

La révolution industrielle et la production en série

1850

La révolution industrielle, bouleversement sans précédent, fut l'événement fondateur d'une nouvelle discipline, le design. La production mécanisée ouvre un chapitre de l'histoire de l'homme et de son environnement, écrit par des industriels, des ingénieurs, des techniciens, des ouvriers. De la machine à vapeur aux gratte-ciels, cette révolution transformera définitivement le paysage quotidien des hommes : exemple de cette mutation, le Crystal Palace, palais d'exposition de fer et de verre, dessiné par Joseph Paxton pour l'Exposition universelle de Londres, en 1851. C'est la préfabrication d'unités modulaires standardisées qui permettront une construction en temps record – huit mois – de ce bâtiment monumental d'une surface de 70 000 m², où toute référence aux styles du passé est abandonnée. Les parois de verre et l'armature métallique de l'édifice sont une allégorie de l'Empire britannique, puissante nation au capitalisme effréné.

Cet éloge de la révolution industrielle rencontre, une décennie plus tard, une forte opposition, dans le mouvement Arts and Crafts pour qui l'industrie ne produit que des objets médiocres et onéreux. L'une des figures de ce mouvement, William Morris, défiant à l'égard du machinisme, défend pourtant la recherche d'une esthétique originale : création d'objets souvent uniques, utiles et simples, rejet de l'ostentatoire, production d'objets de qualité utilisant des matériaux précieux. Une démarche créative qui s'accompagne d'une transformation sociale et d'une amélioration de la qualité de vie. Le débat, qui parcourra l'histoire encore

The industrial revolution and mass production

1850

The industrial revolution, a source of unprecedented upheaval, was the event that founded a new discipline: design. Mechanized production opened a new chapter in the history of man and his environment, a chapter written by manufacturers, engineers, technicians and workers. From the steam engine to the skyscraper, this revolution would permanently transform man's everyday landscape: an example of this change was Crystal Palace, an exhibition centre constructed from iron and glass, which was designed by Joseph Paxton for the Great Exhibition of 1851 in London. Standardized, prefabricated, modular units enabled this monumental, 70,000 m² building, for which all references to former styles were abandoned, to be erected in a record time of eight months. The glass walls and metal frame of the building were an allegory of the British Empire, a powerful nation of unbridled capitalism.

The praise for the industrial revolution was to encounter strong opposition a decade later on, in the shape of the Arts and Crafts movement, according to which industry produced only mediocre and costly objects. One of the major figures of this movement, William Morris, who distrusted mechanization, championed, however, the search for an original aesthetic: creating objects that were often unique, useful and simple, rejecting the ostentatious and producing quality objects using precious materials. It was a creative process that took place alongside a social transformation and an improvement in quality of life. The debate,



jeune du design, est alors ouvert entre les défenseurs d'une ligne artisanale et les partisans de l'art industriel. Christopher Dresser et Henry Cole illustrent cette dernière conception, qui imaginent des objets réconciliant usage, qualité esthétique et production en série. Ou encore Michael Thonet – inventeur d'un procédé industriel pour courber le bois – montrera avec sa fameuse chaise n° 14, que production de masse, qualité formelle et fonctionnalité ne sont pas antinomiques.

Dans cet entre-deux, entre le XIX^e et le XX^e siècle, la production industrielle se généralise pour toucher quasiment tous les domaines de la vie quotidienne. C'est aux États-Unis que cette production trouvera un terrain favorable pour se déployer. En 1908, Henry Ford s'inspire des processus industriels mis en place dans les abattoirs de Chicago pour les appliquer à la fabrication de l'automobile et sortir des chaînes de production la première automobile de grande série, le fameux Modèle T. En 1905, Upton Sinclair dans son roman *La Jungle* décrira l'abattage industriel des bêtes et les conditions tragiques de travail des hommes... Dans cette aventure industrielle, l'Europe ne reste pas sur le bord de la route. La volonté de réconcilier qualité esthétique et production de masse donnera naissance, en Allemagne, à ce qui est considéré comme le premier « design global », fruit d'une fructueuse collaboration entre l'architecte Peter Behrens et l'entreprise AEG (de la construction de l'usine aux logements ouvriers, en passant par les magasins, les affiches publicitaires, le logotype et jusqu'à la bouilloire).

which would continue through the history of design, still in its youth, now began between those who defended an artisanal path and those in favour of industrial art. Christopher Dresser and Henry Cole provided an illustration of the latter, by devising objects that combined use, aesthetic quality and mass production. There is also the example of Michael Thonet – who invented an industrial process for bending wood – and who demonstrated with his famous n° 14 chair that mass production, formal quality and functionality were not antinomial. At the turn of the 19th century, industrial production became widespread, to the extent that it affected almost all areas of daily life. In the United States, this production found a fertile breeding ground. In 1908, Henry Ford took inspiration from the industrial processes used in Chicago's abattoirs to manufacture the automobile and to create the first mass-produced car from production lines, the famous Model T. In 1905, in his novel The Jungle, Upton Sinclair described the industrial slaughter of animals and the tragic working conditions of man... During this industrial adventure, Europe was not left behind. The desire to reconcile the aesthetic with mass production resulted, in Germany, in what is considered to be the first "global design", resulting from a profitable collaboration between architect Peter Behrens and AEG (from building factories to housing for workers, via shops, advertising posters, logos and electric kettles).





L'invention du design

1910

La civilisation occidentale, au début du XX^e siècle, affronte une série de bouleversements techniques qui affecteront précisément les modes de communication – auparavant conditionnés par un face à face – dorénavant possibles à distance et indépendants de la présence humaine: le développement de l'énergie électrique permet la multiplication d'objets qui ont pris en charge une communication à distance (télégraphe, téléphone puis télévision). Plus le siècle se hâte, plus l'espace entre les hommes lui-même se raccourcit (voiture, avion, etc.) et la vitesse deviendra un critère déterminant pour apprécier la qualité de la communication. Les capacités de l'homme jusqu'alors confrontées uniquement à celles de la nature sont dépassées par ses propres innovations techniques, prestes à des réalisations dépassant l'entendement humain. Cette révolution sur l'espace introduit aussi un rapport radicalisé à la réalité: photographie, cinéma fixent les événements du monde sur un support durable et doublent le réel d'une narration nouvelle. Ces techniques de l'image ouvrent vers une double réalité qu'apprivoiseront et dont se joueront les artistes et les designers du XX^e siècle.

En 1914, à l'occasion de l'exposition Deutscher Werkbund – association qui eut pour objectif de réunir les créateurs et décideurs allemands afin de faire de l'Allemagne la première

The invention of design

1910

At the beginning of the 20th century, western civilization met with a series of technical upheavals that would have a direct effect on methods of communication – which, up until then, had been dependent on a face-to-face encounter – and which were now made possible from afar and which did not depend on human presence: the development of electric energy enabled the number of objects capable of performing long-distance communication to multiply (telegraph, telephone and television). As the century speeded on, so the space between people shrunk (cars, aircraft etc) and speed became a determining factor in assessing the quality of communication. Man's capacities, which until then were met only by those of nature, were overtaken by his own technical innovations, with achievements that were beyond human comprehension. This spatial revolution also produced a radicalized link with reality: photography and the cinema fixed world events onto a sustainable medium and dubbed a new narration onto reality. These imaging techniques paved the way towards a double reality which 20th century artists and designers would tame and use.

In 1914, at the Deutscher Werkbund exhibition – an association whose aim was to bring together German creators and decision-makers so as to turn Germany into the world's foremost



7



8



9

puissance industrielle – la querelle de Cologne oppose les architectes et designers Hermann Muthesius et Henry van de Velde. Le premier prône la standardisation et l'emporte sur le second qui en appelle à la variation des formes. Ce débat célèbre marque l'essor du rationalisme et du fonctionnalisme lié au développement industriel et prônant la diffusion universelle d'un modèle scientifique. Le siècle s'ouvre ainsi sur une effervescence, une dynamique incroyables, un bouillonnement fantastique qui envahissent toutes les activités humaines et bouleversent ce que chacun croyait connaître du monde. Le design trouvera dans ce jaillissement de forces nouvelles et de pensées radicales un terreau à partir duquel il pourra prospérer. Dans les années vingt, constructivisme, suprématisme russe et mouvement hollandais de Stijl, développent une esthétique de l'efficacité, de la vitesse, de la rationalité, qui saisira son inspiration dans l'énergie de la machine et chez les avant-gardes cubiste et futuriste. Cette fascination machiniste renforce l'ordre géométrique, glorifie les lignes verticales et horizontales et ne tolère que l'emploi de couleurs fondamentales.

C'est paradoxalement dans une Allemagne vaincue et affaiblie de l'après Première Guerre mondiale, que naissent les ateliers du Bauhaus. Le fondateur de cette École, Walter Gropius, initie une combinaison entre pratique créative – concevoir tout ce qui concerne la production d'un environnement – et propositions utopiques déterminées à libérer les hommes. Les membres

industrial power – the Cologne dispute brought architects and designers Hermann Muthesius and Henry van de Velde into confrontation. Muthesius advocated standardization and gained the upper hand over Van de Velde, who appealed for variations in form. This famous debate marked the blossoming of rationalism and functionalism associated with industrial development and advocated the universal application of a scientific model. The century therefore began with an extraordinary dynamic and a turmoil of excitement, a fantastic turbulence that invaded all human activities and shattered what all people believed they knew of the world. In this outpouring of new strengths and radical thinking, design found a base from which it was able to prosper. During the 1920s, constructivism, Russian suprematism and Holland's de Stijl movement developed an aesthetic of effectiveness, speed, and rationality that drew its inspiration from the energy of the machine and from the avant-garde Cubists and Futurists. This fascination with machines gave strength to geometric order, glorified vertical and horizontal lines and only tolerated the use of primary colours.

Paradoxically, it was in a vanquished and weakened Germany following the First World War that the Bauhaus workshops were born. The founder of the school, Walter Gropius, initiated a combination of creative practice – devising all that concerns the production of an environment – and utopian proposals designed for liberating man. Members of this school,

de l'École, venus des avant-gardes, affichent les mêmes préoccupations : la recherche d'une synthèse entre les arts, d'une unité féconde de l'art et de l'industrie et la volonté de sortir l'art de son domaine spécialisé, séparé de la vie.

«Formons une nouvelle corporation d'artisans, sans ces arrogantes divisions de classe qui ont érigé avec insolence un mur qui sépare les artistes des artisans. Désirons, envisageons et créons une nouvelle corporation, la corporation de l'avenir qui sera tout à la fois, sous une forme unique, architecture, sculpture et peinture, qui s'élèvera des mains d'un million d'artisans comme le symbole cristallin d'une nouvelle foi à venir.» WALTER GROPIUS, Manifeste du Bauhaus, 1919

Pour chaque siècle, il est des instants glorieux qui dénouent les questions et ouvrent l'avenir : tel apparaît le Bauhaus qui sonde le devenir de l'art dans la configuration industrielle et apporte quelques-unes des réponses les plus fécondes. Mais la montée du nazisme en Allemagne, en opposition avec les convictions politiques des membres du Bauhaus, condamne l'École, déclarée «antigermainique» et «dégénérée» ; elle fermera en 1933.

L'esthétique industrielle assumée **1930**

L'entre-deux-guerres produit une période agitée, qui éprouve la réconciliation, souvent inachevée, de la machine et d'un romantisme à la recherche d'un âge d'or pré-industriel. En France, l'Art déco découvre les possibilités quasi illimitées qu'offre l'industrie tandis qu'en Finlande, Alvar Alto tente l'expérience de lier artisanat et fonctionnalisme. En 1929 – année où Jean Prouvé assemble sa maison aux

who were part of the avant-garde, demonstrated the same concerns: the search for a synthesis between the arts, a fertile unit of art and industry and the desire to extract art from its specialist area, separated from life.

"Let us form a new guild of craftsmen, without these arrogant class divisions that have insolently built a wall separating artists from craftsmen. Let us desire, envisage and create a new guild, the guild of the future that will be, at the same time and in a unique form, architecture, sculpture and painting, which will raise the hands of a million craftsmen as a crystal-clear symbol of a new faith to come". WALTER GROPIUS, Manifeste du Bauhaus, 1919

For each century, it is glorious moments that resolve questions and open up the future: this is how Bauhaus appears, as it sounded out the evolution of art in its industrial configuration, and which provided some of the most creative responses. But the rise of the Nazis in Germany, which was at odds with the political convictions of Bauhaus members, condemned the school, declaring it to be "anti-Germanic" and "degenerate"; it would close in 1933.

Accepted industrial design **1930**

The inter-war period was a troubled time which experienced the often incomplete reconciliation of machines with a romanticism that was in search of a pre-industrial golden age. In France, Art deco discovered the almost limitless possibilities made possible by industry, while in Finland, Alvar Alto was experimenting with the link between craftsmanship and functionality. In 1929 – the year in which Jean



éléments préfabriqués – en France, la profession de designer commence à s'organiser : l'Union des artistes modernes (UAM), présidée par Robert Mallet-Stevens, accueille des artistes, des architectes, des designers, des ingénieurs réunis par affinités esthétiques parmi lesquels Charlotte Alix, Eileen Gray, Francis Jourdain, Charlotte Perriand, Jean Prouvé, Louis Sognot, Raymond Templier, etc., avant-garde déterminée à rapprocher le modernisme – notamment l'utilisation des nouveaux matériaux – et la grande tradition de l'art décoratif à la française.

« On pourrait admettre comme un critérium quasi indiscutable qu'une forme standard pour être facilement fabriquée et naturellement utilisable doit être forcément belle. » MANIFESTE DE L'UNION DES ARTISTES MODERNES (UAM)

En architecture, le Mouvement moderne – à l'influence majeure dans le design – dont Le Corbusier est l'un des porte-parole, promeut aussi la pensée rationaliste d'une architecture standardisée et uniformisée en raison des « besoins identiques entre tous les hommes ». Rares, finalement, seront ceux qui au sein de l'UAM, comme Jean Prouvé, iront au bout de leurs intentions. La grande idée de Prouvé est de produire du « prêt-à-habiter », logements en métal fabriqués en série comme des voitures. C'est seulement après la Seconde Guerre mondiale, qu'il concevra des maisons en kit, bon marché et rapides à monter. Le contexte économique américain est marqué par une profonde crise économique – celle de 1929 – un recul de la consommation et dans le même temps un développement des techniques de pointe. Les industriels prennent alors conscience de l'importance de l'esthétique dans le succès des produits et sollicitent Raymond

Prouvé built his house with pre-fabricated parts – in France, the designer's profession was beginning to get itself organized: l'Union des artistes modernes (UAM) (the Union of modern artists), presided over by Robert Mallet-Stevens, welcomed artists, architects, designers and engineers who were united by their aesthetic affinities. These included Charlotte Alix, Eileen Gray, Francis Jourdain, Charlotte Perriand, Jean Prouvé, Louis Sognot, Raymond Templier etc, an avant-garde set on bringing together modernism – especially the use of new materials – with the strong tradition of French-style decorative art.

"One could allow that an almost indisputable criterion was that a standard form, in order to be easily constructed and naturally useable must necessarily be beautiful". MANIFESTE DE L'UNION DES ARTISTES MODERNES (UAM)

In architecture, the modern movement – with a major influence in design – of which Le Corbusier was a spokesman, also favoured rationalist thinking towards a standardized and uniform architecture due to "the identical needs shared by all people". In the end, there were few within the UAM, who, in the end, achieved their final aims, as Jean Prouvé did. His central idea was to produce "ready-to-inhabit" homes, made of metal and mass-produced like cars. It was not until after the Second World War that he designed houses in kit form that were cheap and easy to assemble. The economic situation in the United States was characterized by a serious economic crisis that took place in 1929: a fall in consumption combined with the development of advanced techniques. Manufacturers then became aware of the importance of aesthetics in the success of products and appealed to Raymond Loewy. It was



11



12



13



14

Loewy. Celui-ci crée l'une des premières agences de design et lance le Streamline, objets quotidiens dessinés selon une esthétique profilée – une ligne fluide et lisse inspirée de l'aérodynamisme des avions – qui scellera un pacte sacré entre le designer, la production et la consommation. L'arrivée de la Seconde Guerre mondiale mettra fin aux projets des uns et des autres. Et l'idéologie ambiante n'épargne pas le design sommé d'abandonner ses rêves de construction d'un monde enfin réconcilié avec lui-même. Les industriels, bien plutôt, cherchent à produire des objets sans ambition, à l'image des voitures économiques destinées aux masses : la Coccinelle en Allemagne, la Fiat 500 en Italie, le prototype de la future 2CV déjà réalisé...

La société de consommation

1950

La Seconde Guerre mondiale initiera des avancées techniques sans précédent – notamment dans le domaine des matériaux – que l'après-guerre se réappropriera : caoutchouc artificiel mis au point par l'Allemand EG Farben, triomphe du Nylon créé aux États-Unis par Dupont de Nemours. Des matériaux artificiels, aux noms de pâtres helléniques, pénètrent autant le domaine industriel que la vie quotidienne : c'est polystyrène, plexiglas, polyéthylène, polyuréthane. Quelques pionniers défrichent le nouveau territoire formel que peuvent initier ces modernes matières et les toutes récentes techniques de fabrication : ainsi le siège Coque, en polyester armé de fibres de verre de Charles et Ray Eames, le siège Tulipe en plastique moulé d'Eero Saarinen. L'expansion économique s'accélère, les conditions de la production se modifient aussi,

he who created one of the first design agencies and launched Streamline, in which everyday objects were designed according to a streamlined aesthetic – a fluid and smooth line that took its inspiration from the aerodynamic properties of aircraft – which would seal a sacred pact between designers, production and consumption. The outbreak of the Second World War put an end to many projects. And the pervading ideology did not spare design from being enjoined to abandon its dreams of constructing a world that was finally reconciled with itself. Instead, manufacturers looked towards producing objects without ambition, such as economical cars intended for the masses: the Beetle in Germany, the Fiat 500 in Italy and the prototype of the 2CV that had already been produced...

Consumer society

1950

The Second World War initiated unprecedented technical advances – especially with regard to materials – that would be reappropriated after the war: artificial rubber developed by German company EG Farben and the success of Nylon created in the United States by Dupont de Nemours. Artificial materials, with the names of Greek shepherds, entered both the industrial and everyday arenas: polystyrene, plexiglass, polyethylene, polyurethane. Some of the pioneers prepared the new formal ground that these modern materials and latest manufacturing techniques had made possible: the Shell chair, made of polyester reinforced with fibreglass by Charles and Ray Eames, the Tulip chair made of moulded plastic by Eero Saarinen. As economic expansion speeded up, so conditions of production also changed, since western societies were discovering and immersing

d'autant que les sociétés occidentales découvrent et s'immergent peu à peu dans la consommation. Née dans ce contexte, l'association *Formes utiles* accompagne l'essor industriel et la reprise économique de l'après-guerre. Dans le cadre du Salon des arts ménagers, chaque année – des années cinquante aux années quatre-vingts – elle présentera une sélection thématique d'objets du quotidien, alliant innovation technologique, interrogation sur la forme, souci d'efficacité et démocratisation des produits...

« Les formes utiles sont belles car l'exact et le pur équilibre entre la Fonction, la Structure et la Forme est la condition de la Beauté. Rien d'une forme utile ne peut être modifié sans rompre cet équilibre, de même qu'un être vivant ne peut être modifié dans sa forme organique sans perdre la vie. » ANDRÉ HERMANT, *Formes utiles*, 1956

Le design industriel s'installe dans des entreprises comme Braun, IBM, Olivetti. La profession, à l'échelle internationale, se structure, recyclant les idées des années trente du fonctionnalisme et du Mouvement moderne. Deux initiatives vont accompagner la montée en puissance de ce design industriel :

- la création en 1944 à Londres du *Council of Industrial Design* qui promeut le design industriel vers les entreprises ;
- la création en 1953, en Allemagne, de l'École d'Ulm, qui reprend les idées du Bauhaus sur des bases nouvelles, s'appuyant sur la dimension fonctionnaliste, seule apte à garantir la production d'objets bons en soi, parce que construits sur une qualité technique irréprochable et une grande simplicité. Le designer ulmien – comme Hans Gugelot qui travaille pour la firme Braun – fera de l'objet de série, un artefact essentiel, médiateur de la société industrielle.

themselves gradually into consumption. As a product of this context, Formes utiles accompanied the rapid development of industry and the post-war economic recovery. Within the framework of the Salon des arts ménagers (exhibition of household art), each year – from the 1950s up until the 1980s – it would present a theme-based selection of everyday objects, combining technological innovation, an examination of form, a desire for effectiveness and democratisation of products...

"Functional forms are beautiful since the precise and pure balance of Function, Structure and Form is required by Beauty. No part of a functional form can be altered without breaking this balance, just as a human being cannot be altered in his or her organic form without dying". ANDRÉ HERMANT, *Formes utiles*, 1956

Industrial design was introduced to companies such as Braun, IBM and Olivetti. The profession built itself up internationally, recycling ideas from the 1930s with regard to functionality and from the modern movement. Two initiatives would accompany the increasing popularity of this industrial design:

- the creation in 1944 of the Council of Industrial Design in London, which promoted industrial design for companies;*
- the creation in 1953 of the Ulm school, which resumed the Bauhaus ideas on new bases, looking towards the functionalist dimension, which alone was able to guarantee the production of objects that were good in themselves, as they were constructed on the basis of impeccable technical quality and great simplicity. Designers from Ulm – such as Hans Gugelot, who worked for Braun – turned the mass-produced object into an essential*





18



19

En France, au sein de l'agence Technès, Roger Tallon approfondit cette voie du design industriel et mène une réflexion sur l'harmonie structurelle des produits : robots ménagers pour Peugeot, caméra Sem Veronic 8 mm, sans objectif apparent, tours Gallic 16 et 14 pour l'entreprise belge La Mondiale (une révolution dans la machine-outil), projecteur de diapositives pour Kodak, tracteurs d'aéroports, chariots élévateurs pour Fenwick, etc.

Mais la méthode fonctionnaliste fait l'objet de nombreuses critiques théoriques, désormais dangereusement fragilisée. Si bien qu'à la veille de sa fermeture – en 1968 – les membres de l'École d'Ulm abandonnent peu à peu le processus de mise en forme technique et quasi scientifique des objets pour se concentrer sur le dévoilement des illusions de la culture matérielle. La critique ulmienne de l'objet industriel entre en résonance avec l'analyse de Jean Baudrillard qui, dans *Le Système des objets*, accuse cette culture de rompre le lien symbolique entre l'homme et ses objets. Le designer industriel, qui n'arrive alors plus à distinguer entre les bonnes et les mauvaises formes, se réaliserait désormais par la seule critique.

« Nous rejoignons ici dans son aboutissement la logique formelle de la marchandise analysée par Marx : de même que les besoins, les sentiments, la culture, le savoir, toutes les forces propres de l'homme sont intégrées comme marchandise dans l'ordre de la production, se matérialisent en forces productives pour être vendues, aujourd'hui tous les désirs, les projets, les exigences, toutes les passions et toutes les relations s'abstraient (ou se matérialisent) en signes et en objets pour être achetées et consommées. » JEAN BAUDRILLARD, *Le Système des objets*, 1968

artefact and mediator of industrial society.

In France, at the Technès agency, Roger Tallon took this industrial design path further and looked into the structural harmony of products: robots for Peugeot, the Sem Veronic 8 mm camera, without a noticeable lens, the tours Gallic 16 and 14 for Belgian company La Mondiale (a revolution in machine tools), a slide projector for Kodak, airport tractors, forklift trucks for Fenwick etc.

The functionalist method was, however, subject to a great many theoretical criticisms, and was made dangerously fragile, to the extent that towards the time it closed, in 1968, members of the Ulm school gradually abandoned the process of giving objects technical and quasi scientific form, so as to focus on unveiling the illusions of material culture. The Ulmian criticism of industrial objects found resonance with the analysis of Jean Baudrillard who, in *Le Système des objets*, accuses this culture of breaking the symbolic link between man and his objects. The industrial designer, who is no longer able to distinguish between good and bad forms, would from now on fulfil himself only through criticism.

“Here we return to the formal logic of merchandise as analysed by Marx in its outcome: just as needs, feelings, culture, knowledge, all of man's strengths are integrated like merchandise in the order of the production and materialize as productive strengths to be sold, today all desires, projects, requirements, passions and relationships cut themselves off (or materialize) as signs and objects for purchase and consumption”. JEAN BAUDRILLARD, *Le Système des objets*, 1968

Les designers, délivrés d'un modernisme froid et austère, retrouvent une liberté de création. Une inventivité formelle encouragée par un contexte favorable – la forte progression du pouvoir d'achat en Occident, l'ascension fulgurante des médias, la libération des mœurs – est nourrie par le progrès technique avec l'apparition de nouveaux matériaux souples et résistants au point de prendre une infinité de formes séduisantes et colorées. C'est le règne du plastique joyeux qui ouvre la voie à un design anticonformiste, iconoclaste à la recherche d'un nouveau confort pour un corps libéré de la culture bourgeoise : les armoires sont dépouillées de leur façade et réduites à des étagères, les meubles se plient et se déplient, les murs sont abattus. Toutes les activités s'abaissent avec des meubles bas ou des objets posés au sol.

«Devant chaque forme terminale (valise, brosse, carrosserie d'auto, jouet, étoffe, tuyau, cuvette ou papier) l'esprit ne cesse de poser la matière primitive comme un rébus. C'est que le frégolisme du plastique est total : il peut aussi bien former des seaux que des bijoux. D'où un étonnement perpétuel, le songe de l'homme devant la prolifération de la matière, devant la liaison qu'il surprend entre le singulier de l'origine et le pluriel des effets. Cet étonnement est d'ailleurs heureux, puisqu'à l'étendue des transformations, l'homme mesure sa puissance et que l'itinéraire même du plastique lui donne l'euphorie d'un glissement prestigieux le long de la Nature.» ROLAND BARTHES, "Le plastique", *Mythologies*, 1957

Les designers et architectes italiens excellent dans cette posture contestataire. Le mouvement Pop Art, qui remet profondément en cause le rationalisme, influence l'avant-garde italienne comme Archizoom et Superstudio, laboratoires utopiques et fantaisistes pour

Designers, freed from a cold and austere modernism, found creative freedom. A formal inventiveness, encouraged by a favourable context – the strong increase in buying power in the West, the extraordinary rise of the media, moral liberation – was strengthened by technical progress with the appearance of new, flexible and strong products able to assume an infinite number of attractive and colourful forms. This was the joyful age of plastic, paving the way towards anti-conformist and iconoclastic design in search of a new comfort for a body that had been liberated from its bourgeois culture: cupboards were divested of their frontages and reduced to their shelves, furniture folded and unfolded, walls were knocked down. All activities went down, with low items of furniture and objects put on the ground.

"At the sight of each terminal form (suitcase, brush, car-body, toy, fabric, tube, basin or paper), the mind does not cease from considering the original matter as an enigma. This is because the frégolisme of plastic is absolute: it can become buckets as well as jewels. Hence a perpetual amazement, the reverie of man at the sight of the proliferating forms of matter, and the connections he detects between the singular of the origin and plural of the effects. And this amazement is a pleasurable one, since the scope of the transformations gives man the measure of his power, since the very itinerary of plastic gives him the euphoria of a prestigious free-wheeling through Nature". ROLAND BARTHES, "Le plastique", *Mythologies*, 1957

Italian designers and architects excelled in this anti-establishment position. The Pop Art movement, which profoundly challenged rationalism, influenced the Italian avant-garde such as Archizoom and Superstudio, utopian



20



21



22



23

une architecture et un design radicaux, dressés en confrontation avec la société.

« Selon moi, le marché des biens domestiques était à un stade où les théorèmes de la modernité rationaliste, qui continuaient à proposer une vision d'ordre, de réduction froide de la vie quotidienne, à mon avis très intéressante, n'étaient plus utilisables. Ce marché n'était plus praticable, l'Italie s'est alors présentée avec un type d'objets expérimentaux pleins d'anarchie, qui acceptaient, par exemple, la présence des références à l'Antiquité comme une manière de variation. Ces objets n'étaient pas des séries mais des petites séries – il y a là une question très importante. C'était l'idée d'une modernité moins rigide, plus faible, plus élastique, plus praticable. » ANDREA BRANZI, *Transmissions, La Cité du Design/Les Éditions de l'Amateur/ France Culture, 2006*

and unorthodox laboratories for radical architecture and design, set up to confront society.

“I believe that the market for domestic goods was at a stage at which the theorems of rationalist modernity, which continued to put forward a vision of order and of coldly reducing of daily life, which I believe to be of great interest, were no longer usable. This market was no longer practicable, so Italy was now presented with a type of experimental objects that were full of anarchy, and which accepted, for example, the presence of references to Antiquity as a manner of variation. These objects were not series, but small series – is a very important point. It was the idea of a less rigid, weaker, more elastic and more practicable modernity”. ANDREA BRANZI, *Transmissions, La Cité du Design/Les Éditions de l'Amateur/ France Culture, 2006*

Un design post-responsable?

1980

« Si l'on se penche à présent sur ces années-là [les années soixante], même les différences théoriques considérables entre, par exemple, l'idéologie du design (le rêve d'une libération esthétique de la quotidienneté à travers l'optimisation des formes des objets, de l'aspect du cadre de vie) et l'attitude révolutionnaire des divers marxismes nous paraissent moins inconciliables. Si elles portaient de points de vue manifestement dissemblables, le but de ces deux tendances était malgré tout d'atteindre à une unification globale du sens esthétique et du sens existentiel que l'on peut à bon droit qualifier d'utopie. » GIANNI VATTIMO, *La Société transparente, 1989*

Les mouvements contestataires affrontent l'extension du processus industriel qui touche des domaines auparavant préservés – des services aux loisirs. Le projet moderne

Post-responsible design?

1980

“If we now look at those years [the 1960s], even the considerable theoretical differences between, for example, the ideology of design (dreaming of an aesthetic liberation of the everyday by optimizing the forms of objects or the appearance of the living framework) and the revolutionary attitude of various Marxisms appear less irreconcilable. While their points of view were manifestly dissimilar, the aim of these two trends was, despite everything, to attain global unification of the aesthetic sense and of the existential sense that can legitimately be seen as utopia”. GIANNI VATTIMO, *La Société transparente, 1989*

The anti-establishment movements confronted the extension of the industrial process that affected areas that until then had been preserved – from services to leisures.

et rationnel fait alors l'objet d'une critique redoublée qui engage les années quatre-vingts sur une pensée « post » : on annonce une révolution post-industrielle, on écrit sur l'esthétique post-moderne. L'usage du préfixe « post » signale une pensée commune – la critique ou la relativisation du projet moderne – mais les sens peuvent diverger : le terme de « post-industriel » désigne l'avènement de l'économie de l'information et de l'essor du capitalisme financier, le terme « post-moderne », à partir du constat de la faillite de l'idéologie rationaliste, productiviste et moderne, entend réhabiliter l'ancien pour le combiner au nouveau dans une sorte d'éclectisme généralisé à l'intérieur duquel se concilieraient toutes les époques et tous les styles. L'attitude post-moderne permet de concilier – avec distance et ironie – le goût de l'ancien et la soif du nouveau, la mémoire de l'héritage et le désir d'un avenir.

Le design n'échappe aucunement à cette atmosphère. Sur fond de prise de conscience des risques attachés au « progrès » – crise écologique, développement de la marchandisation, massification du chômage... – l'univers de la création poursuit sa critique du fonctionnalisme. En Italie toujours, antifonctionnalisme, antidesign, nouveau design, etc., contestent la production industrielle et cherchent à nouveau une alliance artisanat-industrie. Studio Alchima, avec Alessandro Mendini, élabore des objets, immédiatement identifiables, dégagés de l'obsession de la fonction au profit d'une forme puissante et chaleureuse, une personnalisation décorative qui emprunte les recherches avant-gardistes des plasticiens du début du siècle. Le groupe

The modern and rational project was then subject to a double criticism that committed the 1980s to "post" thinking: a post-industrial revolution was forecast, and people wrote about the post-modern aesthetic. Use of the prefix "post" pointed to a common way of thinking – criticism or relativization of the modern project – but meanings can be different: the term "post-industrial" means the advent of the information economy and the economy of the rapid development of financial capitalism, while the term "post-modern", starting from the notion of failure of rationalist, productivist and modern ideology, means restoring the old so as to combine it within a kind of generalized eclecticism, within which all epochs and styles would be reconciled. The post-modern attitude allowed the reconciliation – with distance and with irony – of the taste for the old with the thirst for the new, the memory of the heritage with the desire for a future.

Design did not escape this atmosphere in any way at all. Based on awareness of the risks associated with "progress" – the ecological crisis, the development of commodification, mass unemployment... – the creative world continued to criticize functionality. In Italy, anti-functionality, anti-design, new design etc still contested industrial production and were again seeking an alliance between craftsmanship and industry. Studio Alchima, with Alessandro Mendini, developed projects that were immediately identifiable, and which were drawn from an obsession with function in aid of a powerful and warm form, a decorative personalization which borrowed the research of the avant-gardists of the turn of the century. The Memphis group, led by Ettore



24



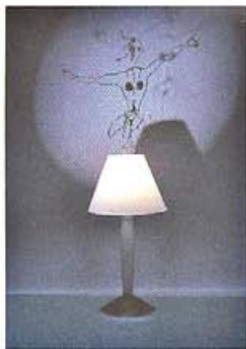
25



26



27



28

Memphis et son chef de file Ettore Sottsass approfondissent un design simple et coloré. La France est traversée par ces interrogations, mais la production en design est plus hétéroclite : néo-baroque, nouveau design, design industriel se croisent sur la scène artistique et dans les lieux de consommation. Une figure émerge, celle de Philippe Starck qui développe un design industriel étendu : produit, graphisme, scénographie, jusqu'à l'architecture.

« Un produit 'moderne' – l'adjectif est beau mais très dévalorisé – c'est un produit qui garantit à la fois la qualité intellectuelle et matérielle. Les deux doivent être dans les mêmes proportions, pour que le matériel ne lâche pas la bonne idée, ou l'inverse. Aujourd'hui quatre-vingt pour cent des produits ont une longévité qualitative correcte, mais on s'arrange pour qu'ils se démodent, par bêtise ou intentionnellement. Concevoir un produit moderne est beaucoup plus compliqué. Le processus implique la morale, l'honnêteté. » PHILIPPE STARCK, "Le monde, la paix selon Starck", extraits d'une conversation avec Pierre Doze, avril 1996

Parallèlement à cette critique du fonctionnalisme, le développement des nouvelles techniques informatiques engage une mutation profonde du métier du design et de son champ d'application. Tout est alors à repenser, aussi bien les usages que les fonctions, autant la conception que la production et la commercialisation. On assiste ainsi à une extension du domaine du design dans deux directions :

- l'usage de l'informatique conduit à reconsidérer les outils traditionnels du designer comme le prototype, le dessin, maintenant pris en charge par la machine ;
- l'informatique ouvre sur de nouveaux territoires à investir tels le design sonore ou le design de la lumière, etc.

Sottsass, gave more depth to a simple and colourful design.

France was encountering these questions, but design production was more heterogeneous: neo-baroque, new design and industrial design intersected one another on the artistic scene and among consumers. The figure of Philippe Starck then emerged, and it was he who developed a large-scale industrial design: product, graphics, scenography and on to architecture.

"A 'modern' product – a fine adjective but one whose value is much reduced – is a product that guarantees both intellectual and material quality. Both must be in the same proportions, so that the material does not leave the good idea behind, or vice-versa. Today, eighty per cent of products have the correct qualitative longevity, but they are arranged in such a way as to become outmoded, either through stupidity or intentionally. Coming up with a modern product is a great deal more complicated. The process involves morality and honesty". PHILIPPE STARCK, "Le monde, la paix selon Starck", extracts from a conversation with Pierre Doze, April 1996

Running parallel to this criticism of functionality, the development of new computing techniques involved a profound change in the occupation of design and its field of application. Everything needed to be re-thought, with regard to both uses and functions, and with regard to both design and production and marketing. We were witnessing an extension of the design field in two directions:

- the use of computers lead to a reconsideration of the traditional tools of the designer such as the prototype and the drawing, which were now dealt with by the machine;
- computing opened the way towards new areas for investment such as sound design and light design etc.



29



30

Pénétrer dans ce design immatériel, c'est vivre l'expérience inédite où le vrai et le faux se confondent, où l'image, la lumière, le son, les odeurs se mêlent pour créer un monde troublant.

« Certaines activités de l'esprit sont donc maîtrisées. La nouvelle technologie poursuit ainsi et parachève le projet moderne: 'se rendre maître et possesseur'. Mais par là même, elle oblige ce projet à se réfléchir, elle l'inquiète, elle le déstabilise. Elle révèle que l'esprit de l'homme à son tour est une partie de la 'matière' qu'il projette de maîtriser; et que convenablement traitée, la matière peut s'organiser en machines qui supportent avantageusement la comparaison avec l'esprit. De l'esprit à la matière, la relation n'est plus d'un sujet intelligent et volontaire à un objet inerte. Ils sont cousins dans la famille des Immatériaux. »
JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, "Les Immatériaux", CNAC-Magazine, 26, 1986

Penetrating this non-material design was to live a new experience in which the true and the false merged, in which the image, light, sound and smells combined to create a disturbing world.

"Certain activities of the mind were therefore brought under control. The new technology continued on from and put the finishing touches to the modern project: 'to make oneself master and possessor'. However, in doing so it obliged this project to reflect about itself, it worried it and destabilized it. It revealed that the human mind is also a part of the 'matter' that it is looking to bring under control; and that, suitably treated, matter can organise itself in machines that bear favourable comparison with the mind. From the mind to matter, the relationship is no longer one of an intelligent and self-willed subject with an inert object. They are cousins within the Immaterial family". JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, "Les Immatériaux", CNAC-Magazine, 26, 1986

Légendes des illustrations d'une petite histoire du design, extraits du livre *Cité du Design*, Saint-Étienne, édition Cité du Design, 2007

Page 5

3. Modèle T (1908), Ford. Photo : D.R.

Page 6

4. Service (1878-1885), design Christopher Dresser, Alessi (reproduction historique – 1993).
© Alessi.

Page 7

5. Petite table "Schroeder 1" (vers 1922), design Gerrit Thomas Rietveld, Cassina.
© Musée d'art moderne de Saint-Étienne – Métropole, Inv. : 97.13.1. Achat à la Galerie
Arrivetz (Lyon) en 1997.
6. Chaise "n°214" en bois courbé (1895), design Michael Thonet, Thonet. © Thonet.

Page 8

7. Chaise "MR lounge" (1931), design Ludwig Mies van der Rohe, Knoll. © Knoll, Inc.
8. Tables "Laccio" (1925), design Marcel Breuer, Knoll. © Knoll, Inc.
9. Fauteuil Wassily (1925), design Marcel Breuer, Knoll. © Knoll, Inc.

Page 9

10. Fauteuil (1936), design Alvar Aalto. © Musée d'art moderne de Saint-Étienne-Métropole,
Inv. : 89.1.1. Achat à la Galerie René Roche (Lyon) en 1989.

Page 10

11. Maison tropicale (1951), design Jean Prouvé. © C. Baraja - E. Touchaleaume / ADAGP.
Archives E. Touchaleaume.
12. Chaise bois démontable CB22 (1947), design Jean Prouvé, Courtesy Galerie Patrick
Seguin. Photo Th. Depagne / ADAGP.

Page 11

13. Coquille (1960), design Raymond Loewy, Le Creuset. © Musée d'art moderne de Saint-
Étienne-Métropole, Inv. : 96.26.14. Achat à Alain Ménard (Paris) en 1996.
14. 2 CV (1948), Citroën. © Citroën Communication.

Page 12

15. Chaise "Tulipe" (1953), design Eero Saarinen, Knoll. © Musée d'art moderne de Saint-
Étienne-Métropole, Inv. : 97.14.1(1). Achat en 1997
16. Chaise "Eames Plastic chair" (1950), design Charles et Ray Eames, Vitra. © Vitra -
www.vitra.com.
17. Electrophone "Phonosuper SK61" (1961), design Dieter Rams & Hans Gugelot, Braun.
© Musée d'art moderne de Saint-Étienne-Métropole, Inv. : 96.26.51. Achat à Alain Ménard
(Paris) en 1996.

Page 13

18. Publicité pour la cocotte-minute Seb. © Conservatoire SEB, Lyon.
19. Machine à écrire "Valentine" (1969), design Ettore Sottsass, Olivetti.
© Musée d'art moderne de Saint-Étienne-Métropole, Inv. : 96.26.35. Achat à Alain Ménard
(Paris) en 1996.

Page 14

20. Première yaourtière Seb (1975). © Conservatoire SEB, Lyon.

21. Chaise "Panton chair classic" (1959/60), design Verner Panton, Vitra.

© Vitra - www.vitra.com.

22. Téléviseur portatif "Portavia 111" (1966), design Roger Tallon, Téléavia. © Musée d'art moderne de Saint-Étienne-Métropole, Inv. : 96.48.1. Don en 1996.

Page 15

23. Lit 2 personnes séparable en polyester moulé, design Marc Held, catalogue Prisunic 1970 / 71. Photo : D.R.

Page 16

24. TGV-Sud-Est (1981), design Roger Tallon / SNCF. © SNCF - CAV - Michel HENRI.

25. Table "Quaderna" (1971), design Superstudio, Zanotta. © Zanotta.

26. Chaise "First" (1983), design Michele De Lucchi, Memphis. Dépôt au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne-Métropole, Inv. : 2634, D.95.3.6. Fonds national d'art contemporain. Achat en 1984.

Page 17

27. Brosse à dents et base (1989), design Philippe Starck, Fluocaril. Photo : D.R.

28. Lampe "Miss Sissi" (1990), design Philippe Starck, Flos. Photo : D.R.

Page 18

29. Chaise « C1 » en stéréo lithographie, collection "Solid" (2004), design Patrick Jouin. Photo : Thomas Duval.

30. Table « T1 » en stéréo lithographie, collection « Solid » (2004), design Patrick Jouin. Photo : Thomas Duval.