



1 Vue de la section française de l'exposition *Formes industrielles*, Pavillon de Marsan, Paris, 1963, photographie anonyme parue dans *esthétique industrielle*, n°62

Paris à l'épreuve de l'esthétique industrielle, 1949-1969 : « Prends garde, ville entre toutes les villes... le ridicule tue. »

Tony Côme

En 1963, l'exposition *Formes industrielles* était inaugurée à Paris. Plus d'un millier d'objets provenant de dix-sept pays différents, dont la France, avaient été réunis dans les salles du Pavillon de Marsan afin d'esquisser un panorama international du design industriel contemporain (ill. 1). On devait son organisation aux deux instances qui, depuis la Libération, s'investissaient le plus activement dans le difficile développement de cette discipline au sein du paysage français : l'Institut d'esthétique industrielle et l'association Formes utiles. Il s'agissait pour elles, par confrontation avec leurs homologues étrangers, de dresser un premier bilan des actions qu'elles avaient menées.

Toutes choses égales par ailleurs

L'Institut d'esthétique industrielle s'imposait comme une sorte de syndicat. Il avait été créé en 1951 par Jacques Viénot, ancien décorateur devenu éditeur puis ambassadeur, fédérateur des designers de tous les pays. C'est à lui qu'on devait la paternité de l'expression « esthétique industrielle » ainsi que la revue du même nom¹. Les premiers numéros de ce périodique étaient parfois sous-titrés « Stylisme » et trahissaient les affinités de ce Français pour la pensée américaine du design, à tout le moins pour le travail pionnier de Raymond Loewy qu'il avait rencontré aux États-Unis. À travers ces pages, Jacques Viénot tentait, non sans peine, de promouvoir cette nouvelle pratique en mettant notamment en avant des produits français bien conçus qu'il comparait avec

¹ Jacques Viénot avait fondé en 1945 la revue *Art Présent* dont la ligne éditoriale était pluridisciplinaire et généraliste. C'est en 1950 qu'il la rebaptisa *Esthétique industrielle* – et par là même la spécialisa.

la production étrangère – toujours présentée comme plus généreuse, plus enthousiasmante. Il y publiait des cas d'étude détaillés, des tribunes d'industriels, des portraits d'esthéticiens industriels ou encore divers billets d'actualités internationales. Il y faisait également la promotion de son agence personnelle, Technès, bureau d'études « techniques et esthétiques » qu'il avait créé en 1949 et qui se proposait d'intervenir « de la brosse à dent à l'autorail, de la cafetière à la maison préfabriquée² ». Équipé de ces trois outils (un institut, une revue et un bureau d'études), Jacques Viénot s'était donné la difficile mission de faire émerger en France « un art qui ne relève ni des beaux-arts, ni des arts décoratifs, ni de la technique pure³ » mais qui se situerait précisément à la croisée de ces trois champs. Un art qui donc n'avait pas encore d'appellation française et que Jacques Viénot, à des fins très démonstratives mais non moins polémiques, baptisa « esthétique industrielle ». Selon lui, ce substitut au design anglo-saxon devait justement permettre aux Français de se positionner...

« à égale distance des Américains aux conceptions souvent trop mercantiles ou trop publicitaires, des Allemands aux conceptions trop philosophiques et des tendances italiennes qui volontiers, ramèneraient l'esthétique industrielle à un fait d'architecture⁴ ».

Bien qu'établi administrativement dans le 16^e arrondissement de Paris, l'Institut d'esthétique industrielle n'avait pas d'espace dédié à proprement parler. Cette institution « volante » s'incarnait, s'actualisait ici et là en fonction des visites d'usines, des débats ou des repas qu'elle organisait régulièrement.

Le choix de l'expression « esthétique industrielle » avait également permis à Jacques Viénot de se distinguer très tôt de l'association Formes utiles⁵ – l'autre instance à l'origine de l'exposition de 1963. Cette excroissance de l'Union des artistes modernes (UAM) était apparue en 1949. Elle était constituée d'un grand nombre de protagonistes (dont René Herbst, André Hermant, Georges-Henri Pingusson, etc.) qui précisément ramenaient la conception des objets du quotidien « à un fait d'architecture ». Ceux-ci exposaient au très populaire Salon des arts ménagers de Paris, dans l'enceinte du Grand Palais, des sélections

2 Slogan présent sur les premières publicités du bureau d'études Technès.

3 Jacques Viénot cité par Jocelyne Le Bœuf, *Jacques Viénot 1893–1959, pionnier de l'esthétique industrielle en France*, Rennes 2006, p. 13.

4 Jacques Viénot, « Plaidoyer pour un enseignement de l'esthétique industrielle en France (suite et fin) », dans *Esthétique industrielle* 20, 1955, p. 12.

5 À propos de la « distance méfiante, sinon franchement hostile » qui sépare ces deux instances, voir Claire Leymonerie, *Le Temps des objets : une histoire du design industriel en France (1945–1980)*, Saint-Étienne 2016, p. 41.

d'objets censés éduquer le goût des consommateurs en témoignant d'un parfait accord «entre les exigences de la matière et les aspirations de l'esprit⁶». Si les membres de Formes utiles soutenaient globalement le combat pour l'amélioration du cadre de vie qu'avait mené Jacques Viénot jusqu'à sa mort en 1959, ils refusaient catégoriquement d'adopter l'expression «esthétique industrielle» :

«Qu'une casserole soit émouvante par sa perfection : ce sera simplement le signe de ce qu'elle convient à la vie quotidienne, comme il le faut. [...] Mais en faire de l'*esthétique* est un jeu dangereux : le joli est peut-être un signe : il ne peut devenir un but sans être fatal à son objet⁷.»

De grands créateurs étrangers avaient eu l'occasion de prendre part à ce débat lors du premier Congrès international d'esthétique industrielle organisé en 1953 à Paris, là encore, par Jacques Viénot. À commencer par le Suisse Max Bill. Celui-ci s'imposait alors comme une figure de premier plan dans le milieu du design européen du fait de sa triple qualité : ancien étudiant du Bauhaus, président du Werkbund suisse mais surtout cofondateur et premier directeur de la jeune et déjà fameuse Hochschule für Gestaltung d'Ulm. D'emblée, il avait fait remarquer à l'assistance qu'il n'acceptait pas, lui non plus, le choix de l'expression «esthétique industrielle». Celui qui avait été commissaire de la célèbre exposition *Die Gute Form* en 1949 se sentait davantage en phase avec la notion de «forme utile». Qu'à cela ne tienne : faisant momentanément fi de ces querelles de chapelle, les deux entités françaises parvinrent à coorganiser la grande exposition de 1963 et, mieux encore, à arrêter un titre s'affirmant comme une bannière commune, un très provisoire terrain d'entente.

Si les membres de Formes utiles restaient principalement attachés aux Arts ménagers et à l'utilité morale des objets de la sphère privée, les esthéticiens industriels pensaient quant à eux à plus grande échelle : ils voulaient opérer du plus vaste espace public au plus petit recoin d'usine. Ils souhaitaient soulever des problématiques nouvelles comme le rôle socio-économique du concepteur ou encore revaloriser le rapport homme/machine. Dès lors, au sein de la section française de *Formes industrielles*, le meuble d'apparat côtoyait la pelleuse, la tête de fraiseuse tutoyait l'abat-jour ou la cafetière.

6 *Formes utiles* 1965, Paris 1965, s.p.

7 André Hermant, *Formes utiles*, Paris 2015 (1959), p. 151.

De la petite cuiller au radar

Quelle fut la réception de cette exposition ? Comment les personnalités étrangères invitées à Paris perçurent-ils la section française ? Comment, plus généralement, la production industrielle française était-elle comprise à l'étranger ? « L'esthétique industrielle en France est aussi capricieuse que les méandres de la Seine et aussi imprévisible que les embardées d'un cocher parisien⁸ », lit-on par exemple dans la revue anglaise *Design* en février 1963. Jacques Dumond, scénographe de l'exposition *Formes industrielles*, vice-président de la Société des artistes décorateurs, lié à la fois à l'Institut d'esthétique industrielle et à *Formes utiles*, rétorqua dans les pages de la revue *Vie des arts* :

« Assez bien informés de ce qui se fait à l'étranger, les esthéticiens industriels français expérimentent en pleine connaissance, alors qu'on croit n'y voir quelquefois que sautilllements et indécision⁹. »

Cette confusion, ce semblant de chaos seraient en fait extrêmement fertiles. Une sorte de big-bang nécessaire, selon lui, à l'apparition du design en France :

« Peut-être moins mûrie, la recherche française est de ce fait plus nuancée, en attendant que le bouillonnement se calme et que la situation se clarifie avec les producteurs qui n'ont pas encore pris, il s'en faut de beaucoup, une notion suffisante de la nécessité du "Design"¹⁰. »

Révélee par une production d'objets et de discours très éclectiques, cette phase de gestation garantirait à l'industrie française une liberté d'action, une vraie diversité de positionnements. Aujourd'hui, d'aucuns parlent à ce propos de l'esthétique industrielle comme d'un « métier qui s'invente en même temps qu'il s'énonce¹¹ ». Une limitation s'imposa toutefois à l'ensemble des pionniers du design français : la frontière avec les Arts décoratifs. Il ne leur fallait en aucun cas, pour exister, l'approcher et risquer d'être assimilés à cette tradition. Jacques Dumond évoque un « ostracisme » quelque peu forcé mais qui aurait cependant « permis un développement considérable de l'esthétique industrielle dans le domaine de la mécanique, de l'Art ménager, des

8 Richard Moss, « La France vue par *Design* », dans *Esthétique industrielle* 60, 1963, p. 75.

9 Jacques Dumond, « L'Esthétique industrielle en France », dans *Vie des arts* 32, 1963, p. 60.

10 Ibid., p. 61.

11 Aurélien Lemonier, « Le design industriel de Roger Tallon : Innovations, cultures techniques et figure de médiation », dans Claude Massu et al. (éd.), *Histo.Art*, n° 5, Métier : Architecte, Dynamiques et enjeux professionnels au cours du xxe siècle, Paris 2013, p. 246.

transports, du conditionnement et en général de tout ce qui n'était pas du ressort de l'ancien Art décoratif¹²». Il conclut ainsi son droit de réponse en saluant «la vitalité des créateurs français et surtout la volonté qu'ils ont de s'intéresser aux problèmes les plus variés, allant, selon une formule qui a fait fortune, de la petite cuiller au radar¹³».

Ici, force est de constater que la célèbre maxime moderniste («de la petite cuiller à la ville¹⁴») a été librement réinterprétée, déviée, ou plus exactement tronquée, privée de ses dimensions architecturales et urbaines. On retrouve là une stratégie d'autonomisation proche de celle qui avait été adoptée par Tomás Maldonado à l'école d'Ulm dans son discours de rentrée en 1958¹⁵ : différencier histoire du design et histoire de l'art – et donc de l'architecture en tant que l'un des beaux-arts voire «mère des arts». Cette stratégie avait notamment permis au nouveau recteur de la Hochschule für Gestaltung d'ouvrir son établissement aux sciences dures ainsi qu'aux sciences sociales et humaines.

De nombreux architectes évoluèrent toutefois autour et, pour certains, au cœur même de l'Institut d'esthétique industrielle. Pierre Vago et Bernard Zehrfuss furent membres du comité d'organisation du Congrès international de 1953. Walter Gropius, Le Corbusier ou encore Jean-Louis Fayeton, directeur d'études à l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA), acceptèrent d'intégrer son comité de patronage. Jacques Viénot et André Bloc entretenant d'amicales relations, les revues *Esthétique industrielle* et *L'Architecture d'aujourd'hui* évoluèrent de manière très rapprochée, au point qu'un jeune architecte comme Claude Parent pouvait animer de front, pendant plusieurs années, les deux rédactions.

En novembre 1960, c'est dans l'éditorial d'un numéro d'*Esthétique industrielle* consacré à «l'industrialisation du bâtiment¹⁶» que Claude Parent, précisément, tenta de caractériser les liens pouvant s'établir entre l'architecte contemporain et la figure, nouvellement apparue, de l'esthéticien industriel. Il reconnaissait tout d'abord que la majeure partie des architectes français malheureusement n'avaient pas su adapter leur pratique aux dernières avancées techniques. Tournés vers le passé, ils avaient selon lui «définitivement perdu la partie¹⁷». *A contrario*, premier acteur bénéficiaire de cette crise identitaire, l'esthéticien industriel était «l'un des hommes neufs nécessaires à notre xx^e siècle¹⁸». Cette situa-

12 Dumond, 1963 (note 9), p. 59.

13 Ibid., p. 61.

14 Les origines de cette formule restent incertaines. Elle aurait été prononcée pour la première fois au début des années 1950 par l'architecte italien Ernesto N. Rogers.

15 Voir Tomás Maldonado, «Les nouvelles perspectives industrielles et la formation du *designer*», dans *Ulm* 2, 1958, p. 25.

16 Claude Parent, «L'Industrialisation du bâtiment : édito», dans *Esthétique industrielle* 47/48, 1960.

17 Ibid., p. 15.

18 Ibid.

tion inédite tendait à remettre en question les rapports hiérarchiques qui existaient traditionnellement entre spécialistes de l'échelle architecturale et spécialistes de l'échelle de l'objet :

«L'architecte, maître d'œuvre incontesté jusqu'alors, sentant l'inconsistance actuelle de son rôle de chef d'orchestre, mais connaissant sa nécessité absolue, doit trouver une attitude devant l'esthéticien industriel¹⁹.»

Puisque « dans le domaine du bâtiment, aussi, l'esthéticien industriel a son droit à la vie²⁰ », les positions de ces deux acteurs étaient susceptibles d'entrer en rivalité pour *in fine* éventuellement s'inverser. La production de nouveaux matériaux industriels, les plastiques par exemple dont l'esthéticien avait une meilleure maîtrise que l'architecte, ne faisait qu'accentuer ces disparités. Si elle a été dessinée par un architecte, Ionel Schein, ancien coéquipier de Claude Parent d'ailleurs, la première *Maison tout en plastiques* n'avait-elle pas d'abord été présentée au Salon des arts ménagers de 1956, vitrine de l'objet industriel, fief des proto-designers? L'architecture risquait donc de changer de main...

Claude Parent n'était toutefois pas de cet avis. Son éditorial en appelait plutôt à la reconnaissance des expertises de chacun, à une coopération rapprochée, plus directe entre praticiens – et non pas au décroisement ni au nivellement total des pratiques :

«Les professions doivent respecter une certaine hiérarchie pragmatique. Ainsi une collaboration sans heurts, positive, pourra s'établir pour la plus grande gloire de l'architecture. Personne n'empiétera sur le domaine voisin. Une émulation à double action pourra activer la recherche²¹.»

Ici, le concept horizontal de « design environnemental » plaçant sur le même plan paysage, urbanisme, architecture et design n'apparaît pas encore. Des dynamiques de rapprochement de ce type se manifestèrent pourtant au même moment en Allemagne, à Ulm, ou aux États-Unis, à Berkeley notamment. Si Claude Parent restait attaché à une certaine verticalité des pratiques, il se lança néanmoins lui-même le défi de « la maîtrise des langages spécifiques, du refus de la confusion des syntaxes et de la prise de conscience du champ d'application de l'action

19 Ibid.

20 Ibid.

21 Ibid., p. 16.

de chacun²²» en collaborant avec l'esthéticien industriel Georges Patrix. Entre 1963 et 1965, tous deux travaillèrent en effet de concert sur le projet de la Maison des jeunes et de la culture de Troyes.

Vice-président de l'Institut d'esthétique industrielle, à la tête d'un Atelier d'esthétique industrielle, Georges Patrix était un fervent militant communiste, formé auprès de Fernand Léger et fermement convaincu de la responsabilité sociale du concepteur. Il avait co-écrit en 1963 le premier *Que sais-je ?* consacré à l'esthétique industrielle²³, ouvrage théorique assez léger qui fut sévèrement jugé par Tomás Maldonado dans la revue *Ulm*²⁴ mais qui connut tout de même deux rééditions et une traduction. Celui qui avait commencé en tant que coloriste-conseil dans de nombreuses usines françaises en était venu presque logiquement à s'intéresser aux objets qu'on produisait en série dans ces lieux.

«Il faut bien comprendre que tout technicien a une responsabilité sociale vis-à-vis des autres hommes et qu'il doit mettre sa technique obligatoirement au service du plus grand nombre²⁵.»

Dans un entretien accordé en 1962, il avait proposé d'ouvrir plus largement les questions d'interdisciplinarité qui avaient été posées par Claude Parent : «L'Urbanisme est la grande base de chaque discipline : que ce soit l'architecture ou l'Esthétique industrielle, rien ne pourra se faire sans l'Urbanisme²⁶.»

Le champ d'intervention que devait privilégier l'esthéticien industriel, c'était avant tout, affirmait Georges Patrix, l'espace urbain, les lieux publics :

«Il y a une trop grande différenciation entre les lieux publics et les lieux privés. Or, toute l'action de l'Esthétique industrielle doit se tourner vers les équipements sociaux. Nous devons peu à peu recréer notre monde, nous devons recréer l'esthétique de la rue, l'esthétique de la ville, et même des voies de grandes communications. Nous devons repenser tout cela avec justement une Esthétique qu'on a trop impliquée aux problèmes particuliers ; aussi vous voyez si je suis heureux de penser que nous pourrions passer du petit problème au grand problème qui est véritablement l'environnement de l'Homme²⁷.»

22 Claude Parent, «Face à face architecture et design», dans *L'Architecture d'aujourd'hui* 155, 1971, p. 22.

23 Denis Huisman et Georges Patrix, *L'Esthétique industrielle*, Paris 1961.

24 Voir Tomás Maldonado, «From Homer to Raymond Loewy», dans *Ulm* 6, 1962, p. 26.

25 Georges Patrix, «Entretien avec Georges Patrix», dans *Les Cahiers de la publicité* 4/1, 1962, p. 102.

26 Ibid., p. 102.

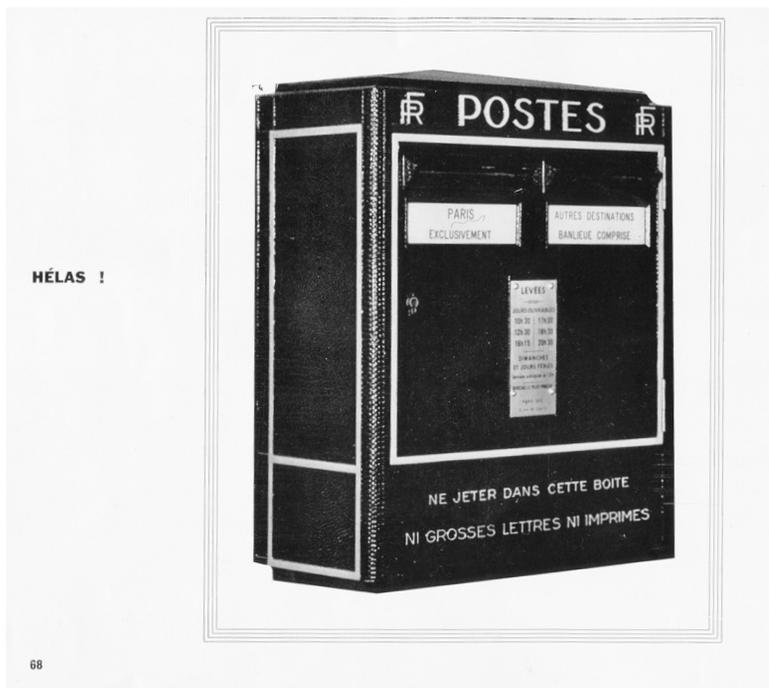
27 Ibid., p. 101.

La question environnementale se pose là très franchement. Mais dans quelle mesure pouvait-on envisager qu'une relation s'instaure entre échelle urbaine et esthétique industrielle – ou design –, les deux extrémités de ce vaste spectre qui s'étend précisément «de la petite cuiller à la ville»? Le designer, tout prototypique qu'il était encore dans ces années 1950–1960, inféodé – du moins dans les mentalités – à la sphère privée, pouvait-il influencer la fabrique de l'urbain?

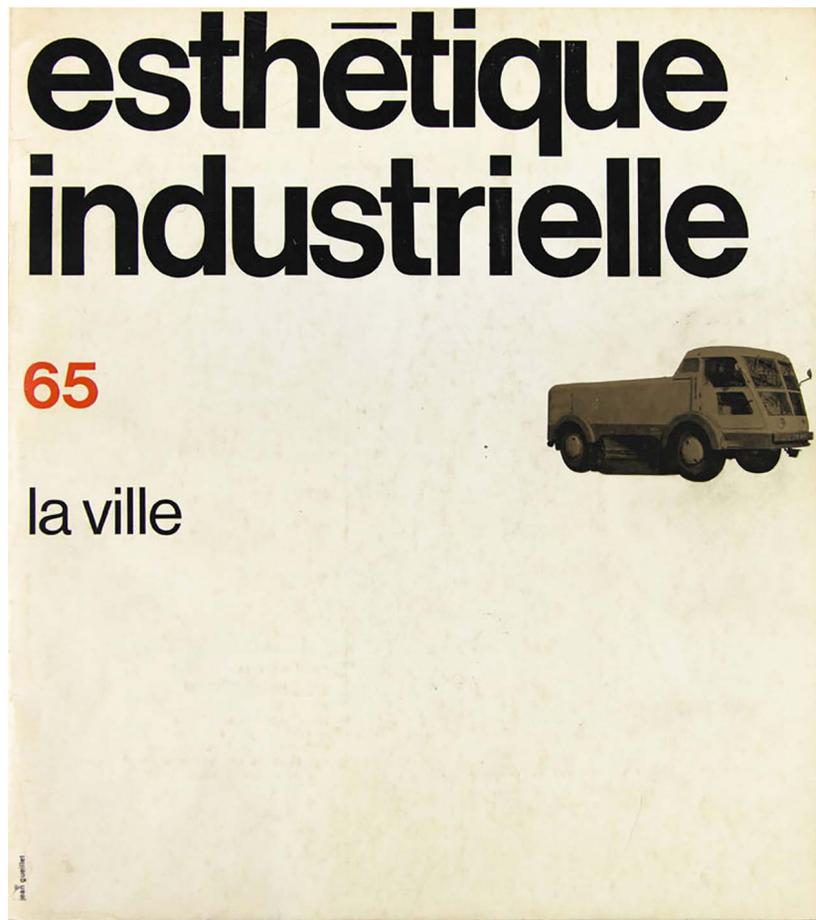
Ridicules édicules

André Prothin, directeur général de l'aménagement du territoire au sein du ministère de la Reconstruction et du Logement, avait livré un premier élément de réponse, dès 1953, lors du Congrès international d'esthétique industrielle :

«Il serait paradoxal d'affirmer que les stylistes industriels font de l'Urbanisme lorsque leurs travaux portent sur des machines à écrire ou des automobiles, mais même dans ce cas, il est certain qu'en formant



2 Rubrique «Hélas!», dans *Esthétique industrielle*, n° 55, mars-avril 1962



3 Couverture d'*Esthétique industrielle*, n° 65, spécial «la ville», mars-avril 1964

le sens esthétique de l'homme, ils le préparent à mieux comprendre certains problèmes d'Urbanisme²⁸. »

Dans *Esthétique industrielle*, la relation entre ces deux échelles apparaissait bien moins indirecte qu'André Prothin ne le laissait entendre. Depuis sa création, l'Institut d'esthétique industrielle dénonçait régulièrement la mauvaise qualité du tissu urbain contemporain, en s'appuyant sur divers relevés effectués dans Paris. Des éléments de mobilier urbain venaient agrémenter la rubrique «Au pilori» des premiers numéros de la revue : bacs à fleurs, lampadaires, feux de circulation, abribus ou encore les boîtes aux lettres des PTT (ill. 2) jugées désuètes, démodées, dont l'apparence formelle, ainsi que le soutenait la rédaction, était marquée par des décennies de retard. Héritière du «Musée de l'erreur» de la revue

²⁸ André Prothin, «Urbanisme et esthétique industrielle», dans Jacques Viénot, *Rapport général du Congrès international d'esthétique industrielle, Paris*, supplément à *Esthétique industrielle* 10/11, 1953, p. 118.



4 « à vous de juger », photomontage anonyme illustrant l'éditorial de Paul Delouvrier, dans *Esthétique industrielle*, n° 65, spécial « la ville », mars-avril 1964

Art Présent et plus tard renommée « Hélas! », la rubrique fustigeait, par le biais de simples compositions photographiques, la laideur, l'obsolescence, le *kitsch* des aménagements publics de la capitale. Une brève légende venait parfois orienter la lecture des images sélectionnées. On peut ainsi lire dans un numéro de 1955 l'avertissement suivant : « Prends garde, ville entre toutes les villes... le ridicule tue²⁹. »

Au printemps 1964, ces attaques dépassèrent le simple cadre d'une rubrique pour s'imposer comme la thématique d'un numéro entier (n° 65) (ill. 3). Si cet opus, dont la maquette a été radicalement repensée, est en effet dédié à « la ville », les objets mis à l'index y tiennent indéniablement une place plus importante que ceux mis en avant. La réprobation supplante ici la prospection ou la promotion. Même si « c'est à nous de juger », ainsi que l'indique la légende d'un patchwork de photographies de rues et de places parisiennes (ill. 4), la rédaction est claire :

« Ce numéro n'a pas vocation à célébrer la beauté de Paris mais à montrer tous les horribles éléments qui pourraient être redessinés. Nos

²⁹ « Au pilori », dans *Esthétique industrielle* 20, 1955, p. 23.

lecteurs ne devront pas s'étonner de nous voir publier tant de mauvais articles pour éveiller la sensibilité des Parisiens et des autorités³⁰. »

Ainsi, sur plusieurs pages, Jacques Dumond décide d'effectuer une sinistre tentative d'épuisement d'un lieu parisien, dix ans avant Georges Pérec, place de l'Alma (ill. 5). En ce lieu, triomphent à ses yeux – photographies à l'appui – les déprimantes aberrations d'une administration toute puissante :

«Voilà l'exemple pitoyable du gâchis et du mauvais goût installés comme à plaisir dans le laisser-aller et l'incompétence. Ce n'est plus une Place, Parisiens, c'est un dépotoir, une décharge, une poubelle... Ne réagirez-vous pas. [sic] N'avez-vous pas quelque amour pour votre ville, quelque honte devant ce bazar ridicule et quelque envie de voir le cadre de votre existence organisé convenablement... avec l'argent de vos impôts³¹ ? »



5 Photographie illustrant l'article de Jacques Dumond, «Place de l'Alma», dans *Esthétique industrielle*, n° 65, spécial «la ville», mars-avril 1964

30 « *The town* » (feuillet volant destiné aux lecteurs étrangers), dans *Esthétique industrielle* 65, 1964, p. I [Trad. de l'auteur].

31 Jacques Dumond, «Place de l'Alma», dans *Esthétique industrielle* 65, 1964, p. 53.

L'argent, en tant que produit de série, subit d'ailleurs des attaques similaires dans ce périodique. Le comité de rédaction reprochait aux monnaies qui venaient d'être frappées ou imprimées leur évident passéisme, leurs formes rétrogrades. Des billets « académiques » et des pièces « conventionnelles » sont pointés du doigt dans un numéro de 1959 rendant hommage à Jacques Viénot récemment disparu. Lors du congrès de 1953, celui-ci avait brûlé un billet de 100 francs « à titre symbolique », accusant les billets de la Banque de France en général d'un « pompiérisme singulièrement offensant³² ». L'assemblée l'avait applaudi. La rubrique « Musée de l'erreur » des premiers numéros d'*Art Présent* donnait déjà à voir des billets dont la mise en forme, disait-on, ne correspondait pas à leur principale fonction : empêcher la contrefaçon. Nous ne pouvons, dans le cadre de cet article, développer davantage ce sujet. Retenons simplement que la revue *Esthétique industrielle* s'adressait directement aux pouvoirs publics qui semblaient alors totalement étrangers à ces questions. Elle s'attaquait avec une certaine virulence aux hommes politiques qu'elle tenait pour responsables de la dégradation du cadre de vie, dans ses moindres détails.

Abolis bibelots

C'était néanmoins un haut responsable politique français qui avait accepté de signer l'éditorial du numéro spécial consacré à la ville. Paul Delouvrier, délégué général au district de la région de Paris, bientôt considéré comme le père des villes nouvelles, était alors en charge du Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme de la région de Paris. Charles de Gaulle lui aurait demandé, selon la légende, de « mettre de l'ordre dans ce foutoir » ! À travers le bref texte qu'il livre, Paul Delouvrier n'a pas peur d'abonder dans le sens du comité de rédaction : « Paris, la ville lumière, est devenue une ville laide et triste³³ ». Il s'aventure ensuite dans une définition censée flatter les esthéticiens industriels :

« Un plan d'ensemble ne suffit pas. Donner de la beauté à une ville, c'est aussi rechercher la qualité des détails les plus humbles. Je veux parler des multiples objets qui parent une ville comme mobiliers et bibelots décorent un appartement³⁴. »

On comprend aisément ici le retard qu'accusaient les autorités en charge des espaces publics en France. Paul Delouvrier semblait n'envisager le

³² Jacques Viénot, 1953 (note 28), p. 45.

³³ Paul Delouvrier, « Éditorial », dans *Esthétique industrielle* 65, 1964, p. 13.

³⁴ Ibid.

meuble urbain qu'en termes de parure, de décorum, qu'en tant qu'attribution d'objets isolés, possiblement dépareillés, coupés de « la cohérence du fait urbain³⁵ » – pour reprendre la terminologie de Claude Parent. La comparaison avec les bibelots de l'espace domestique est si peu avantageuse pour l'esthéticien industriel que l'on est amené à se demander si cet éditorial n'a pas été publié à des fins purement démonstratives, précisément dans le but de rendre manifeste la vision éculée des pouvoirs politiques en matière de design.

Potelets, stations-services, éclairages publics, entrées de métro, boîtes aux lettres bien sûr, distributeurs en tout genre, kiosques, avertisseurs d'incendie, horodateurs, enseignes, véhicules de nettoyage sont donc autant d'éléments que la revue est allée chercher à l'étranger pour mieux discréditer le paysage urbain français. À propos d'un avertisseur d'incendie installé à Paris, on lit :

« Ou la municipalité ne juge pas ces matériels affreux, ou elle ne les voit pas, ou bien encore peut-être s'en désintéresse-t-elle. Dans tous les cas, elle a tort. Nous avons cherché à éveiller la sensibilité de nos édiles à des considérations qui ne sont peut-être pas leur souci quotidien. Si, maintenant, ils continuent à croupir dans l'immobilisme, c'est que nous les avons mal choisis³⁶. »

Comparé à ses voisins, l'État français restait en effet très statique, très frileux en matière de design, plutôt attaché aux métiers d'art, aux Arts décoratifs, à l'artisanat de luxe qui avaient fait son prestige pendant plusieurs siècles. Depuis de nombreuses années, la liaison entre l'art et l'industrie, entre le beau et l'utile, suscitait de passionnants débats à l'étranger. Or, en France : « On s'en fout³⁷ » – fameuse incartade de Jacques Viénot.

Le gouvernement de coalition britannique, avant même que l'armistice de 1945 ne fût signé, avait jugé nécessaire de fonder le Council of Industrial Design. Celui-ci éditait le mensuel *Design* depuis 1949 et inaugurait un Design Centre dès 1956. L'Allemagne de l'Ouest, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, avait manifesté la volonté de redonner vie au Bauhaus et d'éprouver ce qu'il pouvait encore avoir d'actuel³⁸ en fondant la Hochschule für Gestaltung d'Ulm. Rares furent les Français qui y postulèrent ou s'y présentèrent. Comme Éric Michaud a pu le souligner : « Le monde français de l'art a tenu son public dans l'ignorance

35 Claude Parent, « Architecture et design, un crime de lèse-société », dans *Opus international* 10/11, 1969, p. 43.

36 « Avertisseurs d'incendie », dans *Esthétique industrielle* 65, 1964, p. 41.

37 Jacques Viénot cité par Le Bœuf, 2006 (note 3), p. 12.

38 Voir Tomás Maldonado, « Ist das Bauhaus aktuell? », dans *Ulm* 8/9, 1963.

du Bauhaus³⁹», et cela très durablement, faudrait-il ajouter. Quelque chose fit en effet longtemps écran entre l'État français et la culture du design. Les gouvernements de Vincent Auriol, de René Coty puis de Charles de Gaulle restèrent totalement hermétiques à ce monde-là. Ils n'en comprirent jamais les réels enjeux politiques et économiques.

Charles de Gaulle rencontra Raymond Loewy en 1960 à l'occasion du Salon de l'automobile, André Malraux visita l'exposition *Formes industrielles*, mais l'État français tardait à ouvrir une école de design. Le premier cours de design industriel ne fut dispensé dans un établissement public qu'à partir de 1963, à l'École des arts décoratifs de Paris, à l'initiative du designer Roger Tallon, lui-même formé par Jacques Viénot. Jean Prouvé livra un enseignement informel, de construction plus que de design industriel, au Conservatoire national des arts et métiers (CNAM) entre 1957 et 1970⁴⁰. Charlotte Perriand, quant à elle, n'enseigna qu'à partir de 1966 à l'École des beaux-arts de Besançon.

Il faudra en réalité attendre l'année 1969 et une crise des enseignements artistiques sans précédent pour que l'État français intègre enfin la temporalité du design et équipe Paris, non seulement d'un Centre de création industrielle, dont l'exposition inaugurale *Qu'est-ce que le design ?* eut lieu au Pavillon de Marsan, mais aussi et peut-être surtout d'un Institut de l'environnement⁴¹. Créée par André Malraux, cette unité d'enseignement et de recherche inédite, expérimentale, allait proposer d'aborder sur le même plan l'urbanisme, l'architecture, le design et la communication. Cet établissement, inspiré très ouvertement par le Bauhaus, accueillit en son sein deux anciennes figures de la Hochschule für Gestaltung d'Ulm⁴² qui venait de fermer ses portes. L'ère du design en France pouvait enfin commencer : « On peut dire que l'année 1969 a lancé le mot "Design"⁴³. »

39 Éric Michaud, « La France et le Bauhaus : le mépris des vainqueurs », dans Isabelle Ewig *et al.* (éd.), *Das Bauhaus und Frankreich : 1919–1940*, Berlin 2002, p. 3.

40 Voir Jean-François Archieri, Jean-Pierre Levasseur (éd.), *Prouvé : Cours du CNAM, 1957–1970*, Bruxelles 1990.

41 Voir Tony Côme, *L'Institut de l'environnement, une école décloisonnée*, Paris 2017.

42 L'architecte Claude Schnaidt et le spécialiste de communication visuelle Manfred Eisenbeis.

43 Georges Patrix, *Design et Environnement*, Paris 1973, p. 30.