

PAWEŁ ŁAPIŃSKI

Université de Gdańsk

Militants et créateurs : les différentes attitudes des designers wallons et silésiens envers leurs communautés

Introduction

En 1946, Ernesto Nathan Rogers (l'un des plus grands architectes italiens de l'après-guerre) a suggéré qu'il était possible, à partir de l'examen minutieux d'une cuillère, de déterminer le type de ville qui pouvait être construite par la société qui avait réalisé ce couvert¹. Une suggestion intentionnellement exagérée, mais séduisante. En effet, elle indique qu'il est possible de parler d'une communauté à partir du design. Deyan Sudjic (journaliste britannique et directeur du Musée du Design à Londres) a, quant à lui, comparé le design à l'ADN de la société post-industrielle, c'est-à-dire à un code qu'il faut étudier pour pouvoir comprendre le monde contemporain².

À partir de ces deux idées, nous proposons de « jouer » aux archéologues, mais il s'agira d'une « archéologie à rebours » ou d'une « archéologie d'anticipation ». Ainsi, nous allons sélectionner quelques futurs artefacts et essayer d'étudier les renseignements qu'ils pourraient fournir sur notre société actuelle.

¹ Cf. D. Sudjic, *Język rzeczy : dizajn i luksus, moda i sztuka : w jaki sposób przedmioty nas uwodzą ?*, A. Puczejda (trad.), Kraków, Karakter, 2013, p. 41.

² *Ibidem*.

L'histoire de la Silésie et de la Wallonie

Nous avons choisi de comparer la Silésie et la Wallonie, car ces deux régions ont un patrimoine industriel similaire. Les deux régions assument d'ailleurs leurs ressemblances, puisqu'elles collaborent dans le cadre de divers programmes bilatéraux principalement consacrés au patrimoine industriel et à la protection de l'environnement³.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, la reconstruction de la Wallonie reposait sur la seule source d'énergie immédiatement disponible pour la relance de l'activité économique, c'est-à-dire le charbon. Bien qu'indispensable, l'extraction du charbon était de plus en plus dangereuse. En effet, les accidents mortels n'étaient pas rares et provoquaient souvent des dizaines de victimes, comme la catastrophe du Bois du Cazier à Marcinelle (la plus grave de l'histoire minière de la Wallonie avec 262 morts). Le charbon était donc considéré comme une richesse « maudite ».

Ensuite, entre 1960 et 1983, tous les charbonnages wallons ont été graduellement fermés. D'ailleurs, toute la région a subi des restructurations et des fermetures de sites industriels, notamment dans les années 1960 et dans la décennie 1980 connue pour son néolibéralisme galopant⁴.

Dans la région polonaise de Silésie, un procès économique assez similaire a eu lieu, mais il s'est prolongé dans le temps et n'est pas encore complètement achevé. Il est important de noter que l'un des plus importants gisements de charbon en Europe se trouve en Haute-Silésie. Pour le régime communiste de l'après-guerre, le charbon n'était pas seulement une source essentielle

³ LA LETTRE. Publication de la Délégation Wallonie-Bruxelles à Varsovie, octobre 2013, n° 19, http://www.wbi.be/sites/default/files/attachments/delegation/lettre_dgwb_varsovie_19.pdf, p. 12-13.

⁴ [http://connaitrelawallonie.wallonie.be/fr/histoire/timeline#\[object%20Object\]](http://connaitrelawallonie.wallonie.be/fr/histoire/timeline#[object%20Object]).

d'énergie, mais aussi un important produit d'exportation vers les pays occidentaux. D'ailleurs, la Pologne est aujourd'hui le plus grand producteur de charbon dans l'Union Européenne et plus de 90 % de l'énergie électrique du pays vient des centrales thermiques au charbon.

La Silésie, région industrielle depuis des décennies (avec une forte éthique du travail et une culture locale centrée sur l'industrie minière), a néanmoins subi les transformations capitalistes du début des années 1990 auxquelles ont succédé la privatisation, les licenciements massifs et le chômage structurel.

Transformation et design

Au cours de leur développement, la Wallonie et la Silésie ont dû se créer une nouvelle image, se réinventer. Dans les deux cas, des efforts considérables ont été déployés dans le domaine du design. La Silésie a largement bénéficié de ses universités techniques. De plus, les responsables locaux ont fondé de nouvelles institutions consacrées au design, un phénomène sans précédent en Pologne. Dès le début, le rôle de ces institutions était évident : il s'agissait de promouvoir le développement du design et de veiller à ce que ce développement soit clairement lié à la nouvelle marque de la région. En Wallonie, la création d'une nouvelle image a nécessité des investissements dans l'ensemble du secteur créatif, ce qui lui a valu d'être désignée « District Créatif Européen » par la Commission européenne. La Wallonie est donc devenue un modèle dans le domaine de la créativité.

Cette transformation des deux régions a également eu lieu dans d'autres circonstances et il serait plutôt compliqué de chercher ici des analogies spécifiques. Cependant, en supposant des points de départ similaires et une évolution dans le même sens, nous pouvons essayer d'observer partiellement ce processus de trans-

formation et d'analyser quelques objets du design afin de répondre à la question suivante : quelles informations peuvent-ils nous apporter à propos des communautés de Silésie et de Wallonie ?

Silésie

La Silésie est toujours au début de son changement d'image et elle se heurte encore à son patrimoine industriel. Des responsables locaux, des artistes et des personnes liées à l'industrie créative soulèvent donc régulièrement la question du stéréotype négatif qui pèse sur la région. En comparant quelques objets des designers silésiens, nous allons tenter d'analyser comment le stéréotype négatif d'un pays, plongé dans les souvenirs de sa gloire d'antan, est réapproprié par le procès de l'affirmation hyperbolique.

En ce qui concerne nos artefacts, nous allons utiliser la division proposée par le cognitiviste américain Donald A. Norman qui, dans son livre dédié au design, a énuméré trois systèmes de traitement de l'information (trois niveaux selon lesquels la perception humaine peut entrer en contact avec un objet). Le niveau primaire est rapide et basé principalement sur les sens. Le niveau comportemental est inconscient et s'active seulement pendant l'utilisation de l'objet. Enfin, le niveau de réflexion analyse l'objet dans son ensemble (son nom, le contexte dans lequel il a été conçu, etc.). Ce niveau permet donc d'étudier des éléments auxquels nous n'avions pas pensé lors de la simple utilisation de l'objet⁵.

⁵ D. A. Norman, *Wzornictwo i emocje : dlaczego kochamy lub nie-nawidzimy rzeczy powszednie*, D. Skalska-Stefańska (trad.), Warszawa, Wydawnictwo Arkady, 2015, p. 25-27.

Le charbon

Lors des réflexions et des commentaires dans le domaine de l'urbanisme et de l'architecture, l'héritage industriel en Silésie apparaît souvent comme une « force » qui doit être « apprivoisée », c'est-à-dire quelque chose de sauvage qu'il faut tout d'abord affronter, pour pouvoir ensuite l'utiliser. En Silésie, la principale « force », qui doit être « apprivoisée », est le charbon. Il représente la richesse, mais aussi la malédiction. En effet, « l'or noir » a assuré la prospérité de la région pendant des décennies, mais il a aussi pollué des villes entières.

Dans l'imaginaire collectif polonais, le stéréotype consiste à associer la Silésie à la saleté omniprésente. Selon Mary Douglas (anthropologue anglaise), la saleté est liée à la confusion, c'est-à-dire à quelque chose qui perturbe l'harmonie, qui interfère avec la bonne organisation de l'espace de vie⁶. Ainsi, l'image stéréotypée d'une Silésie sale permet de refouler le fait que l'énergie « sale », produite par la combustion du charbon, soit toujours utilisée par la plupart des pays.

Sadza Soap (Savon-Suie)

Ce mécanisme de refoulement freudien a, peut-être, inspiré Mamami Studio – le concepteur du « Savon-Suie » (savon qui imite un morceau de charbon). Le but de ce savon, au niveau primaire, est de provoquer la surprise, le choc, et même le rejet, car la fonction hygiénique (pureté) est associée à une forme (morceau de charbon) qui représente une source de saleté. Cependant, lorsque la première impression est surmontée et que ce savon est utilisé, on peut constater que la rugosité et la couleur noire cachent un savon ordinaire à la glycérine contenant quelques ajouts naturels de charbon. Le stéréotype de la

⁶ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, M. Bucholc (trad.), Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2007, p. 46.

« saleté silésienne » est donc rapidement désarmé par la subversivité de l'objet au niveau comportemental. Ainsi, l'antonymie saleté-pureté, contenue dans le nom « savon-suie », disparaît lorsque le savon noir lave les mains comme un savon classique, au lieu de les salir. Le jeu avec la perception de l'utilisateur est rapidement fini et il reste la réflexion sur un stéréotype injuste.

Grincojg

Un contraste similaire se retrouve dans le projet d'un pot de cuisine nommé Grincojg (« le jardin potager » dans le dialecte silésien) lancé par le studio bro.Kat. Dans ce cas, le contraste pur-impur est transféré du domaine de l'hygiène personnelle à celui de la cuisine, et il est incarné par l'un des objets symboliques de la nouvelle classe moyenne polonaise : un pot de cuisine pour faire pousser des herbes aromatiques. Au niveau primaire, l'objet n'est pas aussi surprenant que le « savon-suie ». En effet, la forme du pot ne diffère pas des autres produits de ce type et sa couleur inhabituelle ne perturbe pas immédiatement nos sens. Le métal est lisse contrairement à la rugosité du « savon-suie ». Cependant, lors de l'observation attentive du pot, la métaphore contenue dans la forme du pot peut alors être comprise. En effet, le bord supérieur de l'objet est entouré de bâtiments industriels qui imitent le paysage typique de la Silésie (avec des cheminées, des bâtiments miniers) et qui constituent donc une miniature ajourée de la ville. La faible proportion de cet ornement, par rapport au reste du pot, laisse supposer que l'espace noir situé au-dessous représente de vastes gisements de charbon qui s'étendent sous les villes de la région. La fonction de cet objet suggère donc que cet abîme impénétrable, maudit et honteux, ce charbon refoulé de la conscience collective polonaise, est un terrain fertile qui dispose des ressources nécessaires pour faire pousser une plante.

Les concepteurs proposent également cette interprétation et encouragent à « briser le stéréotype de la Silésie grise et industrielle » et à « planter ses herbes sur le teruil »⁷. Ainsi, en juxtaposant de nouveau des éléments contrastifs, provenant de deux domaines incompatibles (les déchets industriels et la végétation comestible), on a une manière subversive de questionner le stéréotype de la région stérile, pleine de déchets industriels et d'usines abandonnées.

Hochglance

Selon Sudjic, le design d'aujourd'hui est fortement narratif et les objets conçus, par leur forme, portent souvent un certain message⁸. Les designers doivent donc être des conteurs pour que leur design puisse parler et transmettre des histoires. Dans ce contexte, le principal objectif d'une histoire bien contée est le succès commercial du produit. C'est le cas des bijoux taillés dans du charbon (aussi conçus par bro.Kat) qui sont actuellement exportés dans environ trente pays. Dans cet exemple, la métaphore populaire du charbon (appelé « or noir » ou « richesse souterraine ») est traitée littéralement, c'est-à-dire que l'on revient au charbon dans sa forme naturelle : une pierre. Paradoxalement, le charbon utilisé en tant que matière solide lors de la création de bijoux perd son obscurité, son caractère ambigu et négatif, lorsqu'il est encadré par l'élégance de l'argent.

Les concepteurs de ces bijoux se font photographier, sur leur lieu de travail, dans la poussière de charbon, en se référant bien sûr aux images iconiques des mineurs crasseux. Cependant, ceci n'est qu'un jeu, une usurpation, car les bijoux avec du charbon sont propres, ne salissent pas et le charbon utilisé est sûr et esthétisé.

⁷ <http://pracowniabrokat.pl/sklep/doniczki/grincojg-slaska-doniczka-mala/>.

⁸ D. Sudjic, *Język rzeczy : dizajn i luksus, moda i sztuka : w jaki sposób przedmioty nas uwodzą ?*, op. cit., p. 27.

Berga

Il est important de noter qu'au cours de notre analyse, le processus d'esthétisation se rapproche de plus en plus des conventions, aussi bien sur le plan du matériau utilisé que sur la forme de l'objet. L'étape suivante de ce processus d'esthétisation est d'ailleurs la lampe Berga (en silésien « un morceau de charbon ») conçue par le studio Kafti. Cette lampe, comme son nom l'indique, se réfère au charbon, mais sa forme géométrique, constituée de polyèdres symétriques et uniformes, ne s'inspire que très vaguement d'un vrai morceau de charbon. De plus, il s'agit d'une lampe de plafond, qui n'est donc pas destinée à être touchée. Par conséquent, le contact avec l'utilisateur n'existe pas.

Dans ce cas, un élément sombre et une expression imposante sont conservés, mais cette lampe, dont la fonctionnalité est limitée, reste plutôt une curiosité. La structure de la lampe, qui se compose d'un grand fond noir et d'une petite partie supérieure blanche, s'inscrit dans la dualité déjà vue précédemment. Cependant, dans ce cas, l'antonymie pur-impur est substituée par le contraste clair-foncé et on passe alors d'un niveau éthique à un niveau esthétique. Ainsi, le charbon, qui était initialement utilisé comme un objet de réflexion sur des stéréotypes injustes, est devenu un simple objet d'inspiration, sans que des associations particulières ne soient faites.

Diamant

La dernière étape de ce processus consiste à rendre abstrait le motif du charbon, qui se transforme alors en un signe graphique en deux dimensions, une icône. La métaphore de la « richesse souterraine » est de nouveau traitée littéralement et le morceau de charbon prend alors les contours de la pyramide du diamant à facettes.

Sous cette forme, le charbon-diamant peut être utilisé dans plusieurs contextes : un motif sur un tissu, un thème

utilisé pour des affiches ou un élément de logos. Dans la version extrême de cette « abstractisation », il ne reste que des triangles, issus de la forme des facettes du diamant, qui sont ensuite configurés librement dans des motifs purement abstraits et souvent dépourvus de la couleur noire.

Ceci nous rappelle, dans une certaine mesure, le processus de la rupture de relation entre le signifiant et le signifié, qui a été analysé par des grands noms du déconstructivisme. En effet, le motif du charbon, initialement inspiré d'un morceau de roche (« savon-suie »), devient graduellement un objet décoratif, puis un contour graphique, et enfin un motif abstrait sans aucune référence à son origine. Par conséquent, les designers semblent avoir réussi à entièrement déjouer le stéréotype. Cependant, cette observation reste à confirmer.

Wallonie

Comme déjà mentionné précédemment, la Wallonie a été désignée « District Créatif Européen » par la Commission européenne, et le design dans cette région a donc été considérablement soutenu par les entités communautaires et régionales. De nos jours, le nombre élevé de designers et de studios (des dizaines de noms) reflète bien la vitalité du secteur. Contrairement à l'exemple silésien, il est difficile de trouver, parmi les produits des designers wallons, des influences industrielles ou post-industrielles. Ainsi, il n'est pas possible de comparer les deux styles régionaux par une simple juxtaposition.

Nous allons néanmoins continuer notre travail d'anticipation archéologique et étudier quelques produits wallons pour voir s'ils cachent des informations sur cette communauté, s'ils reflètent son imaginaire collectif, s'ils puisent les idées de son axiologie. En résumé, nous allons analyser les informations que ces objets pourraient nous apporter sur la Wallonie d'aujourd'hui.

Le choix de ces objets est purement arbitraire et loin d'être représentatif, mais il montre généralement une société qui accepte la modernité et les changements de son paysage quotidien, sans pour autant se priver du droit de les commenter, voire de s'en distancier autant que possible. Il semble également qu'il n'y ait pas de place pour des stéréotypes. Selon Roland Barthes, l'étymologie de ce mot vient du grec *stéreos*, qui veut dire « solide »⁹. Or, dans la société postmoderne, le stéréotype semble dépourvu de ses bases, puisque selon Zygmunt Bauman toutes les matières solides se dissolvent dans la « liquidité » omniprésente¹⁰. Enfin, le design wallon se veut égalitaire au sens large du terme. Il vise l'ensemble de la population, aussi bien les jeunes que les personnes âgées, et il sert parfois à provoquer des comportements ou attitudes démocratiques.

La modernité en Wallonie

Le premier objet, dont la valeur narrative va bien au-delà de ses caractéristiques fonctionnelles, est un élément du décor d'un espace de « co-working » (ou espace de travail partagé), présent à Bruxelles, et conçu par le studio liégeois Two Designers. Sur leur site web, une différence importante peut être observée entre les designers wallons et les designers silésiens ancrés dans la symbolique de leur patrie. Le studio en question se définit comme « liégeois à Liège, wallon en Wallonie, belge en Belgique et international à l'étranger »¹¹. La question de l'identité est donc reléguée au second plan.

⁹ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, cité d'après R. Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », [dans :] *Littérature*, 1989, n° 1, www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1989_num_73_1_1473, p. 37.

¹⁰ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, T. Kunz (trad.), Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006, p. 7.

¹¹ <http://twodesigners.be/fr/a-propos/>.

Un espace de « co-working », créé pour des travailleurs nomades (sans rapport les uns avec les autres, sans lieu de travail fixe et sans lien avec un employeur particulier), représente peut-être l'un des symboles les plus évidents de la « modernité liquide ». Les travailleurs, autrefois regroupés en mini-communautés sur leurs lieux de travail et souvent liés à un seul employeur pendant des années, se comportent désormais comme des électrons libres dans un système atomisé. Ce processus semble être discrètement rappelé par les cabines téléphoniques acoustiques.

En raison de la forme reconnaissable d'une cabine téléphonique (un élément habituel du paysage urbain pendant de nombreuses années), les premières associations sont évidentes. Cependant, à l'époque, la cabine servait principalement à protéger l'interlocuteur de la pluie, du vent ou du bruit extérieur. Désormais, la situation est inversée et la cabine permet plutôt de protéger l'entourage de l'interlocuteur contre les bruits de sa conversation. La conception simple et géométrique offre un abri et invite à se laisser entourer par le matériau agréable. Sa couleur est d'ailleurs considérée comme une combinaison de l'énergie du rouge et de la gaieté du jaune, ce qui semble parfait pour le bureau des « co-travailleurs ».

Cependant, il y a une condition capitale pour pouvoir utiliser cet espace (on s'en rend compte seulement au niveau de la réflexion) : il faut avoir son propre appareil. Cette condition n'existait pas dans les anciennes cabines téléphoniques. Celles-ci offraient à leurs utilisateurs une certaine sécurité, la garantie de pouvoir être en relation avec le monde et elles constituaient parfois le dernier recours. Du fait de l'important réseau de cabines téléphoniques, celles-ci pouvaient être considérées comme des substituts de liens sociaux. De nos jours, il faut avoir son propre outil de communication, sinon ces cabines accueillantes se transforment rapidement en une manifestation explicite du vide et rappellent la solitude.

Ainsi, ce simple élément du décor d'un espace de « co-working » s'adapte aux changements de notre entourage (protection auditive contre les bruits des conversations téléphoniques d'autrui), mais rappelle aussi la diminution des liens sociaux engendrée par la globalisation.

NuClear

Le même type de regard critique, en ce qui concerne les coûts de la modernité, se porte sur un bougeoir céramique (NuClear) de Pascal Koch. Celui-ci représente un bon exemple de projet conceptuel qui peut être lu dans son intégralité, à condition d'en connaître tous les composants. Le concepteur du bougeoir déclare d'ailleurs que « la réflexion politique et écologique l'interpelle »¹² et qu'il tente de provoquer chez les gens des réflexions précises grâce à ses projets.

La forme du bougeoir s'inspire visiblement des cheminées d'une centrale électrique, mais l'objet est tellement esthétisé (la céramique blanche remplace le béton gris) qu'il pourrait être traité comme un simple élément décoratif, si l'on ne connaissait pas son nom. Cependant, lorsque l'utilisateur se rend compte du nom de l'objet, le message subversif et complexe devient clair. Il résulte de la correspondance entre la forme du bougeoir, sa fonction principale, son histoire en tant qu'objet, et de l'environnement dans lequel il a été conçu.

Depuis le milieu des années 1980, la production d'électricité en Belgique, qui était auparavant basée sur le charbon, est de plus en plus dominée par le nucléaire. De nos jours, le nucléaire fournit plus de 50 % de l'électricité et il est considéré comme une source d'énergie assez « propre », car il émet relativement peu de dioxyde de carbone. Ainsi, lorsqu'une bougie est allumée dans la cheminée en céramique, il se crée une boucle symbolique

¹² <http://www.pascalkoch.be/app/index.php>.

ressemblant un peu à la célèbre scène d'ouverture du film « L'odyssée de l'espace » de Stanley Kubrick. Dans ce bougeoir, le feu (probablement la plus ancienne source d'énergie dont l'homme dispose) est donc juxtaposé à une source d'énergie moderne, sophistiquée et efficace.

Cependant, nous pouvons nous poser la question suivante : cette source est-elle vraiment si « propre » ? En effet, plusieurs événements, notamment ceux qui ont eu lieu au Japon, suggèrent que le titre de cet objet est plutôt ironique. Le bougeoir, qui était autrefois un objet utilisé au quotidien, n'a aujourd'hui qu'un rôle décoratif. Un commentaire peut alors être fait sur le prix que le monde a dû payer pour se moderniser. En effet, nous n'avons plus besoin d'utiliser le feu pour nous chauffer et nous éclairer, mais le prix qu'il a fallu payer pour y arriver a été immense.

Doll

La même subtilité de communication peut être trouvée dans Doll (un pilulier pour les personnes âgées) de Quentin de Coster. Comme le déclare son concepteur, le design se veut fonctionnel et il faut donc observer les habitudes et les rituels des gens, pour pouvoir ensuite les traduire en projets qui vont au-delà de la fonction première.

Dans cet objet, tout est parfaitement ergonomique, tous les éléments semblent avoir été conçus pour être faciles à utiliser par des personnes à capacité ou motricité limitée. La forme de calice, en plastique lisse, offre une excellente prise en main et la répartition facile des médicaments, dans différentes cases, garantit la sécurité de consommation. La couleur grise est considérée comme la seule couleur neutre psychologiquement, c'est-à-dire qu'elle n'est pas censée réjouir, produire une ambiance précise ou distraire l'utilisateur. Le processus de prise de médicaments doit être neutre, exempt de stigmatisation

et d'esthétisation agressive. Enfin, l'association du plastique artificiel et du bois de hêtre naturel peut être considérée comme « symbolique » et vise à aider l'utilisateur afin qu'il puisse banaliser la prise des médicaments. Le plastique est un matériau synthétique (fabriqué par l'homme), alors que le bois est un matériau naturel (l'un des plus anciens matériaux utilisés par l'homme). Une telle association attire l'attention sur l'éternelle combinaison entre la nature et la civilisation. La consommation quotidienne de médicaments chimiques est ainsi banalisée et elle s'inscrit dans une chaîne de comportements humains : il ne faut donc pas en avoir honte.

Enfin, il faut noter que les personnes âgées constituent une catégorie souvent ignorée par le design. Cependant, le design wallon se veut égalitaire et inclusif. Les objets ne sont pas seulement décoratifs, mais ils ne sont pas non plus utilisés comme un outil dans la lutte pour l'imaginaire collectif d'une communauté. Les gens veulent être entourés d'objets beaux et esthétiques, mais aussi bien conçus et surtout utilitaires, et qui suggèrent parfois, d'une manière douce et modérée, certaines attitudes sociales.

Milano

L'objet qui représente bien cette idée est le pupitre d'école. En effet, cet objet permet d'équiper un lieu où un enseignement collectif général est donné à des élèves issus de différents milieux familiaux. Or, l'environnement dans lequel les écoliers passent leur temps est parfois aussi important que les programmes scolaires ou le talent des enseignants. Le pupitre Milano de la compagnie DeClerq est un bon exemple. Cette pièce de mobilier porte un nom peu informatif, elle est produite en masse depuis des décennies et inspire, d'une manière modeste mais suggestive, certaines attitudes civiques.

Il s'agit d'un pupitre typique en placage, mais la symétrie du bureau d'écolier est perturbée par une dé-

coupe qui crée instantanément une sensation de manque. La solution la plus simple serait de mettre un deuxième pupitre à côté du premier. Cependant, il n'existe qu'un seul modèle de pupitre et la découpe agaçante apparaîtrait de nouveau. De plus, il serait inutile de mettre plusieurs pupitres côte à côte, car ils formeraient un cercle et certains élèves seraient alors assis de dos. Par conséquent, il n'y a pas de solution rationnelle pour composer un arrangement complet et aucune possibilité d'achever la disposition des pupitres, de se séparer, de s'isoler. La disposition doit rester ouverte. De plus, la découpe sur le côté permettra, à tout moment, d'offrir une place supplémentaire sans réarranger l'espace. Il serait donc difficile de trouver une meilleure métaphore de la société inclusive, qui met l'accent sur l'égalitarisme, qui accueille les nouveaux arrivants, et qui est toujours prête à recevoir des visiteurs à l'improviste, en leur offrant une place.

Conclusion

Le sujet abordé dans ce travail est loin d'être épuisé, mais pour clore la comparaison, nous allons revenir au titre de notre présentation. En tant qu'archéologues amateurs, nous pouvons constater que les sociétés silésiennes et wallonnes ont commencé leur modernisation post-industrielle sur des bases similaires, mais qu'elles ont évolué différemment. Ainsi, les silésiens continuent à lutter avec leur passé et avec les stéréotypes associés (charbon maudit). Cette lutte va continuer jusqu'à ce que l'imaginaire collectif soit transformé. Les Wallons, qui ont peut-être déjà passé cette période difficile, tentent de ne pas se perdre dans la consommation galopante et de ne pas se laisser prendre par le flux de la « liquidité » postmoderne.

En ce qui concerne les objets, il semble que ceux conçus par les designers militants soient beaucoup plus expressifs, mais aussi beaucoup moins utilitaires. Contrai-

rement à un objet fonctionnel, une arme de combat est rarement utile en dehors d'un contexte d'affrontement et notamment après la fin d'un conflit.

Il est important de noter que les trucages dans l'histoire de l'archéologie sont parfois spectaculaires. Par conséquent, tout ceci n'est qu'une interprétation purement subjective et arbitraire, voire, peut-être, un acte de la pensée magique.

bibliographie

Barthes R., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, cité d'après R. Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », [dans :] *Littérature*, 1989, n° 1, www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1989_num_73_1_1473.

Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, T. Kunz (trad.), Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006.

Douglas M., *Czystość i zmaza*, M. Bucholc (trad.), Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2007.

Norman D. A., *Wzornictwo i emocje : dlaczego kochamy lub nienawidzimy rzeczy powszednie*, D. Skalska-Stefańska (trad.), Warszawa, Wydawnictwo Arkady, 2015.

Sudjic D., *Język rzeczy : dizajn i luksus, moda i sztuka : w jaki sposób przedmioty nas uwodzą ?*, A. Puczejda (trad.), Kraków, Karakter, 2013.

LA LETTRE. Publication de la Délégation Wallonie-Bruxelles à Varsovie, octobre 2013, n° 19, http://www.wbi.be/sites/default/files/attachments/delegation/lettre_dgwb_varsovie_19.pdf.

[http://connaitrelawallonie.wallonie.be/fr/histoire/timeline#\[object%20Bjject](http://connaitrelawallonie.wallonie.be/fr/histoire/timeline#[object%20Bjject)

<http://www.pascalkoch.be/app/index.php>.

<http://pracowniabrokat.pl/sklep/doniczki/grincojg-slaska-doniczka-mala/>.

<http://twodesigners.be/fr/a-propos/>.

abstract

Activists and creators: the different attitudes of Walloon and Silesian designers towards their communities

The article offers a selective comparison of some objects of the Silesian and Walloon designers and suggests their possible interpretations. In both regions, Silesia in Poland and Wallonia in Belgium, which are bound by the similar industrial heritage, considerable efforts were made, at a certain moment in their recent history, in the field of design to modify or even reinvent the image of the region. Silesian designers seem to be still anchored in the past, often concentrated on overcoming the stereotype that weighs on their homeland. The Walloon design, however, is more keen to comment on the present and to criticize the galloping consumption, often warning about the risks of being caught by the flow of the "liquid modernity".

keywords

design, Silesia, Wallonia, stereotype, regionalism

mots-clés

design, Silésie, Wallonie, stéréotype, régionalisme

paweł łapiński

Diplômé d'études romanes à l'Université de Wrocław et l'Université de Varsovie, traducteur littéraire. Doctorant de La Faculté de philologie de l'Université de Gdańsk. Ses recherches portent principalement sur les questions de la traductologie ainsi que sur la sociologie de la traduction et de la littérature.