

Rapport 2025 – Concours d'entrée, ENS Paris-Saclay, Département de Design

Épreuve : Dissertation de Philosophie Générale de l'Art

1
SEP

Le sujet de cette année invitait à se confronter à une thèse : celle selon laquelle le design ne se réduit pas à la création d'objets fonctionnels ou esthétiques, mais engage une dimension anthropologique et éthique, comme le suggèrent les auteurs de la citation : « Nous retrouvons la racine profonde du design dès lors que nous reconnaissons qu'en désignant des outils, nous désignons des manières d'être. »

Cette citation, contenue dans l'ouvrage de 1986 de Terry Winograd et Fernando Flores, est reprise par Arturo Escobar en 2020 dans son texte *Autonomie et design*.

Rares sont les copies qui ont su faire preuve d'autonomie vis-à-vis des références des cours préparatoires, tant dans leur choix que dans leur interprétation.

Une fois de plus, de nombreuses copies se limitent à la récitation des cours, exposant les auteurs et textes étudiés sans démontrer leur pertinence, laquelle demeure parfois ambiguë et, dans certains cas, totalement absente.

Le sujet demandait de réfléchir à l'idée selon laquelle la conception d'objets peut orienter nos actions, traduire des valeurs et, plus largement, engager une responsabilité éthique. Ainsi, désigner un objet revient à proposer une manière d'exister, une certaine vision du monde et du rapport entre l'humain, la technique, la société, l'environnement. Le design devient alors un acte de projection du vivre, où chaque choix formel ou fonctionnel traduit une conception de l'humain et de ses modes d'être ; il dépasse la sphère matérielle pour participer à la construction de nos modes de vie et de nos rapports au monde. En concevant des outils, le designer façonne alors les pratiques, les comportements et les relations que les individus entretiennent entre eux et avec leur environnement.

Les copies problématiques ont, cette année encore, enchaîné une introduction portant souvent sur l'étymologie du terme *design* avec une séquence de synthèses de thèses variées, mais faiblement articulées entre elles (Marx, Heidegger, Papanek, Simondon, Ingold, etc.) ; certaines ont montré une incapacité à s'émanciper de cadres conceptuels que le sujet lui-même invitait à interroger ; d'autres encore ont eu du mal à dépasser les généralités, comme l'équivalence réductrice entre l'expression « manière d'être » et un simple « état de fait ».

On note une fois de plus, dans certaines copies, une difficulté à suivre le fil diachronique des notions et des auteurs : par exemple, Canguilhem (qui, selon une autre copie, prête son prénom à Simondon, transformé en Georges Simondon), y est présenté comme une source d'inspiration pour Heidegger, laissant penser que ce dernier aurait directement prolongé sa réflexion, tandis que Platon devient théoricien du design, ou plus précisément du rapport entre l'« homme et la pratique du design ». « Berger Belsen » [sic] devient un philosophe qui nous met en garde contre les conséquences néfastes de la surproduction industrielle sur la volonté humaine... Malgré les rappels, on constate toujours une inattention au niveau de l'écriture, se traduisant par des fautes d'orthographe et des erreurs dans l'orthographe des noms d'auteurs cités (Groppius, Flügger, Vilème Flusser, Flüger, Smilodon, G. de Baür et

Baurd – tous deux auteurs de *La société du spectacle* – etc.). Il reste par ailleurs difficile d'identifier le référent de « Braukes », qui aurait mis en point le panoptique.

Certain.e.s candidat.e.s ont su montrer, de manière féconde, la dimension ambivalente de l'impact du design sur nos manières d'être, en problématisant à la fois les notions d'individualité et de subjectivité. Ils ont également montré avec intelligence comment le design peut non seulement prendre en compte différentes manières d'être, mais aussi en encourager la multiplication. Dans ce cadre, les références à Bachelard et à Marcel Mauss se sont révélées particulièrement pertinentes, montrant, d'une part, comment le design peut nourrir l'imagination de l'utilisateur, et, d'autre part, comment la notion de *techniques du corps* peut être mise à profit. La confrontation entre la *machine à habiter* de Le Corbusier, régie par une vision homogénéisante et artificialisante de l'espace domestique, et l'appel à une responsabilité attentive aux enjeux écologiques formulé par Papanek, a permis à certain.e.s candidat.e.s de mettre en évidence la tension entre un design normatif et un design éthique, ouvert à la pluralité des formes de vie. Il a été particulièrement intéressant de noter l'accent nuancé mis sur l'idée d'*accompagner* les manières d'être plutôt que de chercher à les transformer.

Une autre copie particulièrement réussie a invité à penser non tant l'objet que le processus créatif comme ce qui façonne nos manières d'être, tout en soulignant que celles-ci orientent également la pratique du design, et se conclut par la belle proposition philosophique d'un « *moment du design* » compris comme le *moment* l'écriture de notre rapport au monde.

Il est également réjouissant de constater l'apparition de nouvelles références dans un corpus jusqu'ici très homogène, comme la notion de déterrestration proposée par Augustin Berque, ou la mobilisation de concepts moins explorés par les candidat.e.s, comme la matière-flux de Deleuze et Guattari ou l'exo-somatization de Stiegler.

Une réflexion stimulante, capable de situer historiquement la citation du sujet dans le contexte du développement de la question écologique, a porté sur les stratégies qu'un designer peut intégrer dans sa création pour susciter un lien affectif entre l'utilisateur et l'objet, garantissant sa longévité et une relation plus écologique aux artefacts du quotidien, à l'image du *Coral Light* de Daniel Trubridge, dont la forme et le montage en kit engagent l'utilisateur dans un geste de co-création.

Certains exemples auraient gagné à être repris dans leurs implications profondes et contemporaines, comme celui, récurrent, de l'abattoir dans l'œuvre de Giedion. Cela vaut également pour de nombreux exemples de produits de design qui, bien que pertinents de manière abstraite, sont rarement mobilisés avec une réelle conviction, laissant entendre une direction possible ou souhaitable pour la pratique du designer.

En effet, s'il est attendu de la dissertation de philosophie générale de l'art qu'elle montre une capacité de pénétration des notions, dans la mesure où elles impliquent des enjeux pour la pratique du design, ainsi qu'une aptitude à les réélaborer et une précision dans l'écriture, il est également attendu qu'elle révèle la pertinence de ce travail pour une pratique future, un des indices étant la capacité des candidats à dégager une problématique à la fois

théorique et pratique, ainsi qu'à se situer, dès ce travail théorique, du côté – ou dans le sens – de la création, d'une création réfléchie, selon les multiples formes que celle-ci peut prendre aujourd'hui.