est de tout temps l'ambition des modernes : mettre en question la façon, faire paraître son enjeu, douter des savoir-faire enrôlés. La dynamique de cette ambition n'est pas sans rapport avec « nous. » Porteuse d'une manière de produire la décision en la partageant, elle est du même coup porteuse d'une condition de la manifestation du commun.

Cela, évidemment, ne va pas de soi. Les propositions que je viens d'impliquer concernant l'intérêt que « nous » aurions à développer une alternative dans le champ de la production – produire de façon décidée ou produire dans la prudence, mettre un savoir-faire à disposition d'une logique ou mettre en oeuvre une recherche –, ces propositions, donc, considèrent la notion d'intérêt d'une manière particulière. Cette notion ne désigne pas ici la propriété d'un sujet collectif qui serait par ailleurs déjà constitué et identifié. « Nous » ne savons pas qui nous sommes, « nous » ne sommes pas constitués d'avance, « nous » sommes même en perpétuel devenir. C'est pourquoi au demeurant les discours qui « nous » définissent à partir de supposés contrats que « nous » aurions passés me laissent sceptiques. Les sujets collectifs ou individuels auxquels ces discours se réfèrent comme auteurs des contrats sont inévitablement abstraits ou imaginaires. En général « nous » sommes plutôt sous la condition d'être divisés. Ou, cela revient au même à mon sens, sous celle d'être décidés. Ou anticipés, visés, voulus extérieurement à « nous. » Quand Moholy associe le *design* à toute une considération pour la globalité de la vie, il met de fait en cause une façon de viser un « nous », celle qui, en fin de compte, fût-ce sous le couvert d'une paradoxale notion de la « masse » et de la consommation de masse, empêche que « nous » nous réalisions et que « nous » soyons au monde (« nous » nous réduisons en usagers et si nous sommes alors communs au niveau de la consommation, nous le sommes beaucoup moins au niveau de la décision). Mais au lieu de faire de son propos un propos immédiatement politisé, comme on s'y attend le plus souvent en pareil cas, Moholy demeure dans la sphère de la production. Et il exige là, je le répète, une manière de faire qui ne soit pas fermée au choix.

3) Le *design* comme travail

Ce qui décide ainsi de « nous », c'est en définitive l'allure de la technique. « Allure », cela veut dire « manière d'aller », « manière de se comporter »,

« manière de se présenter » et, enfin « apparence générale. » Souvent, c'est à cette dernière valeur qu'on estime le *design* lié : il s'agirait, par son biais, de définir au niveau d'un préalable productif le régime des apparences des objets. Une telle idée, qui couvre la plus grande tradition esthétisante ou artialisante de la discipline, n'est pas incompatible avec les évolutions plus récentes du concept. Dans le « régime des apparences », on peut en effet impliquer l'étude des conditions qui permettent à un objet d'émerger sur un marché en se liant à des usages et de prendre ainsi l'allure d'une marchandise. Mais la notion d'allure, et par conséquent le *design* en tant que, selon mon hypothèse, il a en charge de résister à la simplification de cette notion, ne doivent pas être limités à cela. Plus que des questions liées aux apparences, il s'agit d'envisager celles de l'apparaître avec tout ce que ce verbe comporte d'actif. Comment une chose vient-elle à paraître, quel est le statut de cette parution, ces questions véritablement primordiales ne se confondent pas avec celles qui concernent les apparences. S'il existe un *design* « pour la vie », c'est dans l'engagement des pratiques de la production qu'il se joue. Le problème est que nous sommes visés – je dirais même : « atteints » – par une réduction de la pratique productive. Selon une distinction que je m'efforce de préciser par ailleurs et qui, à mon sens, traduit dans son registre propre celle que propose Bernard Stiegler entre « pratique » et « usage », nous avons aujourd'hui affaire de façon majeure à un « emploi » systématisé des appareils productifs. Cet emploi nous fait échapper aux capacités du « travail. » Or nous ne sommes pas dans le même état si nous sommes employés au profit d'une logique systématique et si nous travaillons « avec » nos modes production, « avec » les techniques en cours. Le *design* « pour la vie » implique un renouvellement des formes contemporain de ce qui est vigoureux dans la technique, de ce qui est en train de pousser dans les capacités de fabriquer, de ce qui trame et machine en puissance des « allures » inédites. Seul un travail cherchant à appareiller ces poussées techniques, à les faire paraître, à trouver leur authenticité formelle est susceptible de surmonter les saturations auxquelles conduisent autrement les logiques concurrentielles. Il faut ce genre de travail, qui fait « avec » la technique dans un constant souci de ses virtualités (souci du « quoi » faire), pour ouvrir à terme le marché et instaurer de nouveaux échanges.

A l'opposé de l'authenticité formelle, il y a la spéculation. Celle-ci n'a pas réellement besoin d'objets au sens habituel et banal du terme. Pour spéculer sur une valeur, une idée suffit. C'est dans le remplacement d'un fait par une « légende » de ce fait que consiste la pratique spéculative. L'objet se trouve réduit au statut inévitablement discursif d'une idée de lui-même. C'est une telle idée, et non la chose même, qui donne prétexte à un échange – à une sorte de commerce – où de l'être est conféré en apparence ou en parole. Nous sommes en la

circonstance sous un principe de captation de l'imagination. Le problème est que, sous un tel régime de l'imagination, régime dont Hume fut à mon avis en philosophie le meilleur descripteur mais non le critique, il ne peut pas ne pas y avoir de victime. La spéculation, en tant qu'elle requiert le développement de croyances quant aux valeurs, abuse inévitablement les esprits. Elle concerne moins aujourd'hui l'artialisation du *design* dans le jeu des galeries, même si ce processus lui aussi participe à l'engouement spéculatif, que l'assignation du commerce au système des « marques. »

Dans ces conditions, aucun « nous » ne peut être positivement constitué ni réellement intéressé à quoi que ce soit (s'il faut une philosophie pour fonder ce propos, je dirais que c'est celle de Spinoza dans le *Traité théologique et politique*). Sous le régime de la spéculation ou de la croyance, rien de ce qui se fait ne « nous » intéresse véritablement, « nous » ne sommes à rien « vraiment », les objets ne valent pas pour nous par leur présence. « Nous » sommes alors divertis, séduits, charmés, abusés. C'est sur l'apparence, non sur la parution, que se joue le sort des spéculations. Il se trouve qu'un tel jeu – j'ai tenté de le montrer ailleurs – peut être plus généralement considéré comme l'extrême avatar de l'idéal qui s'est épanoui dans la conception et la conduite classique des oeuvres. Selon cet idéal, l'affaire de l'art, genre de conduite alors plus rhétorique qu'esthétique, est la figure, le dire sous forme de figure. Or dans ce dire qui n'a pas l'air tout à fait de dire, dans ce dire qui se figure, la technique doit toujours se sécréter. Elle disparaît au bénéfice d'une apparence profitable. Puis-je rappeler ici brièvement ce que l'amateur et théoricien Roger De Piles appelait à la fin du XVIIème siècle, avant l'essor de l'âge industriel, « l'industrie » du « peintre parfait », en l'occurrence Rubens ? Il s'agissait de faire paraître, dans les éclats de telle ou telle grappe de fruits par exemple, plus de sources lumineuses qu'il n'y en avait réellement dans le tableau, bref il s'agissait de faire de l'effet sans qu'il y paraisse, il s'agissait d'emporter l'attention, il s'agissait de divertir.³

Cette « industrie » du peintre est demeurée à mon sens exemplaire d'un statut possible de la relation de l'industrie à l'art. Elle lie l'art, parfois au nom du beau, à une méthode du divertissement. Ici, elle est ce qui secrète des effets dont l'origine et la raison se cryptent aux yeux de ceux à qui ils sont adressés. En conséquence, le produit ne doit pas intéresser pour lui-même. Il compte moins que son usage.

En définitive, deux tendances de contournement de la « vérité » des objets sont offertes à notre étude : la spéculative qui tend à faire de la valeur sans objet

³Pour une analyse plus développée de ce thème, je me permet de renvoyer à mon livre *Le différend esthétique*, op. Cit.

ou, à défaut, qui amoindrit la valeur du travail dans celle de l'objet, et la classique qui conduit à réduire l'intérêt pour la teneur technique et factuelle de l'expérience des objets. Ces deux tendances organisent des pratiques de la dissimulation et de l'inattention. Leur importe l'apparence, non la parution, l'image, non le fait. La question est de savoir si dans la phase où nous sommes, le *design* peut suivre une autre tendance. Je ferai à cet égard, pour conclure, trois remarques.

1) Que le *design* puisse ne pas être seulement lié au spéculatif d'une part, au mode classique de la relation de l'art à l'industrie d'autre part, cela est inscrit dans son concept historique. A mes yeux, il relève en effet d'une époque où, suite à une certaine échappée de la puissance productive plus couramment appelée « grande industrie » ou industrie de « l'âge industriel », la condition d'une tension entre l'art et l'industrie s'est installée dans la culture. L'artistique en est venu à se séparer de l'industriel.⁴ Faisant d'une certaine manière retour sur cette séparation, exprimant « dans » l'industrie le souci artistique du faire, le *design* en a fait l'affaire d'une tension. Historiquement, il s'est même défait de l'ambition qui fut un temps sa sienne de réaliser de belles apparences capables de rivaliser avec celles du bel artisanat pour devenir témoignage d'un beau paraître proprement industriel. Seulement, je le répète, pour des raisons qui tiennent au régime de l'industrie dans l'époque, cela ne peut pas se faire sans tension. Cette situation n'est confortable ni pour le *designer* ni pour l'entreprise. Dans la tension, les pôles en jeu trouvent difficilement leur place.

2) Le changement qui a conduit à tendre les rapports de l'art et de l'industrie ne s'est pas décrété. Ce fut l'affaire d'inventions dont la relation à l'art n'avait rien d'immédiat. En général, les conditions de l'installation des inventions dans la culture sont à préciser. On peut penser, en s'appuyant notamment sur la façon dont Walter Benjamin a défini la notion « d'époque » à propos de la photographie, que les premiers temps d'une invention susceptible de faire autorité dans la culture ou, selon la formule baudelairienne, de se « répandre » parmi le peuple, ne sont pas ceux de son authenticité. La puissance organique propre à une invention resterait à découvrir et à célébrer au-delà du moment de sa réalisation proprement technique. Ce pourrait être la responsabilité d'un art que celle de faire paraître ou d'avérer perceptiblement cette puissance au lieu d'en jouer et d'en profiter. Ainsi firent les modernes en architecture avec certaines inventions du temps. En célébrant esthétiquement ces inventions, en trouvant la manière de les rendre illustres, ils les mirent à jour en permettant par là même au public de réaliser une perception au fait des conditions de l'actualité technique

⁴Pour une analyse et une interprétation philosophiques de cette situation historique, voir Pierre-Damien Huyghe, *Art et industrie*, Circé, 1999.

3) Pour nous aujourd'hui, le souci de découvrir les inventions propres à notre temps pose un problème spécifique. Les champs qui furent naguère des enjeux peuvent ne plus donner lieu à présent qu'à des routines post-modernes. Ces routines sont aisément re-cyclées, sous le couvert du relationnel notamment, en éléments spéculatifs. L'enjeu n'est pourtant pas, en réponse à ces attitudes désabusées ou « revenues » d'illusions plus ou moins prétendues, de se saisir d'un quelconque progrès pour en faire profession de foi ou renommée. Quelque chose de plus discret et de plus laborieux nous tient à coeur. Il s'agit, dans le foisonnement possible des produits, et alors même que la technique, s'intéressant de plus en plus aux codes, change de registre, de repérer un champ de découverte tel que ce qui pousse en notre temps ne demeure pas en souffrance mais trouve son allure et sa perceptibilité. Cela vaut bien une lutte et la contestation de quelques spécialités et organigrammes. Ainsi devra-t-on se demander si un *design* qui voudrait se dégager de l'influence des méthodes spéculatives et classiques ne devrait pas abandonner son autonomie apparente et se déplacer dans l'entreprise du côté des structures de recherche et développement. Mais l'hypothèse, fût-elle encore rarement formulée, que de telles structures puissent à leur tour, sur quelques champs au moins, être l'affaire de nouvelles formes de puissance publique ne doit pas davantage demeurer dans l'interdit. Ce chemin, assurément, « nous » intéresse.