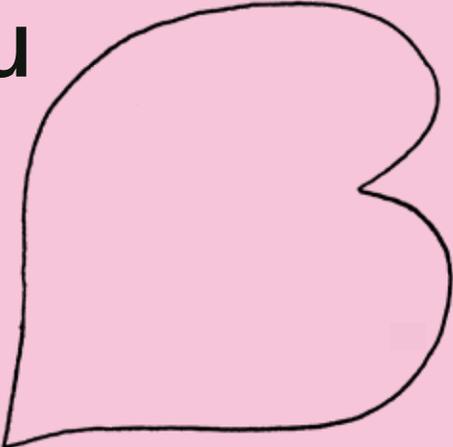


du baume au





je tends mes mains vers vous	5
libres d'être nous, quelques mots sur l'écriture inclusive	10
<u>the personal is political</u>	13
théories et pensées du care	15
nos combats les plus intimes	18
espaces privés, espaces publics	25
respiration — I	29
<u>repenser le design par le care</u>	
prendre soin des êtres comme des choses	47
design et care aujourd'hui	51
révéler ce qui est caché	56
quand l'intime façonne le design	58
respiration — II	65
<u>le besoin de consolation</u>	77
les images cocons	79
toit en papier, quelques mots sur l'objet-livre	81
créer pour exister pleinement	83
appartenir à soi-même, être avec les autres	86
respiration — III	89
<u>la résilience collective</u>	
on ne naît pas groupe, on le devient	103
women for peace	108
tisser les luttes communes	112
respiration — IV	117
bibliographie	129
remerciements	136



Ce livre est un grimoire, peuplé de pensées  
qui rugissent au creux de mon cœur.



Il sanctuarise mes mots, ma voix,  
ma créativité, les images qui  
en découlent, mes choix,  
mes engagements, mes illusions,  
mes colères et ma douceur.

Je l'imagine comme un lit au matelas  
dur mais confortable, un grand lit sur

lequel on s'allonge seul ou à plusieurs,  
où l'on parle, pleure, rêve de révolution  
féministe, d'une planète habitable pour les  
générations futures. Un espace où chacun  
peut se reposer, faire une sieste, afin de  
(re)trouver la force de lutter, *ensemble*,  
et de revendiquer des causes politiques,  
sociales et écologiques, qui sont si singulières  
et, je l'espère, chères à ma génération.  
Par l'écriture et la confection de ce mémoire,  
mon ambition est presque primaire, revenant  
à la fonction première du livre, celle d'invoquer  
le calme et le repos, tout en remuant  
profondément nos manières de penser  
le monde.

Derrière ce besoin de douceur et de consolation si profond, se cache un sentiment d'urgence et de peur. Nous vivons aujourd'hui une époque marquée par la prise de conscience des dégradations que nous avons infligées à la Terre. Les activités humaines ont altéré la quasi-totalité des écosystèmes qui soutiennent et rendent la vie possible sur Terre.

Tous les voyants sont dans le rouge. Cette menace, qui atteint aujourd'hui des proportions mondiales, est citée comme le troisième frein au bien-être (32%), presque au même niveau que le manque de temps et d'argent (35%). Une étude publiée en 2021 dans la revue *The Lancet Planetary Health* montre combien l'éco-anxiété s'est enracinée dans les jeunes générations, dont je fais partie. Parmi les thématiques scientifiques qui suscitent le plus d'intérêt chez les jeunes Français de 18 à 35 ans, le réchauffement climatique arrive en tête. Sur les 10 000 jeunes de 16 à 25 ans interrogés dans dix pays, près de 70% ont déclaré être « très inquiets » ou « extrêmement inquiets » du changement climatique. Ce chiffre est encore plus élevé dans les pays du Sud en développement,

notamment aux Philippines, en Inde, au Nigéria et au Brésil. Alors, je vous écris comme on marche sur des braises, en me sentant presque coupable d'introduire ce texte par des faits si anxiogènes. Après tout, vous êtes au courant. Mais je sais aussi qu'en tant que jeune graphiste, pour utiliser l'image de Carol Gilligan, j'ai *une voix différente* [1]. Toute crise environnementale et sociale appelle un besoin de résilience et d'attention. Comment l'éthique du care peut-elle enrichir la pratique du design graphique ? Dans quelle mesure le design peut-il offrir des espaces de soin ?

Je tends mes mains vers vous. À travers ce livre, j'essaie de relayer des clés pour faire face à ce sentiment de désespoir. Je crois que lier design graphique et *care* en tant que processus à la fois personnel, relationnel et politique, est un acte de révolution non-violent. C'est aussi écrire, imager, donner à penser, donner à voir une vision du monde féministe, écologique, plus sensible et plus vulnérable. Là résident les pouvoirs que me donnent l'écriture et la conception de ce mémoire. La pensée féministe nourrira mes analyses tout au long de ce texte.

Il nous faut « *dérouler la pelote des savoirs, tricoter l'image d'une société véritablement égalitaire* », pour reprendre les mots de Lauren Bastide [2] dans son poignant ouvrage *Futur·es* [3]. Je sais avoir le privilège de faire des études qui me passionnent, mais c'est aussi une chance inouïe que ce mémoire m'offre un temps de lecture, d'écoute, de parole. Je ne me fais pas d'illusions; ce texte n'a pas l'ambition de guérir le monde entier. Mais j'ai l'intime conviction que les images que nous produisons peuvent parfois caresser le cœur de ceux qui posent leurs yeux dessus.

Le design graphique a le pouvoir de proposer un regard attentif sur le monde. Je crois que c'est de cette perception dont on a besoin pour apaiser nos blessures. Le 16 octobre 2020, Virginie Despentès monte sur scène au Centre Pompidou, à Paris, et dévoile un texte bouleversant: « *Dans nos histoires humaines, la douceur est utile, la douceur et la bienveillance sont les notions les plus antinomiques avec le système qui nous opprime. La douceur et la bienveillance, c'est le contraire de l'exploitation capitaliste.* »

*Te demander la permission, me demander si je consens. La douceur et la bienveillance, c'est ce qu'on ne trouve pas sur les marchés, c'est ce qu'on ne trouve pas dans l'armée, c'est ce qu'on n'enseigne pas dans les polices. »*

Le graphisme éditorial est peut-être pour moi un lieu de repli et de force. Par ces sensations réconfortantes, je veux vous faire entrer dans ce livre, où la douceur serait à la fois sujet et objet. Je remercie d'avance ceux qui auront lu, survolé, ou participé de près ou de loin à la conception de ce joli projet. Car il m'autorise et vous autorisera également, je l'espère, à rêver, à agir.

il est un talentu<sup>lize</sup>  
dans<sup>lize</sup> aut<sup>lize</sup>  
prince<sup>ese</sup> Mère vi<sup>lize</sup>  
de che<sup>lize</sup> acti<sup>lize</sup>

a

Imaginez comme le monde serait reposant si, dans un groupe, on considérait (vraiment) les identités de chacun·e. Imaginez si personne n'était contraint·e de conformer son attitude, son corps, ses vêtements, ou sa pensée. Si, dans un groupe, nous étions toutes considérées comme des êtres humains à part entière, aux yeux de la société, du droit, et de la loi. Imaginez un horizon féministe sans genre. Face à la fermeté de notre langue française, dont la distinction féminin/masculin est l'une des caractéristiques, on ne pourra pas nous empêcher de lever les boucliers pour défendre l'écriture inclusive. Nous ne pouvons pas devenir groupe, travailler et œuvrer ensemble pour un futur féministe si nous ne brisons pas l'idée qu'il n'existe que deux sexes. Nous ne pouvons pas rêver à une société égalitaire sans une abolition absolue des frontières de genre [4].

En France, chaque enfant doit être assigné à l'un des deux sexes dans les cinq jours suivant sa naissance. L'introduction d'un troisième genre, par une case X sur les cartes d'identité, comme aux Pays-Bas ou en Allemagne, par exemple, n'a toujours pas été envisagée par les législateurices français·es. La France persiste à rester binaire, elle ne connaît pas le neutre.

En typographie, nous avons de la chance, car il existe un signe qui a plus d'une fois hérisse le poil de l'Académie française : le point médian (·).

Il vous accompagnera tout au long de la lecture, ainsi que des pronoms neutres, tels que *iel*, *celleux*, *ellui*...

Pour taper ce signe sur un ordinateur, la manipulation est d'ailleurs fastidieuse. Sur Mac, il faut faire *Shift + Option + F*, et sur Windows, *Alt + 250*. Autant dire qu'on ne nous facilite pas la tâche. Pourtant, les designer·es savent que ce tout petit point médian est un sujet politique. Certaines se jouent des codes de la typographie, comme la collective *ByeByeBinary* [5], qui crée des ligatures et des raccourcis clavier automatiques lorsqu'on utilise leur police de caractère (figure a). L'écriture inclusive « attaque » deux idées profondément ancrées dans notre société patriarcale. Elle fait naître la neutralité dans notre langue française, ce qui signifie qu'elle abolit : 1) l'idée que le masculin l'emporte ; 2) les binarités de genre elles-mêmes. Faire groupe, ce n'est pas uniquement des hommes et des femmes qui se rassemblent. Faire groupe, c'est aussi inclure toutes les autres, parce que leur corps est ainsi ou parce que leur cœur le réclame.

[1] Carol Gilligan, *Une voix différente pour une éthique du care*, éditions Flammarion, 2008

[2] Lauren Bastide, née le 30 octobre 1980 à Orléans, est une journaliste française, animatrice radio, essayiste et féministe engagée contre les inégalités de genre dans les médias. En 2016, elle cofonde l'entreprise Nouvelles écoutes et crée le podcast féministe *La Poudre*, dans lequel elle réalise des entretiens avec des femmes et des personnalités féministes. Elle publie en 2020 *Présent<sup>es</sup>*, un essai sur la place des femmes dans les espaces publics (villes, médias, politique).

[3] Lauren Bastide, *Futur<sup>es</sup> — Comment le féminisme peut sauver le monde*, éditions Points, janvier 2024

[4] Ces revendications sont nées des théories *queer*, de l'anglais « étrange », « bizarre », introduites par la psychanalyste américaine Teresa de Lauretis dans *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, publié en 1987. La pensée *queer* est un pilier essentiel de la pensée féministe du XXI<sup>e</sup> siècle. Elle repose sur l'idée que la binarité de genre est une construction culturelle ayant pour objectif de bâtir une société hétéronormée, marginalisant et transformant en « monstre » les corps de celles et ceux qui ne se conforment pas à cette catégorisation. Ces théories critiquent l'idée que le genre et l'orientation sexuelle seraient strictement déterminés par la biologie et la génétique. Elles ont été par la suite relayées par des chercheur<sup>es</sup> américaines comme Eve Kosofsky Sedgwick, Gloria Anzaldúa ou encore Judith Butler, dont l'ouvrage *Gender Trouble*, 1990, est l'un des plus cités, lorsque l'on parle d'abolition des frontières de genre.

[5] En réponse aux débats qui persistent encore aujourd'hui, un groupe de graphistes et de typographes *queer* s'est constitué en 2018. Bye Bye Binary (BBB) est « une collective franco-belge, une expérimentation pédagogique, une communauté, un atelier de création typographique variable, un réseau, une alliance. » BBB va encore plus loin dans la démocratisation de l'écriture non genrée : iels ne se contentent pas du fameux point médian ou d'un petit tiret par exemple. La collective joue avec les accords, les ligatures entre deux lettres et crée des formes hybrides, faisant de la typographie un terrain politique d'expérimentation et de recherche de langage. (voir figure a) Leur typotheque rassemble et diffuse une collection de fontes post-binaires, dessinées et imaginées au sein de la collective. Iels imaginent cet espace virtuel comme un « lieu d'accueil et de diffusion pour les dessinateur<sup>es</sup> de caractères désireux<sup>es</sup> de publier leurs fontes en communauté de pensée. » Bye Bye Binary n'a pas pour seul but de créer de nouvelles typographies : iels alimentent largement les réflexions sur l'impact politique et militant du design graphique. La collective s'inscrit également dans une démarche communautaire, en travaillant avec et pour des groupes concernés, incluant des identités queers, trans, pédé<sup>es</sup>, bps et gouir<sup>es</sup>.

-the personal  
is political



# théories et pensées du care

La psychologue et féministe américaine Carol Gilligan [1] a introduit le concept de *care* dans son livre de 1982, *Une voix différente, pour une éthique du care*. Elle écrit ce texte fondateur en réponse aux théories psychologiques du début du XX<sup>e</sup> siècle, notamment celles de Piaget et Freud. Selon ces théories sur le développement moral, l'empathie a longtemps été perçue comme plus fréquente chez les femmes. Cependant, elles jugeaient que ce type de sensibilité était moins « avancé », moins « mature » que celui des hommes, qui serait davantage basé sur des principes rationnels et abstraits, comme celui de la justice. Cela impliquait donc une hiérarchie, où le type de moralité associé aux femmes était considéré comme inférieur. Gilligan a remis en cause cette idée, valorisant l'empathie et le soin comme des enjeux théoriques et ontologiques. Le terme *care* en anglais a un double sens. Il fait référence à la fois à la disposition à une perception active de la réalité, qui déclenche l'attention, mais comporte aussi la connotation de tâche, d'activité ou de pratique consécutive à cette perception. Le *care*, en français, c'est le soin. Mais ce mot ne traduit pas complètement l'intention qu'il porte dans la langue anglaise. *Care*, ça donne *I take care of you* — je m'occupe de toi — mais aussi *I care about you* — tu m'importes, je te porte de l'intérêt. La notion féministe du *care* englobe toutes ces dimensions : le soin, bien sûr, mais aussi la sollicitude et l'attention envers autrui, dans un mouvement d'ouverture et de responsabilité envers les besoins de l'autre. Le *care* est à la fois une pratique concrète et une attitude sensible et cognitive ; c'est évoquer tout ce qui est essentiel pour les êtres humains.

Bien qu'elle soit une question cruciale, l'éthique du *care* a longtemps été méprisée. Carol Gilligan souligne qu'une dualité, fondée sur une distinction claire entre le bien et le mal (ce qu'elle appelle « éthique de la justice »), est souvent privilégiée par rapport à une approche plus nuancée, axée sur la négociation et prenant en considération les interdépendances entre les individu·es (l'éthique du *care*). Si celle-ci vise à faire entendre une « voix différente », Gilligan

souligne que cette perspective, bien qu'historiquement liée aux femmes, exprime une vision du monde qui mérite d'être reconnue. «*Tout le monde peut être féministe [2]*», comme «*tout le monde est capable de care [3]*». D'autres penseur·euses ont par la suite démontré que cette aptitude au soin n'est pas exclusivement féminine, mais bien présente en chacun·e de nous. Celle-ci est pourtant précisément négligée parce qu'elle concerne des activités principalement réalisées par des femmes. On peut prendre comme exemple les métiers liés à la prise en charge des autres, tels que les infirmier·es, aides à domicile, aides-soignant·es et travailleur·euses sociaux. De plus, il est important de mentionner tout le travail non rémunéré que les femmes accomplissent dans la sphère domestique, comme l'éducation des enfants et les tâches ménagères. Toute la force du concept du *care* repose sur un des grands non-dits de notre monde : la vulnérabilité. «*On cache la vulnérabilité des puissant·es, mais on cache aussi les vulnérables eux-mêmes*» [4]. Accorder trop de valeur à l'indépendance et à la liberté individuelle, c'est oublier que nous dépendons chacun·e les un·es des autres. La dépendance et le besoin de soin sont donc des réalités humaines partagées, indépendamment de notre genre ou de notre statut. La philosophe américaine Joan Tronto [5] publie l'ouvrage *Un monde vulnérable, pour une politique du care* en 1993. Pour elle, le *care* est «*une espèce d'activité qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir en état, pour préserver et pour réparer notre monde en sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible.*» D'où l'importance de faire entendre, dans les sphères de décision et dans les milieux politisés, les voix de ceux qui comprennent ce que représentent le soin et la vulnérabilité. Cette définition très large — qui regroupe un certain nombre d'attitudes, la capacité à prendre des responsabilités, la satisfaction des besoins — en fait une activité centrale et essentielle de la vie humaine et une notion clé pour comprendre les luttes féministes.

En France, le développement du concept de *care* s'est grandement appuyé sur les contributions de trois chercheuses : Patricia Paperman, Sandra Laugier et Pascale Molinier. Encore aujourd'hui, il peine à entrer sur la scène politique mondiale, ou alors, il est majoritairement prononcé par des femmes. C'est seulement en 2010 que

Martine Aubry, première secrétaire du Parti Socialiste à l'époque, a introduit le concept dans le débat politique français lors d'une intervention médiatique : « *La société du bien-être passe aussi par une évolution des rapports des individu-es entre eux. Il faut passer d'une société individualiste à une société du "care", selon le mot anglais que l'on pourrait traduire par "soin mutuel" : la société prend soin de vous, mais vous devez aussi prendre soin des autres et de la société.* » [6]. Cette réflexion a ensuite été reprise par Ségolène Royal, car pour ces femmes politiques, le *care* représentait un cadre potentiel pour une politique visant à s'éloigner d'une conception masculinisée de l'État-providence. En 2020, la crise sanitaire fait jaillir de nouveau la question du soin chez les politiciennes et penseuses françaises. Dans un ouvrage commun, intitulé *La société des vulnérables : leçons féministes d'une crise* [7], Sandra Laugier [8] et Najat Vallaud-Belkacem [9] dénoncent les conséquences désastreuses d'un monde où les valeurs sont inversées : « *De sorte que le combat féministe pour l'égalité peut s'identifier à la défense d'un projet de société qui, au nom de notre vulnérabilité commune, reconnaisse enfin une valeur au travail du soin et à la contribution de chacun-e plutôt qu'au pouvoir de quelques un-es. Telle est l'éthique démocratique du care.* »

## nos combats les plus intimes

Tous les pans de notre existence collective peuvent être réfléchis sous un spectre féministe: la sexualité, la famille, le logement, l'argent, la justice, la santé, le travail, et bien sûr la nature. Cette lutte est d'ailleurs profondément liée à la revendication d'une « démocratie du care » [10], pour une société qui reconnaît enfin la valeur économique, politique et sociale des activités de soin. Il nous faut parler d'intimité, car c'est depuis cet angle que l'on peut discerner les racines de nos oppressions. Parler de nos maisons, de nos écoles, de nos rues, de nos villes, de la Terre que nous habitons, là où naissent nos optimismes, nos colères, nos révoltes et nos luttes communes, pour un monde plus juste et plus doux. L'intime est une notion tellement universelle qu'il est parfois difficile d'expliquer en quoi (paradoxalement) il est une affaire publique. Dans le contexte artistique contemporain, l'intime est une notion souvent travaillée. En art, elle est profondément liée au regard, dans la mesure où les pratiques artistiques sont par nature une expression de soi, une ouverture, un déploiement vers l'autre, mais aussi un lieu de repli et de résistance.

Chez les féministes, l'intime comme notion politique est une idée largement répandue et défendue, notamment chez bell hooks : « Utiliser le privé pour transgresser la sphère publique, perturber et subvertir, ne passe pas uniquement par la confession. [...] La vie privée comme exhibitionnisme et performance n'est pas la même chose qu'une utilisation politisée et stratégique de l'information privée qui vise à subvertir les politiques de domination. » [11] Également chez Lauren Bastide, lorsqu'elle fait référence au livre de Charlotte Perkins Gilman — *Le Papier peint jaune*, paru en 1892 : « Nous ne sommes pas folles. Mais pour le comprendre, il faut décaler le regard, adopter le point de vue de la femme alitée, surveillée et mise au repos forcé dans la nursery, au dernier étage. Il faut regarder le monde depuis ce lieu précis pour comprendre à quel point l'intime peut être politique. » [12] Cette nouvelle autobiographique explore les thèmes de l'enfermement et de la condition féminine. Le récit se présente sous la forme du journal intime d'une

femme souffrant de dépression post-partum. Son mari, médecin, l'isole dans une chambre pour suivre une « cure de repos », sans activité créative ni intellectuelle. La narratrice devient obsédée par le papier peint jaune de la pièce, qui symbolise son oppression. Au fur et à mesure, elle croit y voir des femmes emprisonnées, reflétant son propre sentiment de captivité. Le texte met en lumière la domination masculine et la négligence des besoins émotionnels et psychologiques des femmes, tout en dénonçant le contrôle patriarcal exercé sur les femmes de l'époque.

Le slogan *The personal is political* (Le privé est politique ou Le personnel est politique) est né dans le mouvement féministe des années 1960 pour souligner que les expériences individuelles des femmes, souvent considérées comme privées, sont en réalité façonnées par des structures politiques et sociales plus larges. Ce slogan met en lumière le fait que les problèmes vécus dans la sphère intime, comme les inégalités de genre ou la répartition des tâches domestiques, sont intrinsèquement liés à des enjeux politiques et doivent être abordés collectivement. L'expression dénonce que les difficultés personnelles vécues par les femmes ne sont pas simplement des expériences isolées, mais plutôt le reflet de leur position en tant que groupe opprimé dans la société. Ainsi, les luttes intimes prennent une dimension politique et collective. Dans le cadre de la deuxième vague du féminisme des années 1960 et 1970, ce slogan remettait en question le modèle traditionnel de la famille nucléaire et les valeurs qui y étaient associées : une structure familiale fondée sur un couple hétérosexuel marié, souvent avec un ou deux enfants. D'autres sujets tels que le corps féminin, la sexualité et les rôles de genre étaient également au cœur de ces débats, marquant une volonté de déconstruire les normes oppressives imposées aux femmes dans la sphère privée et publique. Ce défi visait à redéfinir les notions de famille, d'intimité et de pouvoir dans une perspective féministe. De plus, le slogan soulève l'idée que les femmes partagent une identité commune, indépendamment de leur ethnie, race, classe, culture, statut marital, sexualité ou handicap. Il a également joué un rôle important dans la lutte pour les Droits Civiques et le mouvement *Black Power* aux États-Unis.

Le *Black Panther Party* (à l'origine le *Black Panther Party for Self-Defense*) est sans doute l'une des organisations politiques les plus marquantes du mouvement antiraciste aux États-Unis. Ce groupe révolutionnaire de libération afro-américaine, a la particularité d'avoir eu, dès le début, la participation de femmes activistes. Angela Davis [13], Assata Shakur, Kathleen Cleaver et Ericka Huggins en sont les principales représentantes féminines, aux côtés de Huey P. Newton, Bobby Seale ou encore Malcolm X. Les *Black Panthers* ont beaucoup utilisé les supports imprimés pour promouvoir leur cause dans tous les États-Unis. Des affiches de la fin des années 1960 à 1970 montrent des membres couronné-es d'une afro, posant les poings ou les armes levées (figure a). Les puissantes images pro-noires des *Panthers* sont apparues à une époque où les stéréotypes racistes étaient encore influencés par les *minstrel shows* [14] du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, qui ont imprégné la perception de l'identité noire partout dans le monde. Pendant cette période, la police tue et incarcère de nombreux dirigeants hommes du BPP. Les femmes représentent alors les deux tiers du parti et adoptent une idéologie qualifiée de *womanism* : les hommes ne sont pas supérieurs aux femmes, mais tiennent une position différente à la maison et dans leur communauté. De ce fait, hommes et femmes sont tenu-es de travailler ensemble pour la préservation de la culture et de la communauté afro-américaine. La misogynie et le sexisme n'ont bien sûr pas été éradiqués au sein des *Panthers*, et la parité n'a jamais été totale. Mais la dynamique sociale au sein du BPP était marquée par une quête constante d'équité et une véritable réflexion sur le rôle des femmes dans la lutte. Au sein du groupe, elles ont exprimé leur besoin de reconnaissance et de pouvoir comme jamais auparavant dans l'histoire. Elles ont par ailleurs payé le prix fort de la répression, étant elles aussi traquées et emprisonnées.

Quelques années après sa fondation en 1966, le parti a mis en place un réseau national de cliniques de santé gratuites, appelé *People's Free Health Center* (figure b). Le groupe a également mis en place de nombreuses formes de soutien et de soin qui répondaient aux besoins de première nécessité de la communauté, comme des repas partagés gratuits — le *People's Free Food Program* — ainsi que des

programmes d'éducation (figures c, d). Ces initiatives, majoritairement lancées par les femmes, étaient autant des formes de résistance que des gestes d'attention. Bien que la notion d'auto-soin existait déjà dans les milieux médicaux avant le *Black Panther Party*, elle a été popularisée et politisée par ce dernier en partie grâce aux luttes contre le racisme en Amérique. Inspirées par divers mouvements du *Black Power*, les *Black Panthers* n'hésitaient pas à recourir à des pratiques dangereuses, parfois violentes pour faire avancer leur cause. Si ces actions étaient jugées nécessaires à leur activisme, elles se sont également avérées extrêmement éprouvantes émotionnellement. Pour poursuivre leur travail, des interventions étaient nécessaires afin d'assurer des soins et un soutien adéquats, non seulement au sein du groupe, mais également pour les larges communautés noires qu'ils défendaient. Ce point de vue était radical et avancé pour l'époque, mais démontre bien le manque de reconnaissance et de soin accordé aux personnes noires. Alors que la conscience des discriminations médicales grandissait, les soins communautaires sont devenus un point central de l'agenda du *Black Panther Party*. En s'engageant à la fois dans l'auto-soin et celui du collectif, les activistes noir·es ont pu se maintenir dans leur lutte pour la justice sociale. Leurs actions autour du bien-être médical des activistes et des communautés noires a permis de transcender la santé individuelle pour en faire une question politique, tout en nourrissant l'ampleur du mouvement.

Bien que l'influence LGBTQ+ soit souvent mise de côté dans les conversations sur «l'auto-soin», l'idéologie *queer* a été essentielle dans la genèse de ce concept. Audre Lorde [15], lesbienne afro-américaine, a toujours affirmé que l'auto-soin était essentiel, insistant sur l'importance de l'autonomie en matière de santé comme un devoir civique. En 1988, elle l'a exprimé ainsi : « *Prendre soin de moi-même n'est pas de l'indulgence. C'est de l'autopréservation, et c'est un acte de guerre politique.* » Bien qu'elle soit aujourd'hui reconnue comme une voix académique majeure, une grande partie de son influence n'a été saluée qu'après sa mort, notamment ses travaux sur l'intersectionnalité [16]. Au-delà de Lorde, les femmes noires ont souvent défendu les pratiques de soin communautaire. Ancienne membre

des *Black Panthers* et aujourd'hui célèbre pour sa contribution aux études sur le genre, la classe et la race, Angela Davis a également plaidé pour l'auto-soin : « *Pratiquer l'auto-soin radical signifie que nous sommes capables d'apporter l'intégralité de notre être dans le mouvement. Cela signifie intégrer dans notre travail d'activistes des moyens de reconnaître et, espérons-le, de surmonter les traumatismes.* »

De 1968 à 1971, le BPP publie un journal (figure e), qui débute comme un bulletin d'information de quatre pages à Oakland, en Californie. *The Black Panther Party Newspaper* était le journal noir le plus lu aux États-Unis, avec un tirage hebdomadaire de plus de 300 000 exemplaires, vendu 25 cents. L'édition diffusait des informations sur les activités du parti et portait l'ambition d'un programme de sensibilisation et d'éducation. Judy Juanita, alors jeune étudiante de San Francisco, en fut la rédactrice en chef à la fin des années 1960. Aujourd'hui, l'iconographie du *Black Panther Party* figure dans l'imaginaire populaire, avec des symboles des valeurs de justice et de liberté très forts, démocratisant l'importance des femmes dans la lutte et mettant en lumière le mouvement antiraciste dans le monde entier.

Des artistes, comme l'Australienne Ann Newmarch, membre du *Women's Art Movement* en 1976, ont également exploré cette notion de l'intime, notamment dans sa sérigraphie intitulée *Women Hold Up Half the Sky* (figure f). Dans les années 1970, cette technique d'impression est devenue une forme d'art engagée puissante. Elle a adopté ce média accessible pour explorer les questions sociales et féministes, en s'appuyant sur ses propres expériences de femme et de mère, adhérant à la philosophie *The personal is political*. Cette photographie sérigraphiée fait partie d'une série célébrant la vie de sa tante Peggy. Dans les années 1940, Peggy, une femme remarquable, a cumulé deux emplois pour élever ses huit enfants seule tout en construisant une maison pour eux, assurant elle-même la majeure partie des travaux de plomberie, d'électricité et d'entretien. Avec l'ajout de la célèbre citation de Mao Zedong, Newmarch a transformé la photographie de Peggy, qui porte fièrement son mari lors d'une fête d'été, en une image importante et pleine d'optimisme pour toutes les femmes.

Cette approche fait écho au travail du *See Red Women's Workshop* [17], collectif féministe fondé à Londres en 1974, qui utilisait également la sérigraphie comme outil de militantisme. Les affiches du collectif abordaient des questions similaires, dénonçant les inégalités de genre et promouvant une vision collective et inclusive de la lutte féministe (figures g, h). Comme Newmarch, les membres du *See Red Women's Workshop* exploitaient cette technique d'impression pour sa capacité à produire des affiches peu coûteuses, accessibles à un large public et faciles à diffuser. Ces œuvres transforment les espaces visuels en outils de soin collectif et de résistance. Les tracts du mouvement *Wages for Housework* (figures i, j) reflètent cette même revendication essentielle du féminisme des années 1970 : la reconnaissance du travail domestique comme un travail productif, essentiel au fonctionnement de la société. Ce type de message partage un même objectif : politiser l'intime, transformer des expériences individuelles en revendications collectives.

Le *Women's Art Movement* fait référence aux productions d'œuvres d'art contemporain reflétant la vie et les expériences des femmes, visant à les rendre plus visibles dans le monde artistique. Ce mouvement a commencé en Amérique et en Grande-Bretagne dans les années 1960 et 1970, où de nombreuses artistes ont commencé à créer des œuvres d'art qui reflétaient leur propre réalité, dont (parmi les plus connues) Louise Bourgeois, Yoko Ono, Eva Hesse, Sonia Delaunay, Marina Abramović, Frida Kahlo, Judy Chicago ou encore les *Guerrilla Girls*. Collectif féministe d'artistes fondé à New York en 1985, les *Guerrilla Girls* se distinguent par leurs affiches dénonçant la sous-représentation des femmes et des personnes racisées dans le monde de l'art. Connues pour préserver leur anonymat en portant des masques de gorille et en adoptant des pseudonymes d'artistes décédées, elles utilisent la tactique du détournement culturel. Les *Guerrilla Girls* ont été fondées en réaction à une exposition du Museum of Modern Art (MoMA) à New York, intitulée *An International Survey of Painting and Sculpture*, censée présenter un panorama de l'art contemporain dans le monde. Sur les 169 artistes exposé-es, seulement treize étaient des femmes, ce qui a suscité la frustration et la colère chez celles-ci. Les *Guerrilla Girls* ont protesté

devant le musée, mais cette manifestation n'a eu aucun impact sur l'institution ou sur le public. En conséquence, elles décident de se présenter avec une nouvelle stratégie de contestation. Leur première action majeure a été de se lancer dans une campagne d'affichage partout dans New York, en particulier dans les quartiers de SoHo et de l'East Village (figure k). Outre leurs engagements, le fait de rester anonymes leur permet de focaliser l'attention du public sur leurs messages plutôt que sur leurs identités, tout en les protégeant des éventuelles conséquences négatives que cela pourrait avoir sur leurs carrières. Une affiche, représentant le célèbre tableau de Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande Odalisque* (avec une tête de gorille), demandait : *Les femmes doivent-elles être nues pour entrer dans un musée ?* puis dénonçait : « moins de cinq pour cent des artistes modernes montrés étaient des femmes alors que plus de 85 pour cent des nus du musée étaient des femmes » (figure l).

Ces affiches incarnent la formule de propagande réussie des *Guerrilla Girls* : des textes et statistiques percutantes, des éléments graphiques accrocheurs, dénonçant la sexualisation des corps féminins ou réclamant la fin de l'invisibilisation des femmes artistes. Leurs œuvres sont vite devenues des objets de collection. (figures m, n) Après avoir gagné en notoriété, le groupe des *Guerrilla Girls* a élargi son champ d'action en dénonçant également le racisme dans le monde de l'art. Elles ont introduit une forme de *care* collectif, mettant en lumière la sous-représentation des artistes racisé-es dans les institutions artistiques. Elles étendent ensuite leur combat à une échelle internationale, pour rendre ces problématiques visibles partout dans le monde. Elles organisent des manifestations, créent des autocollants, distribuent affiches, flyers, illustrations, et présentent leurs recherches sur les inégalités en organisant des réunions publiques. À travers leur engagement militant, les *Guerrilla Girls* montrent que le *care* peut aussi s'exprimer dans le combat pour des conditions de travail égalitaires et le respect de la diversité dans les espaces artistiques.

## espaces privés, espaces publics

Bien que l'égalité soit inscrite dans la loi, elle ne l'est pas dans les faits. Si les femmes appellent à la révolution féministe, et ce depuis trop longtemps, c'est bien parce que les discriminations systémiques saturent encore les pans de leurs existences. Dans l'espace public (travail, institutions, rues), les inégalités sont nombreuses. Harcèlement, agressions et comportements inappropriés restreignent la liberté de mouvement des femmes. Elles sont également moins représentées dans les espaces décisionnels et politiques et sont majoritairement moins bien payées que les hommes. Lorsqu'elles appartiennent à des minorités, elles subissent souvent des oppressions multiples. Par exemple, les femmes racisées, migrantes ou LGBTQIA+ font face à des discriminations spécifiques, exacerbant les inégalités déjà présentes. Qu'elles soient économiques, sociales, culturelles ou physiques, ces discriminations montrent que les espaces privés et publics sont des lieux où les inégalités de genre continuent de se manifester. Tous sont traversés par une multitude d'enjeux de pouvoir. Dans l'espace privé (famille, domicile, relations personnelles), les femmes assument souvent le rôle principal de soignante pour les enfants, les personnes âgées, et le travail domestique reste encore trop souvent mal réparti, ce qui limite leurs libertés personnelles et professionnelles.

La série photographique *In the Kitchen* (1977) de Helen Chadwick [18] (figures 0, p) peut être interprétée comme une exploration artistique de l'espace domestique et des rôles assignés aux femmes. L'artiste se met en scène nue au milieu de divers objets de cuisine, emballée dans un frigo, disparaissant dans les entrailles d'une gazinière ou d'un lave-linge. Elle ne fait qu'un avec l'objet, à la fois cocon, armure, prison. Par un usage de couleurs saturées sur un fond très noir, ainsi que par des compositions qui contrastent avec la nature banale des objets domestiques, l'artiste ajoute une ironie à la scène. Les tons rouges, bleus et jaunes créent une atmosphère intense et légèrement inquiétante, accentuant le sentiment de tension dans l'image. Chadwick adopte des postures qui semblent à la fois provocantes et

vulnérables, comme faisant référence aux contraintes imposées aux femmes dans la sphère privée. Subvertissant les codes de la sensualité, son corps devient machine, défiant le regard masculin et le rôle stéréotypé de la femme au foyer ; elle transforme un lieu ordinaire — la cuisine — associé à la routine, en un sujet de réflexion et de revendication.

Laurie Simmons est une artiste et photographe américaine née le 3 octobre 1949 à Long Island. Elle a longtemps utilisé son objectif pour critiquer les rôles de genre et l'idéalisme prospère de l'*American Dream*. Simmons photographie des petits objets, souvent des poupées mises en scène, et en fait des sujets politiques personnels et intimes, apportant un message féministe à ses scènes domestiques. Elle révèle ainsi l'attrait et les pièges du rêve américain. Dans sa série *Walking & Lying Objects* (1987-91), Simmons donne des jambes parfaites à divers objets et leur confère ainsi des personnalités humaines (figures q, r). La photographie *Walking House* (1989) présente une maison de banlieue en forme de jouet au sommet d'une paire de jambes féminines, imprimée à une échelle humaine. Les tirages de plus de deux mètres jouent entre le surréalisme et l'esthétique de la poupée. Elle explore ainsi l'image de la femme « porteuse » du foyer, mais dotée de jambes qui pourraient la mener ailleurs, hors de ce rôle assigné. Elle suggère que les jeunes femmes sont destinées à retourner dans le même type de maison qu'elles ont connu, peut-être par peur de la liberté extérieure et de la prise de risque que cela implique. L'artiste a plus tard décrit la nostalgie dans son travail comme une tentative de recréer « un sens des années cinquante qui, je le savais, était à la fois beau et mortel ».

Aujourd'hui, en France comme partout dans le monde, les militant·es féministes sont encore pris·es pour cible lorsqu'iels osent dénoncer avec courage les oppressions qu'iels subissent. Dans les rues, les collages dénonçant les féminicides sont arrachés. Difficile d'espérer dans un tel contexte, mais tenez bon. C'est un geste fréquent chez les féministes de vouloir répandre l'espoir et imaginer de nouveaux futurs. Je sais qu'en tant que designeuse graphique, j'ai la possibilité de relayer leurs combats, aussi nombreux soient-ils.

C'est également un geste fréquent chez les designer·euses de donner à voir la réversibilité des choses. Le féminisme est (comme le design) une pratique, une façon de penser et d'agir. Le *care*, une prise de position, un choix politique. Penser le design sous ce prisme implique d'examiner ses propres biais et privilèges, de chercher à représenter des modes de vie variés, et de faire de la place pour des personnes sous-représentées. Grâce à une compréhension fine des dynamiques de pouvoir, le·la designer·euse peut sensibiliser, mettre en lumière les histoires de ceux qui subissent des oppressions multiples, dans les espaces privés et publics.

[1] Carol Gilligan, née le 28 novembre 1936, est une philosophe et psychologue féministe américaine. Professeure en psychologie sociale, elle est experte des relations sociales et fondatrice de l'éthique du care.

[2] bell hooks, *Tout le monde peut être féministe*, éditions Divergences, 2020

[3] Lauren Bastide, *Futur<sup>es</sup>, Comment le féminisme peut sauver le monde*, éditions Points, janvier 2024

[4] Ibid.

[5] Joan Tronto, née le 29 juin 1952, est une politologue, professeure de sciences politiques et féministe américaine. Elle a notamment écrit l'ouvrage *Un monde vulnérable, pour une politique du care*, 1993.

[6] Le Monde, *Martine Aubry cherche à redynamiser la pensée sociale progressiste. La première secrétaire du PS introduit, dans son projet, le concept anglo-saxon de « care »*. Par Olivier Schmitt, publié le 14 avril 2010

[7] Najat Vallaud-Belkacem & Sandra Laugier, *La société des vulnérables: leçons féministes d'une crise*, Gallimard TRACTS, 2020

[8] Sandra Laugier est une philosophe et universitaire française née en 1961 à Paris. Depuis 2010, elle est professeure de philosophie à L'université Paris Panthéon-Sorbonne et directrice adjointe de l'Institut des sciences juridique et philosophique de la Sorbonne. Son travail se penche sur des problématiques liées à la philosophie du langage, des sciences, de la morale, de la politique, ainsi qu'aux études de genre.

[9] Najat Vallaud-Belkacem est une femme politique française. Elle est née le 4 octobre 1977 à Beni Chiker au Maroc. Son père ayant immigré en France au début des années 80, elle le rejoint en 1982 avec sa mère et sa sœur aînée, et sera naturalisée à l'âge de 18 ans. Elle est nommée ministre des Droits des femmes, de la ville, de la jeunesse et des Sports, puis devient la première femme à être ministre de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche en 2014.

[10] Najat Vallaud-Belkacem & Sandra Laugier, *La société des vulnérables: leçons féministes d'une crise*, Gallimard TRACTS, 2020

[11] bell hooks & Tanya McKinnon, *Sisterhood: beyond public and private*, Journal of Women in Culture Society, vol 21, n°4, 1996

[12] Lauren Bastide, *Futur<sup>es</sup>, Comment le féminisme peut sauver le monde*, éditions Points, janvier 2024

[13] Angela Davis est née le 26 janvier 1944, à Birmingham dans l'Alabama. Icône mondiale des luttes de la jeunesse des années 1970, membre du *Black Panther Party* puis du parti communiste des États-Unis d'Amérique, elle a été poursuivie pour complicité de meurtre de 1970 à 1972. Deux fois candidate à la vice-présidence américaine, elle fut soutenue par les plus grandes personnalités de son époque, et a su s'imposer comme une icône anti-raciste et féministe.

[14] Le *minstrel show* était un spectacle américain créé vers la fin des années 1820, où figuraient chants, danses, musique, intermèdes comiques, interprétés d'abord par des acteurs blancs qui se noircissaient le visage (*blackface*), puis, surtout après la Guerre de Sécession, par des Noir<sup>es</sup> mêmes. Ces spectacles répandaient des idées préconçues selon lesquelles les Noir<sup>es</sup> étaient des personnes sans éducation, par exemple. Ils perdureront jusque dans les années 1950, et disparaîtront complètement avec la montée du mouvement antiraciste des années 1960.

[15] Fille d'immigrés caribéens, Audre Lorde est née à New York le 18 février 1934 et morte à Sainte-Croix dans les Îles Vierges des États-Unis, le 17 novembre 1992. Elle fut une figure majeure de l'afroféminisme, et se définissait comme une poétesse lesbienne féministe et une guerrière noire. Elle était également bibliothécaire, enseignante, éditrice, essayiste, en se positionnant toujours du côté des opprimés.

[16] C'est ce qu'ont développé les afro féministes américaines Kimberlé Williams Crenshaw ou encore Audre Lorde, dans leurs théories intersectionnelles. Celles-ci dénoncent les liens profonds entre le sexisme et le racisme subis par les femmes afro-américaines, et expliquent pourquoi ces femmes n'étaient pas prises en compte dans les discours féministes de l'époque. Ces théories partent du principe que les différenciations sociale (le genre, la race, la classe, la couleur) ne sont pas cloisonnées, et ne peuvent pas être entièrement expliqués s'ils sont étudiés séparément les uns des autres.

[17] *See Red Women's workshop* était un atelier de sérigraphie collective qui a fonctionné entre 1974 et 1990 à Londres, en Angleterre. Le studio d'impression était dirigé par un groupe féministe et produisait du matériel qui visait à combattre les images sexistes des femmes et à contribuer à la culture visuelle du Mouvement de libération des femmes. En 16 ans, plus de 40 femmes ont participé à l'atelier. Elles ont produit des documents imprimés, principalement des affiches, ainsi que des calendriers et des t-shirts. L'atelier a fermé ses portes en 1990 pour des raisons financières.

[18] Helen Chadwick est une artiste conceptuelle britannique née à Londres le 18 mai 1953. Bien qu'elle soit morte à 42 ans, elle a été la première femme finaliste du Prix Turner 1987 pour son œuvre *Of Mutability*. Elle a participé à la Biennale de Venise en 1995 et a eu la même année une exposition au MoMa intitulée *Helen Chadwick: Bad Blooms*.

# respiration I







b



c



d



25 cents

# THE BLACK PANTHER

Black Community News Service

Huey Must Be Set Free

NUMBER 11	SATURDAY MAY 16, 1968	PAGE 1
PUBLISHED WEEKLY	<b>THE BLACK PANTHER PARTY</b>	P.O. BOX 3661 EMERYVILLE BRANCH OAKLAND CALIF. 94608
<small>Copyright © 1968 by The Black Panther Party</small>		

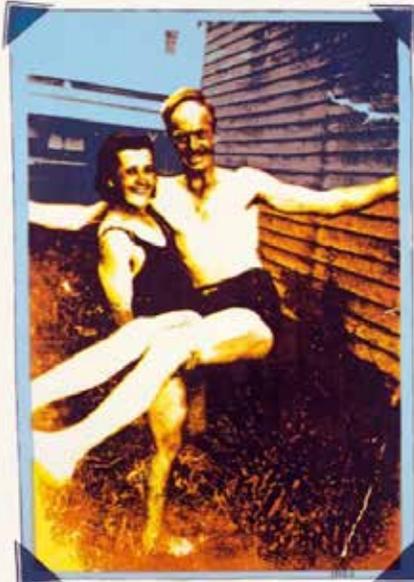


# 'SOUL ON ICE'

# Remember Brother Malcolm



# MALCOLM



WOMEN HOLD UP HALF THE SKY!

f



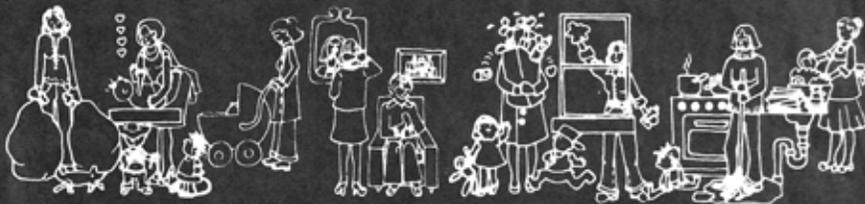
g

**WOMEN** throw off  
**OUR**  
**DOUBLE**  
**BURDEN**



of **ECONOMIC + SEXIST**  
**EXPLOITATION**

# Wages for Housework & Welfare Conference



**NO** to Welfare cuts  
**YES** to Wages for Housework  
from the Government  
for all Women



Saturday April 24, 1976  
N.Y. Wages for Housework Committee  
288 B Eighth Street Brooklyn, N.Y.  
(212) 965-4112 Wed. & Sat. 11-4

LOVE  
DOESN'T  
PAY THE  
BILLS

MONEY  
IS  
CHOICE

## THE CAMPAIGN FOR WAGES FOR HOUSEWORK



The New York WAGES FOR HOUSEWORK COMMITTEE is part of a nationwide organization that is campaigning for WAGES FOR HOUSEWORK from the government for

### ALL WOMEN

married or not with or without children with or without  
native or immigrant lesbian or straight a second job

**HOUSEWORK IS OUR COMMON PROBLEM  
LET'S MAKE IT OUR COMMON STRUGGLE**

We demand WAGES FOR HOUSEWORK because we cannot afford to work endless hours in the home and then depend on a man or on welfare or have to take a second job BECAUSE WE HAVE NO MONEY we can call our own. Nobody works as much as we do. WE ALL NEED MORE MONEY NOT MORE WORK.

**WE'RE NEVER UNEMPLOYED WE'RE JUST  
UNPAID**

Business and Government profit from our work - THEY SHOULD PAY FOR IT. We know they need us so we can set the terms.

WE DEMAND **WAGES FOR HOUSEWORK**

To cut down on housework - to eat out, get machines to do some of the work, and refuse to be slaves to the house

To be able to decide working conditions and wages on the second job, and if we want it in the first place

To stand up to men when we work WITH them and when we work FOR them - if we had our own money we could

To decide what our sex lives should be like

To decide if, when and under what conditions to have children

To give our children what we want them to have

To demand and WIN paid holidays away from ALL work

To demand and WIN decent housing

**JOIN OUR CAMPAIGN**

All over the US and in several other countries of the world women are organizing speak outs, rallies, marches for WAGES FOR HOUSEWORK. We speak in different languages but we are all saying the same thing.

WE HAVE  
SACRIFICED  
ENOUGH  
OF OUR  
LIVES

WE ARE OPENING **OUR CAMPAIGN OFFICE** IN A STOREFRONT

**288 B 8th Street (off 5th Ave) in BROOKLYN**

Come and visit us while shopping

WEDNESDAYS and SATURDAYS 11 a.m. to 4 p.m. tel. 965 4112

New York WAGES FOR HOUSEWORK COMMITTEE - We have discussion groups, video tapes, cassettes, literature, speakers available to talk with your group. (Non-office hours call : 788 2822)



k



l

# THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success  
Not having to be in shows with men  
Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs  
Knowing your career might pick up after you're eighty  
Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine  
Not being stuck in a tenured teaching position  
Seeing your ideas live on in the work of others  
Having the opportunity to choose between career and motherhood  
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits  
Having more time to work when your mate dumps you for someone younger  
Being included in revised versions of art history  
Not having to undergo the embarrassment of being called a genius  
Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

m



Dearest Art Collector,  
It has come to our  
attention that your  
collection, like most,  
does not contain  
enough art by women.  
We know that you  
feel terrible about this  
and will rectify the  
situation immediately.  
All our love,  
Guerrilla Girls

CONSCIENCE OF THE ART WORLD

n





P





- a *Women! Free our sisters*, affiche exigeant la libération de six membres du Black Panther Party du Niantic State Women's Farm, Connecticut, 1969
- b Centre de santé gratuit Franklin Lynch People's du Black Panther Party à Boston, 1970, archives photographiques de Bob Fitch à Stanford
- c Un panneau indiquant un lieu de petit-déjeuner gratuit à Oakland, 1972
- d *People's Free Food Program*, 10 000 sacs de provisions ont été distribués à la communauté d'Oakland en 1972. Photographie de Stephen Shames, ressources du BPP
- e *The Black Panther Black Community News Service*, Numéro 3, 18 mai 1968
- f *Women hold up half the sky*, Ann Newmarch, 1978, sérigraphie sur papier
- g *Capitalism Also Depends on Domestic Labour*, See Red Women's Workshop, 1975, sérigraphie sur papier, 53,5 × 69 cm
- h *Women Throw off our Double Burden*, See Red Women's Workshop, 1977, sérigraphie sur papier
- i Dépliant par le *New York Wages for Housework Committee* en 1974 pour aborder le travail domestique non rémunéré des femmes comme un problème nécessitant une lutte commune
- j Affiche annonçant la conférence sur l'aide sociale organisée par le *New York Wages for Housework Committee*, le 24 avril 1976
- k *First they want to take away a woman's right to choose. Now they're censoring art*, Guerrilla Girls, 1991, New York, NY, The Public Art Fund
- l Guerrilla Girls au Victoria and Albert Museum en 2014
- m *The Advantages of Being a Woman Artist*, The Guerrilla Girls, 1988, 43 × 56 cm
- n *The F word — Dearest Art Collector*, Guerrilla Girls, 1986
- o *In the Kitchen No. 2*, Helen Chadwick, 1977, épreuve pigmentaire d'archive (impression 2018), 41 × 30,5 cm, Photographie de Richard Saltoun
- p *In the Kitchen No. 5*, Helen Chadwick, 1977, épreuve pigmentaire d'archive (impression 2018), 41 × 30,5 cm, Photographie de Richard Saltoun
- q *Walking House*, Laurie Simmons, 1989 épreuve pigmentaire, 213.4 × 121.9 cm
- r *Walking Cake* (couleur), Laurie Simmons, 1989, épreuve pigmentaire, 213.4 × 121.9 cm

-repenser le design  
par le care



# prendre soin des êtres comme des choses

Dans l'introduction de son essai *Vivre avec le trouble*, publié pour la première fois en 2016 aux éditions Duke University Press, Donna Haraway affirme que « les temps confus débordent de peines et de joies ». Les crises successives appellent, remuent, perturbent, dérangent, déséquilibrent, manifestent. Elles déclenchent des vagues importantes de lucidité et d'invitations au changement dans le présent. Pour la philosophe américaine, il ne s'agit pas de « faire table rase du passé » ni de préparer les générations futures à un avenir apocalyptique. Il nous faut vivre avec soin et respons(h)abilité sur cette Terre endommagée, pour susciter des questions, des réponses, et des reconstructions. Dans ce mémoire, ma réflexion vise à démontrer comment les théories du *care* peuvent influencer et modifier les façons de concevoir et de pratiquer le design. Mais comment engendrer une rupture, un renouvellement des pratiques, dans un domaine qui a déjà largement contribué à façonner la société de consommation dans laquelle nous vivons ? Selon Ludovic Duhem, le design est « au mieux ce qui embellit l'utilitaire, au pire ce qui encombre notre monde de gadgets inutiles, d'images mensongères et de slogans abrutissants » [1]. Il est donc souvent en contradiction avec une démarche de soin, puisqu'il est, dans une économie capitaliste, guidé par des intérêts commerciaux et complice d'un système qui pousse les êtres à la surconsommation. Dans ce contexte, on traite à la fois les humain·es (consommateur·ices) et les objets comme des marchandises ou des produits jetables, plutôt que comme des entités à préserver ou à respecter. Pour « prendre soin des êtres comme des choses » [2], il est nécessaire de s'accorder sur la signification que l'on attribue au design et, par extension, d'en faire un sujet de réflexion grâce à la pensée du *care*.

Depuis son émergence au XIX<sup>e</sup> siècle, un autre type de design, distinct du design consumériste, s'est développé. Bien qu'il ne soit pas forcément exempt de toute dimension commerciale, ce design s'est attaché à promouvoir des valeurs humanistes et à intégrer dans sa pratique des principes alternatifs, éloignés de la simple recherche

du profit. Ici, le terme « design éthique » serait plus approprié, car le concept de « care » n'existait pas encore à l'époque. Plusieurs théoricien·nes et designer·euses ont contribué à redéfinir la discipline en prenant en compte les problématiques sociétales, environnementales et humaines. On pourrait citer William Morris (1834-1896), un des précurseurs du mouvement *Arts & Crafts*, dans une Angleterre en pleine industrialisation, Moholy-Nagy (1895-1946), figure centrale du Bauhaus, ou encore Victor Papanek (1923-1998), l'un des premiers théoriciens à avoir placé le design social et écologique au centre de ses préoccupations. Chacun a, à sa manière, remis en question les pratiques traditionnelles du design pour promouvoir des approches plus éthiques et responsables.

Le mouvement *Arts and Crafts* est un mouvement artistique, social et philosophique qui a émergé en Angleterre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'est développé en réaction à l'industrialisation et à la production de masse, qui compromettaient la qualité des produits et déshumanisaient souvent les ouvrier·ères. Ce mouvement prônait un retour aux pratiques artisanales, à la beauté dans la simplicité et à une production plus respectueuse du travail humain et de l'environnement. William Morris, le fondateur du mouvement, était designer, penseur et écrivain. Par son rejet de l'industrialisation et par la valorisation de l'artisan·e, prônant les matériaux naturels et un art accessible à toutes, Morris s'inscrivait déjà dans une réflexion sur le design comme espace de soin. Ses papiers peints *Trellis* (1862) ou *Strawberry Thief* (1883), inspirés par la botanique, sont emblématiques de sa philosophie. Avec leurs motifs naturels et apaisants, ces œuvres sont conçues pour apporter beauté et confort dans les espaces de vie. Le souci du détail dans ces créations reflète une vision du design comme moyen de cultiver le bien-être domestique et émotionnel. Morris a également participé à la décoration intérieure de la *Red House* ([figures a](#)) un projet architectural conçu par Philip Webb en 1859. Cette maison a été pensée pour répondre aux besoins des résident·es, avec une conception respectueuse des matériaux, des artisan·es et des espaces naturels. Les formes, les couleurs, les motifs, tout y est pensé pour créer une atmosphère artistique totale, une immersion dans ce que Morris et ses contemporain·es considéraient

comme l'essence de l'art et de l'artisanat. La *Red House* était pour lui une toile vierge, un lieu où il pouvait expérimenter, créer et vivre selon ses principes. Chaque meuble, tapisserie ou décoration murale raconte cette quête de beauté, d'authenticité et de fonctionnalité. Tous représentent les idéaux du mouvement : l'harmonie avec la nature, l'attention aux détails, et le rejet de la production industrielle impersonnelle. Pour Morris, prendre soin des objets du quotidien et des processus de fabrication, c'était aussi prendre soin des personnes. Son œuvre a eu un impact esthétique et social considérable dans l'histoire des arts appliqués. Il croyait fermement que l'art et le design devaient servir la société, améliorer les conditions de vie et combattre l'exploitation des travailleur·euses.

Plus tard, László Moholy-Nagy, avec le mouvement et l'école *Bauhaus* des années 1920, a apporté l'idée d'un design innovant, intégrant technologie et créativité pour servir la communauté : « *Il faut rééduquer une nouvelle génération de producteur·ices, de consommateur·ices et de designer·euses en revenant aux bases mêmes du design pour retrouver un savoir fondé sur des bases sociobiologiques. Les nouvelles générations qui auront reçu cette éducation seront invulnérables aux tentations de la mode, prétexte à fuir toutes responsabilités économiques et sociales* » [3]. Cette citation, écrite il y a presque cent ans, contient les prémices d'une revendication pour un design plus éthique. Elle encourage une approche qui priorise l'impact social et les besoins collectifs, rejoignant l'éthique du *care* dans sa manière de considérer le bien-être des autres comme un élément central de la conception.

En 1971, Victor Papanek publie un ouvrage manifeste sur le design politique et écologique, intitulé *Design for the Real World*, qui, à l'époque, a bouleversé les codes de la discipline. Précurseur dans la critique du consumérisme, Papanek prônait un design centré sur les besoins réels, la durabilité et l'engagement éthique, que ce soit sur le plan économique, social ou environnemental. Il défendait une approche axée sur l'inclusion sociale plutôt que sur le profit, et critiquait l'exploitation illimitée des ressources naturelles. Son livre confère au design une mission révolutionnaire, dont la pertinence se révèle encore plus aujourd'hui. Tout au long de sa carrière,

Papanek a mis en pratique les principes du design socialement responsable dans des projets collaboratifs avec des étudiant·es en design ou en travaillant avec des organisations comme l'UNESCO et l'Organisation mondiale de la santé. De 2018 à 2021, la Fondation Papanek a présenté l'exposition internationale « *Victor Papanek : The Politics of Design* », une coopération entre le Vitra Design Museum et le Barcelona Design Museum, en collaboration l'université des arts appliqués de Vienne. L'exposition mettait en avant des objets de design alternatif, par exemple la *Lean-to Chair* (figure b) de Papanek et James Hennessy (1974). Il s'agit d'une chaise minimaliste et utilitaire, construite à partir de bois brut, renforçant le dialogue entre le corps humain et l'objet utilitaire. Son design peut être interprété comme une critique des standards de production en masse et de l'industrie du mobilier de luxe. En privilégiant un aspect brut et fonctionnel, l'objet questionne nos attentes esthétiques et nos relations à la consommation. Aujourd'hui, à l'image de Papanek, beaucoup de designer·euses s'inspirent de cette simplicité radicale, intégrant des valeurs éthiques, écologiques et sociales dans leurs créations.

# design et care aujourd'hui

Bien que théorisée et pratiquée depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la pensée éthique dans le design est encore loin d'être généralisée. Pire encore, depuis quelques années, de nombreuses marques propagent un marketing trompeur pour se donner une image de responsabilité écologique. Le *greenwashing* envahit les panneaux publicitaires, les sites internet, les rayons de supermarché. C'est une mode, pour les multinationales, de « se mettre au vert ». De nombreuses critiques récentes mettent en lumière « l'irresponsabilité privilégiée » des designer·euses, c'est-à-dire la manière dont certain·es professionnel·les du design contribuent, consciemment ou non, à renforcer les structures oppressives du système capitaliste. Parmi ces critiques, on peut mentionner plusieurs enjeux éthiques :

→ Les dilemmes liés à l'économie de l'attention [4], qui montrent comment les designer·euses exploitent nos vulnérabilités psychologiques pour provoquer du désir, contribuant à des addictions numériques ou à des comportements consuméristes, par exemple.

→ La création et la perpétuation d'un monde inégalitaire, notamment à travers les discriminations de genre, où les produits et services conçus par les designer·euses renforcent des formes d'inégalités sociales. Par exemple, certains objets ou technologies peuvent invisibiliser ou défavoriser les femmes ou d'autres groupes marginalisés en ne prenant pas en compte leurs besoins.

→ La reconnaissance des systèmes de privilèges et d'oppressions issues de la colonisation. En Occident, les sociétés modernes sont souvent fondées sur des histoires de conquête et d'esclavage. Les pratiques de design sont imprégnées de ces inégalités historiques, parfois sans que les designer·euses en aient pleinement conscience. Ces systèmes influencent les manières de concevoir, reproduisant parfois des dynamiques d'exploitation dans les processus de création, en produisant des objets à moindre coût en Asie par exemple, notamment parce que les ouvrièr·es y sont sous-payé·es.

→ Les relations que la discipline du design entretient avec la biodiversité, ainsi que les matières premières et les ressources naturelles. Il s'agit ici de questionner comment le design peut contribuer à l'exploitation ou à la destruction de ces entités.

Ces points visent à rappeler à ceux qui pratiquent le design leur responsabilité éthique face aux effets de leur travail. Dans cette discipline, la pensée du *care* s'inscrit donc dans un contexte de remise en cause du modèle industriel standardisé. Aujourd'hui, elle tend de plus en plus vers une approche qui valorise autant les spécificités des individus que celles des milieux dans lesquels ils évoluent. Le *care* souhaite donc apporter des réponses aux critiques soulevées par la pratique traditionnelle du design, en proposant un changement de paradigme. Il s'agit également de prendre en compte l'impact écologique des projets, trouver des alternatives pour favoriser une coexistence respectueuse entre les vies humaines et non-humaines.

Le designer Yoon Hoseob [5] fait de l'écologie un thème majeur dans ses visuels. Son affiche *Nature and Coexistence* (figure c) met en scène une composition de silhouettes animales et végétales, qui forment un visage humain. Les choix graphiques humbles et minimalistes (silhouettes noires sur fond blanc), amplifient le message d'urgence écologique et affirment une connexion profonde et indissociable entre l'humain et son environnement naturel. J'ai eu la chance de découvrir son travail lors d'un long voyage en Corée, à l'exposition *Greencanvas* à Séoul, au Dongdaemun Design Plaza (figures d, e). Les œuvres de Yoon m'ont profondément caressé le cœur. À travers des messages de paix, d'interconnexion, il nous parle de toutes les vies présentes sur Terre, à l'image d'un design attentif aux écosystèmes abîmés.

Au Japon, le graphiste Shin Matsunaga [6] utilise l'affiche comme un langage joyeux et militant à la fois (figures f, g). Dans ses posters, il se sert de formes géométriques abstraites et de couleurs vives pour représenter la diversité, et utilise souvent le collage, qui peut s'interpréter comme une métaphore de réparation de la société. Les formes multiples représentent une pluralité d'individus, tous connectés, mais distincts. Malgré la thématique des droits humains

souvent associée à des images dures ou tragiques, Matsunaga choisit une approche graphique colorée, presque naïve, montrant que l'engagement peut aussi se traduire par des formes visuelles positives.

En plaçant au centre de la démarche de design le soin et l'inclusion, on repense aussi les relations de pouvoir, en privilégiant la co-création et en cherchant à concevoir des solutions plus justes. Dès lors, les designer·euses doivent assumer de ne pas toujours avoir les réponses, et de rester humbles dans leur approche de travail. Iels doivent soutenir leurs propres fragilités, ainsi que celles des milieux où iels interviennent. Lorsque le design s'engage à prêter attention à l'environnement dans lequel une personne évolue, afin de mieux répondre à ses besoins, il devient un vecteur de transformations positives. L'éthique du *care* peut s'articuler dans la discipline selon plusieurs approches :

\* Les approches santé — Si le *care* est traduit par «soin», il représente une activité destinée aux personnes qui en ont besoin (personnes en situation de handicap, personnages âgées, malades), reléguant le concept vers l'espace médico-social. Les professionnel·les du soin attendent du design qu'il les aide à aménager leurs espaces et leurs outils pour aller plus loin dans l'exercice de la sollicitude. Les designer·euses donc sont invité·es à collaborer avec les équipes dans le souci de considérer les patient·es comme leur «prochains».

\* Les approches politiques — Si le *care* est traduit par «sollicitude», il prend en compte le sentiment personnel, associé à des soins prodigués dans des espaces privés et domestiques, et devient alors une préoccupation collective et sociale.

\* Les approches fragilité/vulnérabilité — Le *care* est mobilisé pour sa capacité à prendre en charge des personnes et des êtres vulnérables, renouant avec une certaine idée du design «centré sur l'utilisateur». Le «prendre soin» est un geste global, qui s'appuie, lorsqu'il est couplé au design, sur le point de vue du ou de la «vulnérable» comme pilier de l'approche de conceptualisation.

\* Les approches empathiques et/ou participatives — Le *care* invite les designer·euses ou les étudiant·es à agir collectivement, parfois avec des intervenants extérieurs. Chacun·e travaille alors sur ses postures d'écoute, d'empathie, d'observation et d'analyse des situations. [7]

En France, l'un des collectifs engagé dans ce domaine est celui des Sismo. Leur travail polyvalent et pluridisciplinaire englobe souvent les quatre approches citées plus haut. Depuis 1997, designer·euses, architectes et chercheur·ses forment une coopérative qui porte l'éthique du *care* comme pilier principal dans leurs projets. Leur méthode « *design with care* » prend en compte les vulnérabilités individuelles, sociétales et environnementales. À travers leurs projets, les Sismo travaillent dans le champ des relations humaines, par exemple en favorisant l'emploi de personnes en situation de handicap dans de grandes entreprises ou en repensant le monde du travail avec les nouvelles générations. On pourrait parler d'une pratique de « *design organisationnel* ». En mêlant design et architecture, le collectif repense les lieux de vie, bureaux, espaces publics et privés avec les usager·ères, en optimisant la performance énergétique des bâtiments, tout en garantissant l'accessibilité des locaux. Iels travaillent également sur l'innovation de différents services et objets, portés par ces valeurs de soin, par exemple en réinventant l'expérience de lecture pour les enfants sourd·es et malentendant·es par exemple. Du 29 mai au 22 septembre 2024, le JAD (Jardin des métiers d'arts et du design) dédiait une exposition à leur travail. Intitulée *Fair Play*, elle interrogeait la façon dont les métiers d'art et du design s'emparent des enjeux sociétaux liés à l'inclusion. L'exposition questionnait les différentes approches qui sont adoptées dans la conception des objets, des espaces et des services, réunissant une variété de projets et d'acteurs différents. L'espace se composait d'une aire de jeu, on y circulait librement, feuilletant des ouvrages tactiles ou sonores, proposant une approche plurielle de l'expérience visiteur pour toutes et tous. Atelier Baudelaire conçoit l'affiche de l'exposition autour de l'idée de rebond, pour évoquer le jeu et le sport, mais aussi comme symbole de la résilience (figure h).

Lorsque le ou la designer·euse pense et conçoit un projet grâce à l'éthique du care, son travail consiste davantage à explorer et à faire des recherches qu'à imposer des certitudes ou à suivre un plan pré-défini. [8] Iel privilégie d'abord l'observation et l'enquête de terrain plutôt que la mise en place de solutions figées. Le *design care* est à la fois une pensée et une action orientées vers un certain objectif: Selon Tronto, «*L'activité et sa fin établissent les limites de ce qui apparaît comme bien-fondé dans le cadre de la pratique.*» [9] Dans la mesure où la première étape consiste à identifier un besoin et à évaluer si une résolution au problème peut être apportée, on peut aisément considérer cette capacité comme une compétence propre au métier de designer·euse. «*Rappelons que, logiquement, pour endosser la responsabilité d'un problème qui requiert la sollicitude, pour le prendre en charge (take care of), on doit tout d'abord l'identifier : c'est-à-dire s'en soucier et le reconnaître. Ainsi, notre analyse des phases du care expose le mécanisme par lequel l'ignorance sert à éviter aux individu·es relativement privilégiés de remarquer les besoins des autres.*» [10]

## révéler ce qui est caché

Le cadre privé, bien qu'il soit souvent perçu comme un espace «safe», peut être l'espace où se jouent des formes d'oppression cachées qui s'exercent dans la sphère familiale. Partout, tout le temps, les femmes sont victimes de violences physiques, psychologiques, économiques ou sexuelles. Elles le crient dans les rues, mais la société ne les entend pas. Dans les médias, leurs voix sont silencieuses. Elles subissent également des pressions liées aux normes sexuelles, à la contraception, à l'avortement et à la liberté de disposer de leurs corps dans le cadre privé, parfois contrôlé par des attentes sociales ou familiales. Ces violences sont souvent peu visibles parce qu'elles se passent derrière des portes closes. Concernant les violences domestiques, partout dans le monde, les chiffres furent alarmants pendant la pandémie de Covid-19. En France, le 16 mars 2020, le président de la République Emmanuel Macron mit en place des mesures de confinement. Bien que ces mesures visaient à protéger la santé et la vie de toutes les citoyen·nes, elles ont rapidement suscité des préoccupations quant à une possible augmentation de ce type de violences.

Dès le début du mois d'avril 2020, l'ONU lançait une alerte sur l'augmentation d'incidence des violences faites aux femmes dans le monde. En France, elles auraient progressé de 30% lors du premier confinement, selon l'Académie Nationale de Médecine. Le 16 avril, Adrien Taquet, secrétaire d'État à la protection de l'enfance, a signalé lors d'une audition une hausse de 20% des appels au numéro 119, dédié aux victimes mineur·es, au cours des trois premières semaines du confinement. Cette augmentation a grimpé à 50%, suite au lancement d'une campagne d'information publique sur les violences intrafamiliales. Au mois de juillet, Élisabeth Moiron-Braud, Secrétaire Générale de la MIPROF (Mission interministérielle pour la protection des femmes contre les violences et la lutte contre la traite des êtres humains), publiait un rapport sur les violences conjugales pendant le confinement: «*Le huis clos 24h/24 face au conjoint violent a renforcé l'isolement de la victime du fait de la rupture*

du contact social avec les personnes ressources — soit les ami·es, la famille, les collègues de travail — *auprès desquel·les la victime se confie en première intention* » [11]. Cette rupture limite également le repérage des violences intrafamiliales par les tiers, notamment les services sociaux, les professionnel·les de l'Éducation nationale et ceux·celles de la santé — particulièrement le·la médecin traitant·e ou les services hospitaliers [12]. Ce constat n'est pas spécifique à la France : à la fin du mois, l'ONU évaluait à 15 millions le nombre de cas de violences conjugales imputables à un trimestre de confinement dans le monde. En Angleterre, le gouvernement a réagi en relançant la campagne #YouAreNotAlone (figure i) pour soutenir les personnes subissant des violences domestiques pendant la pandémie. Des publicités sur les réseaux sociaux redirigeaient vers une page dédiée sur le site gov.uk, où les victimes, les auteur·ices de violences, ainsi que les membres du public pouvaient trouver des informations sur les moyens d'obtenir de l'aide s'iels ou quelqu'un qu'iels connaissent subissaient des violences domestiques. Le site internet comprenait des guides en version simplifiée, ainsi que des ressources fournies par des organisations offrant un soutien dans différentes langues et adapté aux personnes en situation de handicap. Le design accessible de cette campagne et sa diffusion furent un succès : 750 millions de livres (£) ont été versés dans le secteur caritatif, qui bénéficiera aux organisations luttant contre les violences domestiques pour soutenir les plus vulnérables de notre société. Le hashtag #YouAreNotAlone compte aujourd'hui sur Instagram plus de 2,9 millions de posts. « *Au cours des vingt dernières années, les femmes se sont organisées contre la violence presque banale qui structure leurs vies. Fortes d'une expérience partagée, elles ont découvert que les exigences politiques portées par des millions de voix ont une portée bien supérieure aux plaintes isolées. À son tour, cette politisation a transformé le regard porté sur la violence qui s'exerce à l'encontre des femmes.* » [13] En somme, la campagne #YouAreNotAlone illustre bien comment le design peut soutenir les personnes vulnérables, en offrant des interactions empathiques et inclusives, devant un acte profondément engagé dans le tissu social et politique (figure j).

## quand l'intime façonne le design

Généralement, le design graphique est perçu comme un processus de création qui s'adresse à un public large, dans des espaces publics ou semi-publics (affiches, publications, objets de consommation). Parler de design « d'utilité intime » peut donc paraître contre-intuitif si l'on considère que l'intimité relève d'une sphère personnelle, privée, tandis que le design a souvent pour but de répondre à des besoins partagés ou collectifs. Il peut alors sembler paradoxal de lier cette notion de l'intime à celle du design si elle n'est pas contextualisée. Pourtant, on ne peut pas aborder le *care design* sans évoquer la notion de l'intime. Telles que développées par les penseuses Carol Gilligan ou Joan Tronto, les théories du *care* insistent sur le fait que le soin prend racine dans les relations proches, personnelles, souvent dans l'espace privé. L'intime — que ce soient les relations familiales, amicales ou affectives — est le premier lieu où s'exerce le soin. Il n'est cependant pas seulement centré sur les relations aux autres, mais aussi sur la relation à soi-même. Les théories du *care* incluent cette idée qu'il faut d'abord prendre soin de soi pour pouvoir prendre soin des autres. L'intimité est souvent l'espace où l'on apprend à se connaître, à se comprendre et à reconnaître ses besoins. Cette réflexion personnelle est donc un point de départ fondamental pour développer une éthique du soin à plus grande échelle. Parler de design dans le cadre intime n'est pas un non-sens en soi, mais cela fait quelque part apparaître un paradoxe, « *un trouble dans la discipline, l'appelant à de profondes mutations* » [14]. Abordé sous ces angles, le design évolue vers des pratiques qui s'adaptent aux besoins personnels, aux expériences émotionnelles et à la création d'espaces et d'objets qui privilégient le soin, l'intimité et la connexion humaine. Le design devient espace de soin, jouant un rôle central dans la manière dont les individus interagissent avec les objets, les images et les espaces. Le design et l'intime peuvent donc entrer en résonance dans différents contextes.

L'espace personnel — Le design graphique entretient un rapport privilégié avec l'autre; notamment parce qu'il s'expose à la fois dans l'espace public et dans l'espace intime. Dans la mesure où sa fonction première est la communication visuelle, il permet de transmettre des messages, des idées, des émotions et des valeurs à un·e autre — qu'il soit un public large ou un·e individu·e dans un espace privé. Chaque affiche, couverture de livre ou identité visuelle dialogue directement avec les personnes qui les rencontrent. Cela inclut également des créations conçues par ou pour le plaisir (figure k), comme lorsque Catherine de Smet parle de « *graphisme d'inutilité ludique* » dans son ouvrage *Pour une critique du design graphique* [15]. Les objets graphiques du quotidien sont des éléments qui font partie intégrante de notre environnement intérieur. Souvent petits, ils sont destinés à être rangés dans une bibliothèque ou accrochés au mur, par exemple. Tout en étant créés pour une audience collective, ils pénètrent l'espace intime, devenant des supports visuels avec lesquels les individu·es interagissent dans des moments personnels. Dans ce contexte, le design s'adresse à la sphère privée. Il devient alors un outil puissant pour créer des espaces visuels permettant la reconnexion à soi, à ses émotions, et pour cultiver le bien-être personnel. Comme tout individu·e, le·la graphiste a aussi ses propres expériences de vie, remplies de joies, de peines, et de vulnérabilités. Par la création de formes visuelles, le graphisme accompagne nos forces et nos faiblesses à travers la composition d'une image, ses typographies, ses couleurs, invoquant parfois une forme de douceur ou de sérénité. Cette approche graphique et artistique ne se contente pas d'être esthétique; elle devient également un support émotionnel.

Le processus créatif — Pendant le processus de conception, le·la graphiste peut se nourrir de récits personnels ou d'expériences vécues. Nombre d'entre eux·elles s'appuient sur des récits autobiographiques ou des expériences intimes pour créer des œuvres chargées émotionnellement. Dans ce cas, le design devient un moyen d'exprimer des sentiments et des expériences personnelles, ce qui introduit une intimité dans la démarche créative. Dans son TED Talk *Happiness by design* en 2004, Stefan Sagmeister [16] fait une

liste des 15 moments les plus heureux de sa vie. Il se rend compte que la moitié des événements avaient un rapport avec le design. Il en conclut deux choses simples et évidentes : 1) Il est heureux lorsqu'il pratique le design. 2) Le design peut invoquer la joie et le sentiment d'être heureux : « *Je peux ressentir un moment de bonheur immédiat au travail, passer un après-midi dans un état de satisfaction en me perdant dans un projet stimulant et, à long terme, trouver dans ma profession ce pour quoi je suis fait dans la vie. [...] Je ne pense pas que les personnes créatives soient forcément plus heureuses que celles qui ne le sont pas. En revanche, je pense qu'il est satisfaisant lorsque le travail que nous faisons peut aider ou réjouir les autres.* » Le designer autrichien fusionne souvent réflexion personnelle et design pour générer une expérience émotionnelle et intimiste. Il a réalisé plusieurs projets introspectifs et autobiographiques, comme sa célèbre exposition *The Happy Show*, qui explore sa propre quête du bonheur. Cette recherche deviendra *The Happy Film* en 2017, un documentaire expérimental hautement personnel, tant sur le fond que sur la forme (figures 1). Sept ans de vie (2009-2016) et d'aléas ont influencé ce projet très vivant. Le film s'apparente à une fable absurde sur la condition humaine, où l'on suit le designer à travers des retraites de méditation, ou encore déguisé en lapin rose dans les rues de New York. Sa recherche du bonheur est accompagnée par des scientifiques et des médecins, car son expérience de designer ne lui offre pas toutes les clés pour comprendre la complexité de nos vies humaines. Il fait appel à des spécialistes d'autres domaines pour élargir les questions qu'appelle cette profonde quête de sens.

Le design comme réponse aux besoins émotionnels — Le design peut aussi être perçu comme une réponse aux besoins émotionnels et psychologiques, particulièrement dans des situations de vulnérabilité. Par exemple, des initiatives pour la santé mentale et les soins personnels cherchent à créer des espaces ou des objets qui soutiennent des expériences de réconfort ou de gestion émotionnelle. Ces environnements tendent à favoriser des interactions profondes entre les individu-es, cela inclut des projets qui facilitent les échanges, la connexion émotionnelle ou les relations interpersonnelles. En 2020, Paula Scher [17] et son studio de

graphisme *Pentagram* révèlent une puissante identité visuelle pour *The Mental Health Coalition* (figures m, n). Paula Scher est mondialement connue pour son graphisme audacieux et accrocheur. Son arrivée dans le domaine de la santé mentale n'est donc pas seulement inattendue, c'est aussi un appel à l'action puissant. Contrairement à de nombreux projets dans ce secteur, en grande partie représentés par des tons doux et une approche visuelle simple et accessible, la nouvelle initiative de la Coalition a opté pour l'identité frappante de Scher. Grâce à une police de caractère très grasse et une palette de couleurs vives, l'objectif principal de la campagne de sensibilisation est de déstigmatiser les problèmes de santé mentale et d'amener les gens à parler. La typographie, avec son style radical et condensé, est un choix surprenant pour un site consacré à ce type de contenu sensible. *Pentagram* a également travaillé sur le ton utilisé dans la campagne, questionnant directement les lecteur·ices, pour promouvoir un changement radical dans la façon dont ce thème difficile est abordé. Une facette importante du projet est la plateforme numérique de narration *How Are You Really? — Comment tu vas vraiment? —* où les membres du public sont invité·es à partager leurs expériences. Lorsque l'utilisateur·ice passe sa souris sur le fond de couleur, il passe au blanc pour « *donner aux gens l'espace nécessaire pour communiquer* ». Scher ajoute que cette identité est « *distincte, mais toujours cohérente, entrelacée de touches de couleur et d'amusement pour alléger l'humeur et accroître l'engagement* ».

Dans une époque où la technologie et les réseaux sociaux, bien que connectant les utilisateur·ices, exacerbent les sentiments d'isolement et de mal-être, *Mental Health Coalition* se distingue tout particulièrement. J'imagine l'émotion que j'aurais pu ressentir si, en plein Time Square, je m'étais retrouvée nez-à-nez avec la question « *How are you really?* » diffusée sur un écran d'une taille similaire à celle d'un immeuble de 25 étages. Alors que les interactions en ligne peuvent sembler superficielles voire parfois toxiques, ici, la santé mentale est abordée de manière honnête, bienveillante et collective. Le projet vise à contrer les effets d'isolement en proposant des visuels dynamiques et des ressources accessibles, tout en utilisant le pouvoir des plateformes numériques pour créer du lien autour des

questions difficiles. Ce projet, bien qu'il soit d'une ambition louable, montre un besoin général de consolation profond face aux troubles psychologiques, qui ont été exacerbés par les modes de vie actuels, l'usage intensif des technologies ou par le climat anxiogène qui règne dans beaucoup d'endroits dans le monde. Le fait que la campagne attire l'attention sur la normalisation des conversations autour de la santé mentale démontre une volonté collective de soin, de compréhension et de réconfort. Elle s'adresse à un public en quête de communauté et de soutien, montrant à quel point les besoins émotionnels et psychologiques de nombreuses personnes sont insatisfaits dans nos sociétés modernes.



[1] Ludovic Duhem, *Prendre soin des êtres comme des choses. Réflexions éthiques pour un design des milieux de vie*, Revue française d'éthique appliquée, 2018/1 N° 5, pages 124 à 132

[2] Ibid.

[3] Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, 1925, Paris, Folio Essais (la citation a été adaptée à l'écriture inclusive)

[4] Yves Citton, *L'économie de l'attention: Nouvel horizon du capitalisme ?*, 2014, La Découverte.

[5] Graphiste né en 1957, Yoon Hoseob est une figure incontournable du design graphique contemporain en Corée du Sud. Ses travaux s'inscrivent dans une démarche écologique et sociale, utilisant des éléments graphiques simples pour porter un message universel. Enseignant et militant, Yoon Hoseob allie design et pédagogie pour promouvoir un graphisme durable.

[6] Graphiste japonais né en 1940, Shin Matsunaga est reconnu pour son style abstrait et poétique. Formé à l'université des Beaux-Arts de Tokyo, il s'est illustré dans des créations graphiques alliant engagement humaniste et esthétisme minimaliste. Ses affiches, souvent destinées à des campagnes sociales, explorent des thèmes tels que la diversité, les droits humains et la coexistence harmonieuse. Matsunaga est considéré comme une figure majeure du design graphique au Japon, mêlant modernité et symbolisme.

[7] Marine Royer et Denis Pellerin, *Le design à l'épreuve de l'éthique du care: retour réflexif pour un possible renouvellement des pratiques en design*, dans Sciences du Design 2022/2 (n° 16), pages 120 à 137

[8] Jehanne-Dautrey, *Design et pensée du care - Pour un design des microluttes et des singularités*, Presses Du Réel, 2019

[9] Joan Tronto, *Un monde vulnérable, pour une politique du care*, Paris, La Découverte, 2009 [1993]

[10] Ibid.

[11] D'après l'enquête Virage réalisée en 2015, 88% des femmes ont parlé des violences conjugales en premier lieu à des membres de leur famille (82,5%) ou à des amis (75,8%), mais aussi à des collègues (29,8%).

[12] Près de la moitié des femmes (48%) ont consulté un médecin et/ou un service médico-judiciaire ou médico-légal; il en est résulté un certificat médical dans un cas sur deux et un arrêt de travail dans un cas sur trois (32%).

[13] Kimberlé W. Crenshaw et Oristelle Bonis, *Cartographies des marges: intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur*, Cahiers du Genre, 2005/2 n° 39.

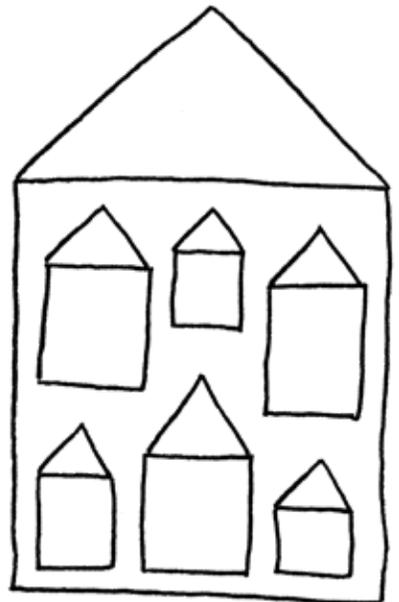
[14] Marine Royer et Denis Pellerin, *Le design à l'épreuve de l'éthique du care: retour réflexif pour un possible renouvellement des pratiques en design*, dans Sciences du Design 2022/2 (n° 16), pages 120 à 137

[15] Catherine de Smet, *Pour une critique du design graphique*, éditions B42, Paris, juin 2020

[16] Stefan Sagmeister est né à Bregenz, en Autriche, le 6 août 1962. Célèbre graphiste et typographe américain d'origine autrichienne, il est le cofondateur de la célèbre entreprise de design, *Sagmeister & Walsh*, qu'il a créée en partenariat avec Jessica Walsh. Ses créations intrigantes et provocantes ont bouleversé les codes du graphisme. Parmi ces designs remarquables, nous pouvons citer les pochettes des albums des Rolling Stones, Pat Metheny, David Byrne et OK Go.

[17] Paula Scher est née le 6 octobre 1948 en Virginie et a grandi à Philadelphie et à Washington DC. Elle est une graphiste américaine contemporaine populaire. Ses images emblématiques ont trouvé leur place depuis plusieurs décennies dans le langage graphique américain. Elle est également peintre et éducatrice artistique, qui est devenue la première femme à se voir offrir le poste principal chez Pentagram (l'agence de design la plus influente du monde) dans les années 1990.

# respiration II







b



c



d

greencanvas in ddp

2024.5.13~7.4 Pre-open  
 2024.7.5~9.29 Open  
 10:00 ~ 20:00  
 9.17 주석 휴관

그린캔버스기 동대문디자인플라자에서  
 중요성이 10가지 이야기를 여러가지 모습으로 전개해 여러분에게 전합니다

'greencanvas' is at Dongdaemun Design Plaza DDP  
 HOSEDB YOON'S 10 stories in many ways

YOON STORY

DESIGNED BY KIMBA YOON

e

Organizacj\u0105 Mi\u0119dzynarodowej na Prawa Cz\u0142owieka



RIGHTS OF HUMAN KIND

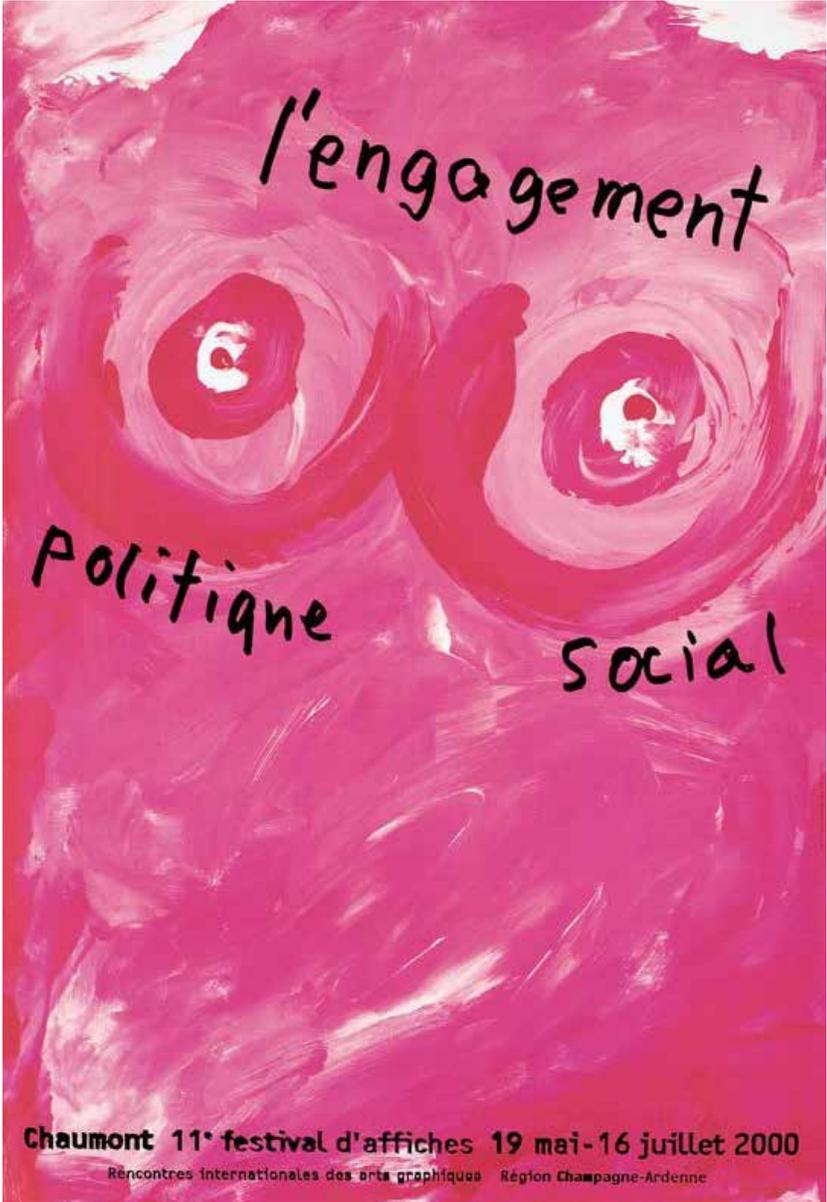




h



i



l'engagement

Politique

Social

**Chaumont 11<sup>e</sup> festival d'affiches 19 mai-16 juillet 2000**

Rencontres internationales des arts graphiques Région Champagne-Ardenne

me after i take my little walk and  
remember that nothing is fixed  
and that everything is in a  
constant state of transformation  
and that magic is everywhere.



k

30 50 PRODUCTIONS PRESENTS

# THE HAPPY FILM

---

→ a FILM by  
STEFAN SAGMEISTER  
& BEN NABORS

DIRECTED BY  
• STEFAN SAGMEISTER  
• BEN NABORS  
• HILLMAN CURTIS

PRODUCED by BEN NABORS

DIRECTOR OF  
PHOTOGRAPHY  
BEN WOLF

VOICE OVER WRITTEN BY  
STEFAN SAGMEISTER

EDITED by SAM CIREAN  
& AKIHO IWAKAWA - GRIEVE

ORIGINAL MUSIC  
WRITTEN & PERFORMED  
by COLIN HUBERT  
& SISKI YOU

©2016 30 50 PRODUCTIONS  
WWW.THEHAPPYFILM.ORG

l



m



n

- a Le couloir de la *Red House* à Upton, Londres, 6 juin 2014, photographié par Ethan Doyle White
- b *Lean to chair*, Victor Papanek et James Hennessy, 1974 © James Hennessy and University of Applied Arts Vienna, Victor J. Papanek Foundation
- c *Nature and Coexistence*, Hoseob Yoon for GreenSummer, Corée du Sud, 2019
- d *Coexistence*, Hoseob Yoon, Corée du Sud, Seoul, 2012
- e Poster de l'exposition Hoseob Yoon, *Greencanvas*, Dongdaemun Design Plaza (DDP), du 13 juillet 2024 au 29 septembre 2024
- f *Rights of Humankind*, Shin Matsunaga, (Artis 1989, images Internationales pour les Droits de l'Homme et du Citoyen), France, 1989
- g *PEACE, Love, Peace and Happiness*, Shin Matsunaga, Japon, Tokyo, 1986
- h Identité visuelle du projet *FAIR PLAY, design et métiers d'art, beaux joueurs de l'inclusion* pour Les Sismos, réalisée par Camille Baudelaire et Olivia Grandperrin, Atelier Baudelaire, Sèvres, 2024
- i *Ask for any help*, The Home Secretary, Campagne *#YouAreNotAlone*, HM Government, Angleterre, Avril 2020
- j *L'engagement politique et social*, Nous travaillons ensemble, Festival International d'affiches de Chaumont, France, 2000
- k Sensitive Savage Memes, @annika.izo, 2022 (traduction: Moi après une petite balade, en me rappelant que rien n'est figé, que tout change constamment et qu'il y a de la magie partout.)
- l *The Happy Film*, poster, Stefan Sagmeister, États-Unis, 2016
- m Identité visuelle pour *The Mental Health Coalition*, home page de la plateforme [thementalhealthcoalition.org](http://thementalhealthcoalition.org), Pentagram, Paula Scher, États-Unis, 2020
- n *The Mental Health Coalition, How Are You Really?*, Pentagram, Paula Scher Times Square, New York, mai 2020



-le besoin de consolation



## les images cocons

Ma pratique du design graphique est majoritairement tournée vers l'objet éditorial. On construit l'édition couche par couche ; le format, le contenu textuel, les images, le choix de la technique d'impression, le façonnage. Je crois que les objets, les livres ne sont pas sans âme. Ils touchent délibérément à nos sens, nos émotions, nos intuitions et à notre intellect. Ils nous secouent, nous stimulent, nous façonnent. J'aime à penser le livre comme un « sanctuaire ». Je reprends cette expression à l'autrice bell hooks, dans son recueil de texte post-mortem, *Cultiver l'appartenance* [1]. Pour elle, « *La créativité n'est pas quelque chose de calme. Je ressens souvent l'envie irrésistible de créer comme un grondement au plus profond de mon être. Comme les secousses qui précèdent un tremblement de terre, ce grondement en moi me prévient que mes sens ont été réveillés, stimulés, que je peux m'engager dans l'imagination comme si c'était une vague violente qui allait me balayer, m'emporter ailleurs, dans un lieu d'extase.* » Je m'identifie tout à fait à cet état d'âme lorsque l'envie de faire des images vient à moi. Le livre devient un espace à créer, un abri pour toutes, pouvant refléter différents états intérieurs, qu'ils soient chaotiques ou harmonieux. Il y a des images qui font cet effet là, des images qu'on pourrait qualifier de douces, d'heureuses, dans lesquelles on aurait envie de plonger pour s'endormir, comme dans un album pour enfant.

26 août 2022

Deux nouvelles choses importantes arrivent dans ma vie en ce jour de fin d'été. J'ai trié mes affaires, rangé et nettoyé de fond en comble ma chambre d'adolescente de banlieue parisienne. Aujourd'hui, je déménage, je « quitte le nid ». Ce soir, je dors dans mon propre appartement, dans une nouvelle ville où je continue mes études. Il est 14h quand je récupère les clés. En fin de journée, mes parents m'embrassent et reprennent la route vers Paris. Le soleil se couche, les quelques meubles que je possède et les cartons sont disposés aléatoirement dans l'espace vide du salon. J'ai attendu d'être seule pour lancer la lecture du nouvel album de Pomme, intitulé *Consolation*, sorti aujourd'hui même. J'ai allumé une guirlande, j'ai déroulé le

tapis Ikea, puis me suis allongée dessus. Je suis restée sagement dans cette position pendant les 40 minutes d'écoute, j'ai seulement laissé tomber quelques larmes de joie, d'émotion, le long de mes tempes. Depuis ce jour, je reviens régulièrement sur cet album, lorsque j'ai besoin de réconfort et de poésie. Je sais qu'il marquera à jamais ma vie. Toute la direction artistique (qu'elle soit sonore et graphique) de l'album *Consolation* m'a profondément marquée. Pour la première fois, j'achetais un vinyle, non pas parce que je possède un tourne-disque, mais parce que l'objet est absolument charmant et mystérieux à la fois. Les teintes crèmes de la pochette évoquent la tendresse, l'apaisement et la délicatesse (figures a, b).

Tout est doux-amer chez Pomme, comme un toit qui nous abrite, mais sans les murs pour nous préserver de l'extérieur. Sous une voix féérique, elle nous chante les souvenirs, la nature, les saisons, parfois la mort, elle incarne des thèmes propres à sa génération, parfois durs, avec originalité et tendresse. On le ressent jusque dans les visuels de ses albums ; pour *Consolation*, c'est Raegular qui s'est chargé du graphisme, Lian Benoît était à la photographie, et c'est loin d'être un hasard si Claude Ponti a illustré le livret et tout l'univers de l'album (figure c). Dessinateur-auteur culte, occasionnellement dramaturge et romancier, il a bercé plusieurs générations de lecteurs et lectrices. Dans l'épisode #50 de l'émission *Bookmakers* sur Arte Radio, Ponti se confie sur son enfance, marquée par l'inceste, la violence et le déni de sa souffrance. Les émotions qu'il transmet, ainsi que les messages, à la fois poignants, tristes, mais aussi tendres et enchanteurs, sont portés par un univers graphique nous enveloppant juste assez lorsque des sujets plus sombres sont abordés. L'illustration lui sert de refuge, comme il le dit dans l'émission : « *M'extraire du monde, grâce au dessin, m'a sauvé* ». Je l'ai compris dès que j'ai eu l'objet en main, la pochette de *Consolation* est une porte secrète vers un monde magique. L'idée du cocon est d'ailleurs omniprésente dans l'univers graphique du dessinateur, traduite par la présence de champignons qui prennent la forme de petits abris. Pomme est vêtue d'un immense chapeau-champignon, entourée d'éléments naturels ou d'objets du quotidien, renforçant un sentiment de proximité et d'authenticité.

## toit en papier — quelques mots sur l'objet-livre

Je me suis surprise un jour à imaginer le dessin d'un livre posé sur la tranche, aux pages souples et incurvées. Sa silhouette rappelle celle d'une petite tente, d'une cabane qu'on construit entre deux arbres, à l'aide d'une corde et d'un grand drap. L'objet livre peut prendre la forme d'un toit sous lequel on s'abrite. On habite le texte, l'histoire, tout se qui se cache sous la couverture ; on entre, on y reste le temps d'une sieste. Le livre a la forme d'un objet poétique, qui vole sans ailes, sans hélices, sans pales. Il imite les oiseaux, les avions, les tapis volants. Je lis chez moi, dans mon lit, se crée alors une mise en abîme étrange et inattendue ; il y a une maison dans la maison. Le tout forme un foyer qui se remplit d'expériences et de rêveries. Le livre est un objet-cocon, « un lieu où l'âme peut se reposer » [2].

Beaucoup de femmes graphistes travaillent sur le support du livre. Cela peut s'expliquer par l'aspect plus privé ou intime du médium, qui offre un contrôle complet sur le message, la forme, et l'expérience, où le-la graphiste auteur·ice peut exprimer une vision personnelle, sans trop de compromis. Les hommes ont historiquement eu plus d'accès et de légitimité pour occuper l'espace public. Pour les femmes, l'objet éditorial serait donc un moyen d'intégrer des messages souvent plus subtils, plus nuancés que ce que la sphère publique pourrait permettre. Ainsi, pour les femmes graphistes, le livre ne se contente pas d'être un médium graphique : il est une maison-monde, un toit en papier.

Dans une petite édition intitulée *Des livres comme des maisons — dessinés par des enfants*, Éloïsa Pérez [3] explore cette relation entre l'architecture, le livre, et l'idée de protection (figures, d, e, f). Elle écrit : « Pour comprendre les livres, nous avons regardé des maisons. » Les dessins minimalistes évoquent une certaine familiarité, les lignes dessinent un format, un espace, délimitent des contours, à l'image d'un architecte ou d'un enfant qui construit une cabane. Dans une autre image, elle note : « Comme une maison, ce livre a plein de fonctions, il parle, joue, et raconte, il change à chaque fois. » Capable d'accueillir

l'imaginaire, il se transforme en fonction des besoins de ceux qui le lisent, comme un espace malléable, modulable à l'infini.

Dans l'introduction de *Chez Soi* [4], un essai écrit par Mona Chollet, celle-ci nous parle de sa perception de « *l'univers comme un livre* ». J'ai analysé cette expression comme une métaphore de ma pratique du design graphique et dans ma manière de penser l'objet-livre. Le texte est décrit comme « *une odyssée de l'espace domestique* » (pour citer le sous-titre du livre), et déroule une réflexion sur les pratiques de la lecture. L'espace des maisons et l'espace des livres ont de nombreux points communs. D'abord, tous deux permettent la respiration de l'être, son ancrage dans le monde. J'aime l'idée que cet objet provoque à la fois la rêverie, l'apprentissage, voire la connaissance même de son Soi profond. J'ai souvent eu un sentiment de connexion à moi-même pendant le temps de lecture ou de conception graphique. J'en ai alors conclu la chose suivante : le livre est comme une maison, quand on lit, on n'est jamais aussi proche de soi, et par extension, des autres. La lecture est une activité qu'il faut pratiquer en conscience pour qu'elle donne à voir. Lire c'est penser, c'est être attentif à soi et aux autres. Lire, c'est prendre soin.

Si les livres font partie du décor dans mon appartement, il est également rempli d'objets graphiques en tout genre (figures g à q). Ils participent à la création d'un espace personnel, un refuge, où je peux prendre le temps de me ressourcer. Choisis, collectés, disposés avec soin dans l'espace, ces éléments visuels permettent d'ancrer l'individu·e dans une relation positive et créative avec son environnement. Par des objets visuels comme les affiches, les illustrations, des photographies, le·la designer peut encourager des moments de pause et d'auto-réconfort. Aimer être chez soi, c'est aussi se singulariser. « *Dans une époque aussi dure et désorientée, il me semble au contraire qu'il peut y avoir du sens à repartir de nos conditions concrètes d'existence ; à repartir de ces actions [...] et de ces plaisirs élémentaires qui nous maintiennent en contact avec notre énergie vitale : traîner, dormir, rêvasser, lire, réfléchir, créer, jouer, jouir de sa solitude ou de la solitude ou de la compagnie de ses proches, jouir tout court, préparer des plats et manger des plats que l'on aime.* » [5], écrit Mona Chollet.

## créer pour exister pleinement

La métaphore du livre comme une maison m'est apparue lors de la lecture d'un classique de la littérature féministe, *Une chambre à soi* de Virginia Woolf, publié pour la première fois en 1929. Lorsque l'on a le privilège d'avoir un espace personnel — qu'il s'agisse d'une chambre, d'un atelier, d'un bureau — on peut revendiquer son existence en tant qu'individu·e à part entière. Serait-il alors enfin résolu, le temps où « *les femmes vivent comme des chauves-souris ou des hiboux, travaillent comme des bêtes et meurent comme des vers* » ? [6] Peut-être pas. Bien que des progrès importants aient été réalisés au cours des dernières années, l'égalité économique entre les hommes et les femmes n'est atteinte dans aucun pays, et celles-ci « demeurent plus susceptibles de vivre dans la pauvreté » [7], en raison de salaires plus faibles, des emplois précaires, ou encore de travaux domestiques non rémunérés. Cette question de la pauvreté, Virginia Woolf se la posait déjà : « *Professeurs, maîtres d'école, sociologues, romanciers, essayistes, journalistes, hommes qui n'avaient d'autres titres que celui de ne pas être femmes, donnaient la chasse à ma simple et seule question : "Pourquoi les femmes sont-elles pauvres ?"* »

Comme Charlotte Perkins dans *Le Papier Peint Jaune*, Woolf explore également les thèmes de la santé mentale des femmes, ainsi que le confinement psychologique qui leur est imposé par la société patriarcale. Le texte *Une chambre à soi* soulève la question du privé de manière indirecte. Woolf l'intègre à une réflexion plus large sur la relation entre la sphère intime et la sphère politique, et sur les conditions nécessaires à la création artistique, en lien avec le mouvement d'émancipation des femmes au début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle démontre l'importance de la revendication par les femmes d'un droit au secret, à travers leur désir de disposer d'un espace personnel, distinct des contraintes imposées par la vie domestique et conjugale : « *On entre dans une chambre — mais il faut étirer jusqu'à leurs extrêmes limites les ressources de la langue anglaise et des volées entières de mots se verraient contraintes de naître illégitimement, avant qu'une femme puisse dire ce qui se passe quand elle pénètre dans une chambre.* » [8] Cet espace séparé, non seulement physique, mais aussi mental, apparaîtrait comme un élément essentiel dans leur lutte pour l'autonomie

et la liberté créative. Cette revendication ne doit cependant pas se comprendre comme une simple quête d'intimité isolée des enjeux sociaux et politiques. Il représente plutôt la possibilité, pour les femmes, de se retirer dans un lieu où elles peuvent développer, tout comme les hommes, leurs aptitudes créatives, même si l'auteurice met un accent tout particulier sur les compétences d'écriture. Cet espace de retrait, permet aux femmes d'explorer et de cultiver leur potentiel artistique dans des conditions favorables, libérées des contraintes imposées par la société. Il s'agit alors de repenser l'isolement, la mise à l'écart, comme des moments intimes pour créer des œuvres qui sollicitent une reconnaissance publique, à l'abri des regards et des sollicitation de l'environnement domestique. Pour s'engager pleinement dans la sphère publique, l'individu·e doit disposer d'un espace personnel. Par extension, il devient alors un espace de soin, puis un lieu de connexion à soi et aux autres.

On pourrait relier la philosophie de Woolf à l'œuvre de Sophie Calle [9], une artiste française dont les travaux conceptuels et poétiques brouillent les frontières entre le privé et le public, l'art et la vie. C'est souvent en se posant des questions, en s'imposant des rituels, qu'elle parvient à transformer sa expérience personnelle en images et en œuvres textuelles.

*« J'ai reçu un courriel me disant que c'était fini.  
Je ne savais pas comment répondre.  
C'était presque comme si ce n'était pas pour moi.  
Il se termine par les mots "Prends soin de toi" et je le fais.  
J'ai demandé à 107 femmes choisies pour leur profession,  
ou leurs compétences, d'interpréter cette lettre, pour l'analyser.  
Commenter, danser, chanter. Disséquer. Épuiser.  
Comprendre pour moi. Répondre pour moi.  
C'était une façon de prendre le temps de rompre.  
Une façon de prendre soin de moi. » [10]*

Dans son exposition intitulée *Prenez soin de vous* (2007), Sophie Calle dévoile ses chagrins d'amour au grand public. Différentes formes de documentation photographique — notamment les images d'archives, la photographie de rue, le texte ou le portrait — donnent lieu à des travaux fascinants qui se logent entre la fiction et la réalité. L'artiste répertorie 107 interprétations féminines d'une lettre de rupture qu'elle a reçue par courriel (figures r, s, t). Ces femmes, issues des domaines de l'anthropologie, de la criminologie, de la philosophie, de la psychiatrie, du théâtre, de l'opéra, reçoivent l'indication suivante : lire cette lettre, la relire, la jouer, la transformer et poursuivre les émotions qu'elle contient et suscite. L'exposition présente un recueil de contributions allant de la réponse clairvoyante à une étude scientifique. En examinant les conditions et les possibilités des émotions humaines, *Prenez soin de vous* ouvre la voie à l'amour et au chagrin, au genre et à l'intimité, au travail et à l'identité. Pour les femmes, prendre soin de soi signifie aussi revendiquer du temps et de l'espace pour s'adonner à leurs passions, à l'écriture, ou à la réflexion. Se reposer. Déculpabiliser.

La lecture, la création graphique, sont donc des actes d'attention et de sollicitude envers soi-même, qui permettent de se nourrir intellectuellement et émotionnellement, tout comme Woolf défend l'idée que l'écriture et la création sont des formes de résilience pour les femmes, dans un monde qui les prive souvent de ces moments de liberté. En résumé, les espaces personnels sont des lieux où l'intimité permet d'accéder à une forme d'émancipation et de connexion avec le monde extérieur. Il ne s'agit pas simplement de se replier dans un cocon, mais d'exister pleinement, de trouver un lieu de reconstruction, où les individu-es — et plus particulièrement les femmes — peuvent s'affirmer, explorer leurs pensées et leurs émotions. La privation de cet espace a des conséquences directes sur le bien-être des personnes et leur capacité à créer, à résister dans une société oppressive. Cela fait de l'espace de création un espace de soin, à la fois pour soi et pour les autres.

## appartenir à soi-même — prendre soin des autres

Avant de quitter Paris, j'espérais naïvement laisser derrière moi les chagrins et les blessures. Mais peu après mon déménagement, j'avais l'impression de passer la plupart de mon temps libre seule chez moi. J'ai aménagé petit à petit mon propre appartement, où mon âme pouvait se reposer et créer. L'essai de Mona Chollet cité plus haut m'a beaucoup apaisée sur le sujet. Selon elle, « *la maison desserre l'étau. Elle permet de respirer, de se laisser exister, d'explorer ses désirs.* » Quelques lignes plus tard, elle souligne les paroles de l'architecte américain Christopher Alexander : « *si une personne ne dispose pas d'un territoire propre, attendre d'elle qu'elle apporte une contribution à la vie collective revient à attendre de quelqu'un qui se noie qu'il en sauve un autre* » [11].

Construire mon propre cocon, l'habiter intensément, c'était profiter d'avoir à disposition un laboratoire de vie et d'expériences, un endroit où je me console, pour pouvoir consoler les autres par la suite. Ma maison nourrissait mon âme tout entière, mais elle irritait aussi tous les domaines de mon existence. Pourtant, rester chez moi, pour travailler, lire, cuisiner, prendre le temps, nourrissait une certaine idéologie qui m'a peu à peu questionnée. Notre monde intérieur influence tout autant notre bien-être que celui des autres. Alors à quoi bon se focaliser sur mon propre confort, si le cocon ne suffit pas ? Il était insensé de croire que me conforter dans ma solitude (que je choisisais délibérément) me comblerait de bonheur, même si j'habitais désormais près de la mer, même si mes études me convenaient déjà mieux. Je sentais un paradoxe dans lequel je m'enfermais, avant d'en avoir compris les dynamiques plus profondes. Je l'ai appelé « le paradoxe de la maison-monde ». C'est pendant l'écriture de ce mémoire que j'ai compris que mon « cocon », mon « espace personnel » pouvait être relié à des expériences collectives plus larges. Le lieu de repli, est devenu un lieu de consolation. Il m'a permis de retrouver la force de lutter, de penser le design graphique différemment avec soin, et surtout, avec les autres.

Si la pratique du design par l'éthique du care peut être bénéfique pour l'individu·e, comment augmenter sa dimension au service de l'humanité? Comment passer de l'espace intime à l'espace public? Comment s'ancrer dans le monde en tant que designer·euse?

À l'école d'art publique, j'ai découvert une autre manière de penser, plus ouverte, plus politisée, où les questionnements comptent presque plus que le produit final. Les murs mêmes sont imprégnés d'une force créatrice. Si le soin commence par une démarche individuelle, il ne peut pas s'y arrêter. Le soin est également une pratique collective, un mouvement qui se déploie au sein des communautés, des groupes, des espaces partagés. Le design graphique, dans cette dimension collective, devient un outil puissant pour tisser des liens entre les individu·es, faciliter la compréhension mutuelle et créer des espaces d'échange où chacun·e peut se sentir écouté et soutenu. *« Nous avons tellement de choses à désapprendre — démanteler les modes de pouvoir hiérarchiques, le sexisme, le racisme, briser l'individualisme existentiel qui pollue nos corps. Nous devons apprendre les compétences qui permettront à nos groupes de travailler de manière fluide, efficace et régénérative. Il ne nous reste plus beaucoup de temps pour renverser la machine de mort pétro-patriarcale, coloniale et capitaliste. [...] Si nous voulons éviter le pire de l'effondrement climatique, nous ne pouvons pas nous permettre de subir éternellement les effets de mauvais processus collectifs, ils sapent nos âmes et détruisent nos mouvements mais, comme tout, ils ne sont pas inévitables. Nous devons juste réapprendre à faire et à vivre ensemble. »* [12]

[1] bell hooks, *Cultiver l'appartenance*, Cambourakis, collection sorcières, 2023

[2] Ibid.

[3] Éloïsa Pérez est une graphiste et autrice française, connue pour son approche poétique et conceptuelle du design éditorial. Diplômée de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (EnsAD) à Paris, elle se spécialise dans le design graphique, tout en explorant des champs connexes comme l'écriture et la pédagogie. Son travail s'inscrit dans une démarche où le design devient un outil de réflexion, de poésie et de transmission. En questionnant les formes et fonctions du livre, elle ouvre un dialogue entre l'intime et le collectif, l'utile et le symbolique.

[4] Mona Cholet, *Chez Soi, Une Odyssée de l'espace domestique*, La Découverte, 2016

[5] Ibid.

[6] Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, éditions 10/18, 2001

[7] Oxfam International, *Pourquoi les personnes les plus pauvres sont majoritairement des femmes*, 2023  
[<https://www.oxfam.org/fr/pourquoi-les-personnes-les-plus-pauvres-sont-majoritairement-des-femmes>]

[8] Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, éditions 10/18, 2001

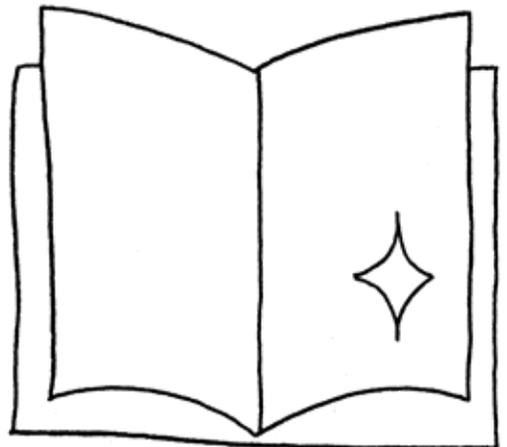
[9] Sophie Calle née à Paris le 9 octobre 1953, est plasticienne, femme de lettres et réalisatrice française. Décrite comme artiste conceptuelle, photographe, vidéaste et même détective, Sophie Calle a développé une pratique immédiatement reconnaissable, alliant le texte à la photographie pour nourrir une narration qui lui est propre. Ses œuvres suivent des règles précises et mettent en avant la forte imbrication entre sa vie et l'art. Elle fait désormais partie des plus grandes artistes du XXI<sup>e</sup> siècle.

[10] Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, Actes Sud, juin, 2007

[11] Mona Cholet, *Chez Soi, Une Odyssée de l'espace domestique*, La Découverte, 2016

[12] Starhawk, *Comment s'organiser ? Manuel pour l'action collective*, 2021, Extrait de la préface d'Isabelle Frémeaux et Jay Jordan

# respiration III





a

# POMME



b



c

Pour  
comprendre  
les livres  
nous avons  
regardé des  
maisons.

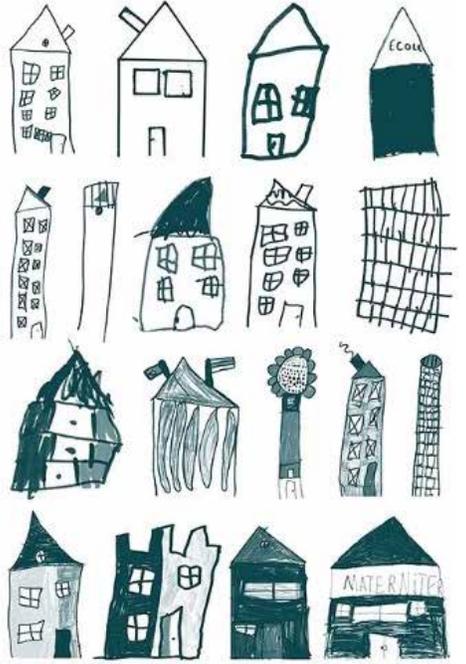
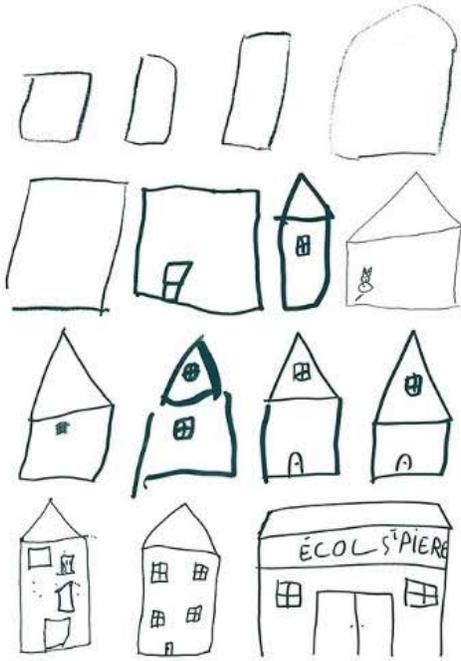


d



Comme  
une maison,  
ce livre a plein  
de fonctions,  
il parle, joue,  
et raconte,  
il change à  
chaque fois.

e



f

96 pages + Ann. de couv  
8 livrets de 12 pages

- 1-12
- 13-25
- 26-38
- 39-51
- 52-64
- 65-77
- 78-90
- 91-102



h



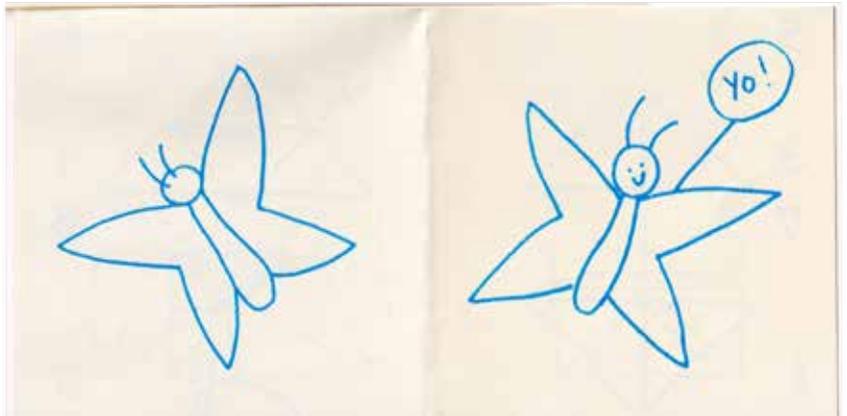
i



j



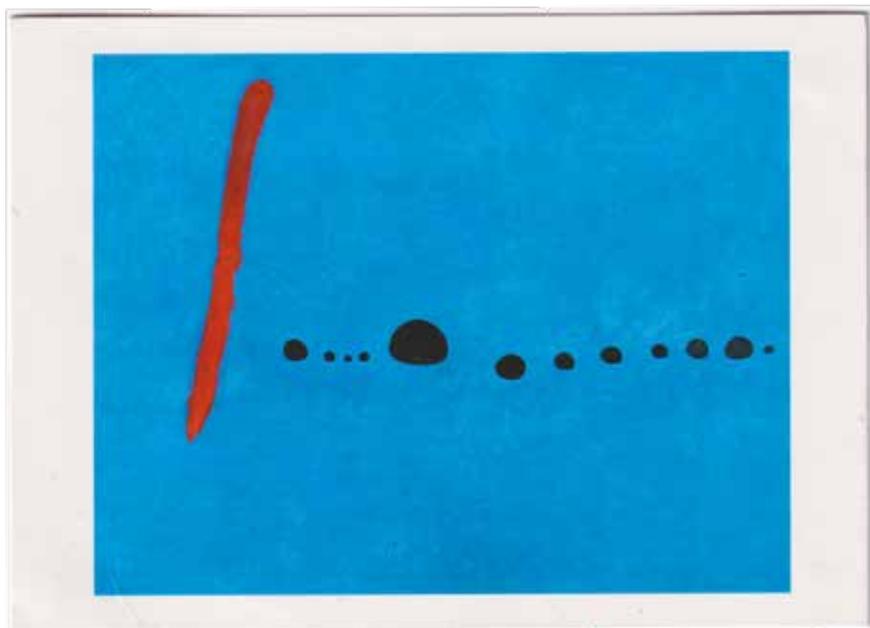
k



l



m



n



o



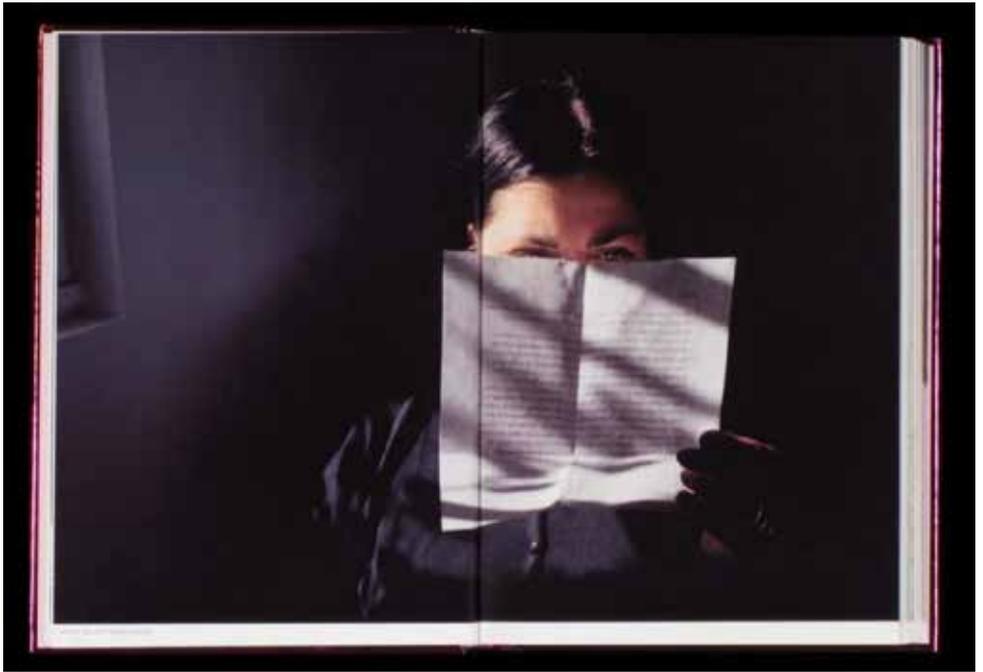
p



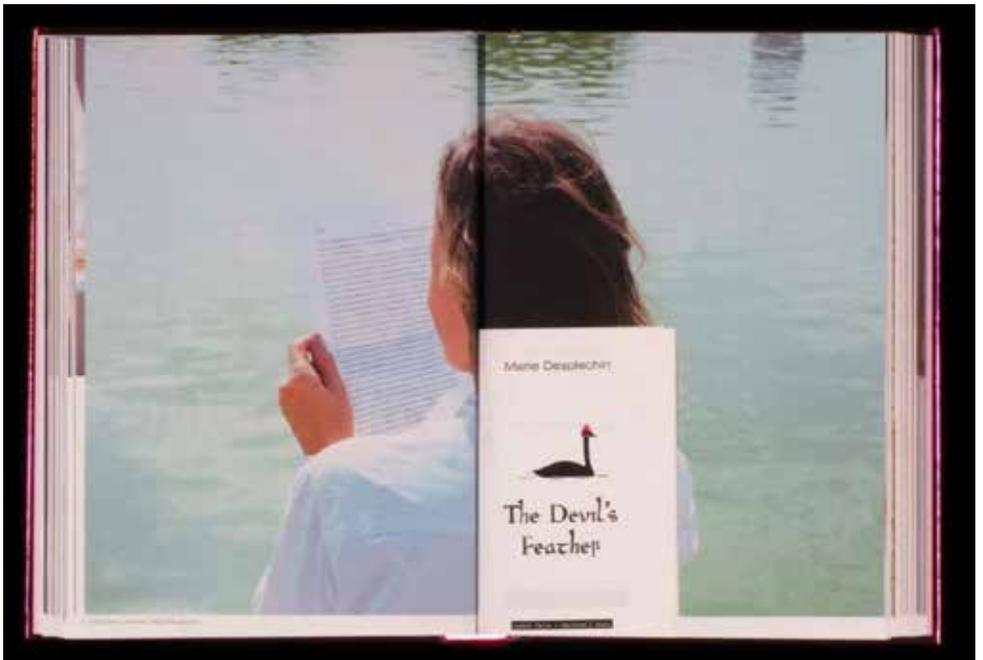
q



r



s



t

- a Essai pour la pochette de l'album *Consolation*, Claire Pommet photographiée par Lian Benoît
- b Visuel pour l'album *Consolation*, Claire Pommet photographiée par Lian Benoît
- c Illustration pour la chanson *Jardin de Pomme*, Claude Ponti, encre et aquarelle, 2022
- d *Des livres comme des maisons, dessinés par des enfants*, Éloïsa Pérez, 2023
- e Ibid.
- f Ibid.
- g Une note affichée devant mon bureau, qui a servi pour l'imposition d'un livre
- h Une illustration de Mathilde Paix, imprimée en RISO chez Pain Perdu au Havre, à l'hiver 2023
- i Un post-it laissé à l'atelier par Agathe, avant de partir en Erasmus à Séoul
- j Un tract pour la revue féministe *La Déferlante*
- k Une carte postale, illustrée par Jérémie Fischer
- l Un petit dépliant illustré (c'est la première chose que j'ai imprimé en sérigraphie à l'ESADHaR, avec l'aide précieuse de Marie)
- m Une carte postale du Centre Pompidou, *Chien aboyant à la lune*, Joan Miró, 1926
- n Une carte postale du Centre Pompidou, *Bleu 2*, Joan Miró, 1961
- o Un carnet fait main par Agathe, avec des chutes de dégradés Offset
- p Un marque page imprimé en RISO, chez Pain Perdu
- q Un bout de la brochure de l'ESADHaR, 2023 ou 2024, je ne sais plus
- r *Prenez soin de vous*, Sophie Calle, Actes Sud, juin, 2007
- s Ibid.
- t Ibid.

-la *πέσιλιενς* collective



## on ne naît pas groupe, on le devient

Parfois, quand je songe à ce que veut dire « faire groupe », je pense à des époques antérieures, bien avant encore le temps des grands empires ou des royaumes, bien avant les guerres, les dictatures et le changement climatique. J'imagine des êtres danser autour d'un feu, je les vois se regrouper autour d'un arbre, dessiner dans une caverne à la lumière des torches pour conter des histoires. Je les vois marcher dans les plaines à la recherche de ressources pour construire un lieu commun, un village, une ferme peut-être. Les groupes collaboratifs sont partout, et ce depuis toujours. Aujourd'hui, lorsqu'on entreprend d'unir ses forces, c'est pour la paix, l'égalité, la justice. Le groupe permet de trouver la force de lutter contre les hiérarchies oppressives. Dans une communauté fonctionnelle et durable, les individus s'organisent et s'apportent un soutien mutuel, sans figure d'autorité qui exercerait plus de contrôle que les autres. Du moins, c'est la vision du groupe auquel j'aspire, depuis que j'ai commencé à lire Starhawk [1]. Selon elle, *« aussi divers qu'ils semblent être, ces groupes et activités ont quelque chose en commun. Si l'on devait schématiser leur structure, on aboutirait à une image qui serait un cercle plutôt qu'une pyramide ou une chaîne de commandement classique. »* [2] Certes, les hiérarchies sont nécessaires dans certaines situations d'urgence, mais elles ont aussi leur lot d'inconvénients : *« Dans une hiérarchie, le différentiel de pouvoir s'accroît, si bien que ceux qui donnent les ordres sont aussi ceux qui reçoivent le plus de gratifications et ont le meilleur statut, alors que les places en bas de l'échelle n'ont rien d'enviable. »* [3]

Un collectif, c'est d'abord une promesse. La promesse que nous ne sommes pas seuls face à ce qui nous oppresse, face à ce qui nous dépasse. Pourtant, se rassembler n'a rien d'un geste spontané. Cela demande du temps, du soin, et une volonté commune de tisser quelque chose ensemble, malgré nos différences, malgré nos failles. Se réunir, c'est apprendre à partager un espace, une vision, mais aussi une vulnérabilité commune. Il n'y a pas de formule magique pour vivre et travailler en collectivité. Pas de mode d'emploi pour tisser des liens durables et solides. Il y a simplement le désir d'être

ensemble, la volonté de créer, partager un combat. On avance, maladroitement parfois, mais avec l'espoir que ces gestes collectifs, aussi imparfaits soient-ils, ils peuvent parfois changer les choses. Chaque individu·e apporte une part de soi, une singularité qui enrichit l'ensemble. Être groupe, ce n'est pas un état, mais un mouvement. C'est apprendre à conjuguer les je pour former un nous. Un nous poreux, ancré dans la solidarité. C'est faire coexister l'intime et le collectif, le fragile et le fort, le présent et l'horizon. On ne naît pas groupe. On le devient. Seulement, j'ai bien conscience que nous n'avons pourtant pas toustes cette option. La vie de salarié·es est parfois bien éloignée de l'utopie collective. Elle implique forcément des situations où d'autres ont le contrôle sur nous. Aujourd'hui, les designer·euses peuvent travailler en tant qu'employé·es dans une entreprise ou agence, ou avoir le statut de freelance. Mais si j'aspire à une pratique du design *care*, j'aspire aussi à une vision collective dans la création graphique, où chaque voix pourrait compter de manière égale, où chacun·e pourrait éprouver un sentiment d'appartenance. La pratique du design graphique collective, elle, a pris forme à travers différents mouvements et groupes à travers le monde, le plus souvent dans des contextes de profonds bouleversements culturels et résistance sociale. La structure du collectif d'artistes/designer·euses englobe des objectifs bénéfiques à chacun·e des membres, car si nous intégrons un groupe, c'est que nous croyons en sa mission et souhaitons y contribuer. Souvent, les rapprochements se font autour d'idéaux socio-politiques communs, d'approches esthétiques similaires, facilitant l'organisation de la vie collective et professionnelle. L'achat de matériaux en grande quantité, ainsi que le partage du loyer, des espaces et des équipements en font également un gros avantage sur le plan économique. Cette approche du travail vise à déployer les intentions et ambitions des individu·es au sein du groupe.

La notion de lutte commune est centrale dans cette perspective. Dans l'histoire du design graphique, le *Taller de Gráfica Popular* ou TGP (Atelier de Graphisme Populaire), fondé en 1937 à Mexico, fut un des premier à apporter une dimension collective au design. Il reste aujourd'hui l'une des figures les plus emblématiques et

influentes de la pratique du design collectif. Formé par des artistes et graphistes mexicain·es, dont Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins et Luis Arenal et d'autres membres du collectif, dont des femmes, iels se concentraient sur des œuvres de propagande sociale et politique, en utilisant des méthodes d'impressions accessibles, comme la gravure sur bois ou la lithographie à l'époque. Iels diffusaient des messages engagés contre le fascisme, et en faveur des droits des travailleurs. Dans les années 60 en France, Atelier Populaire [4] et Grapus [5] sont tous deux des collectifs de graphistes ayant cherché à incarner une résistance par le design.

« Mieux vaut un élan collectif qu'un collectif d'élans. » C'est ce que le graphiste Théo Garnier Greuez écrit avec humour, sur une affiche sérigraphiée de vert fluo et de bleu électrique ([figure a](#)), en collaboration avec le collectif Formes des Luttés [6] en décembre 2023. La phrase humoristique capte l'essence de la solidarité dans les initiatives de design. À travers ce poster, Garnier Greuez rappelle que le rassemblement autour d'une cause ou d'un projet commun ne repose pas sur les forces individuelles, mais bien sur un élan partagé, une dynamique commune. Cette approche du design, qui s'ancre profondément dans le faire ensemble, où l'on crée souvent à plusieurs mains, se démocratise de plus en plus. Le studio devient un atelier ouvert, un espace de rencontre où se croisent les savoir-faire et les histoires, et où les membres du collectif travaillent avec les militant·es qu'iels accompagnent.

Lorsqu'il est pensé comme une pratique de soin collectif, le design joue aussi un rôle crucial dans la construction d'espaces de soin partagés. Cela peut se traduire par des projets participatifs, où les membres d'une communauté collaborent avec des designers pour créer des œuvres qui reflètent leurs besoins, leurs espoirs et leurs luttes. Ayant grandi en banlieue parisienne, j'ai souvent été confrontée aux productions du collectif Ne Rougissez Pas, qui intervient beaucoup dans l'espace public dans toute l'Île-de-France. « Collectif de travailleur·euses, Nous sommes graphistes, designer·euses et cinéastes ; également animateur·ices, organisateur·ices et aussi fabricant·es, artisan·es. » [7] Iels organisent des ateliers de

design collaboratif, où des groupes se rassemblent pour concevoir du mobilier urbain, des supports visuels, qui parlent de leurs expériences communes et des lieux qu'ils habitent. C'est le cas du projet FABUL, dans le cadre du C.L.E.A (Contrat Local d'Éducation Artistique), où le collectif est intervenu durant 8 mois sur les territoires de Nanterre (plus précisément dans le quartier du parc, là où s'élèvent les Tours Nuages), pour mener un projet autour de la thématique des territoires en mutation. À travers la conception et la fabrication de « B.U.L » (Bicoque à Usage Local), ils ont mené une série d'ateliers pour sensibiliser les habitant·es aux pratiques artistiques, en interrogeant leurs souvenirs mais aussi leurs envies sur les espaces du quartier (figure b, c). Ce processus ne vise pas seulement à produire un résultat esthétique, mais à renforcer les liens entre les participant·es et à créer un espace où chacun·e peut contribuer et se sentir valorisé·e.

Dans cette même approche, L'atelier Formes Vives réunissait trois designers graphiques et dessinateurs: Adrien Zammit, Nicolas Filloque et Geoffroy Pithon, aujourd'hui installés entre Strasbourg, Brest et Nantes. Bien qu'ils travaillent séparément depuis 2020, on peut toujours lire sur leur blog le texte suivant, écrit en 2009: « Notre travail se focalise sur des choses qui en valent la peine, notamment des sujets sociaux, politiques et culturels. Nous collaborons avec des associations, des collectifs, des institutions et d'autres artistes, avec l'ambition de produire des formes originales qui soient autant de prolongements pertinents et heureux à leurs mouvements. Notre propre pratique artistique se construit autour d'hypothèses généreuses et non-conformistes. Nos savoir-faire, nos rencontres et nos désirs nous amènent à nous approprier de multiples supports, du journal à l'affiche, de l'objet au livre, de la carte à l'installation, voguant de l'échelle intime à l'espace public et toujours à la recherche d'un ton singulier ; nous poursuivons aussi un travail de dessin et de création de caractères typographiques, quand nous ne nous occupons pas de pédagogie en menant des ateliers avec divers publics. » (figure d). Ce collectif se distingue par son travail main dans la main avec des organisations citoyennes, des associations, des espaces culturels, des mouvements de luttes sociales. Leur esthétique est généreuse, parfois brute, mais reste joyeuse et vivante.

Iels utilisent des outils simples — la sérigraphie, le dessin, le collage — et privilégient une approche artisanale pour donner une dimension humaine à leurs créations. En janvier 2020, Formes Vives publie une petite édition, le *Cahier Vivre Ensemble* (figure e), imprimé en Riso par Super Banco à Brest et cousu machine «à la maison». Le livret a été conçu pour l'Atelier Buissonnier, une association dont le but est d'offrir des espaces d'échange et de réflexion sur le vivre ensemble à des professionnel·les et des personnes accueillies en institution, en proposant des formations et interventions sur la vie affective, la sexualité et l'intimité. Conçu pour faciliter les échanges autour des thèmes sensibles, comme le consentement par exemple, il souligne l'importance de l'éducation affective et des discussions autour du respect et des émotions.

La collaboration entre les graphistes de Formes Vives et l'association Atelier Buissonnier montre comment le design graphique peut être un outil puissant de transmission et de soutien envers un public très large. L'approche graphique simple et accessible du *Cahier Vivre Ensemble* instaure un climat de confiance et d'inclusion ; le sérieux de la thématique n'empêche pas la convivialité. En choisissant une typographie manuscrite et des illustrations modestes, le livret incarne une forme de sympathie et de proximité, même si le contenu n'est pas facile à aborder au premier abord. L'édition est vendue au prix de 5 euros sur le site internet de l'Atelier Buissonnier. L'éthique du *care* s'exprime ici dans la volonté d'aborder des thèmes essentiels pour le bon fonctionnement de la vie collective, qu'elle soit dans le milieu privé ou professionnel, ou avec des personnes en situation de vulnérabilité. L'association travaille avec des personnes vivant en institutions sociales, médico-sociales (enfants ou adultes en situation de handicap, enfants et adolescent·es en situation de placement éducatif, ou encore des personnes en situation d'exclusion, de réinsertion...). Ainsi, le travail de Formes Vives démontre que le design peut soutenir les expériences de vie collective, et à encourager les discussions autour de l'empathie, la compréhension, l'ouverture aux autres.

## women for peace

Dans ce texte, j'ai beaucoup parlé d'objets imprimés. Mais avant de le conclure, j'aimerais vous parler du médium de la banderole, auquel je suis tout particulièrement attachée. L'une de ses qualités principales réside dans sa simplicité matérielle et sa fabrication intuitive. La bannière en tissu raconte d'autres histoires, elles sont brutes, directes, sincères. Sa confection repose sur des gestes simples — écrire, peindre, coudre — qui sont ancrés dans des savoir-faire artisanaux transmis de génération en génération et partagés par des cultures et des époques variées. Souvent réalisés à plusieurs, ces gestes renforcent les liens entre les participant-es, faisant de la bannière en tissu un outil d'expression collectif soutenant de nombreuses causes sociales et féministes.

La banderole est centrale dans l'histoire du *Greenham Common Women's Peace Camp*. Au début des années 1980, l'ombre d'une catastrophe nucléaire plane sur le quotidien de millions de personnes. Le traumatisme d'Hiroshima et de Nagasaki reste ancré dans les mémoires. La guerre froide, ainsi que la prolifération de missiles nucléaires à travers le monde, intensifie cette angoisse. Mais pour un groupe de femmes, cette peur devient le moteur d'une révolte. En août 1981, trente-six femmes galloises décident de transformer leur inquiétude en une action symbolique. Rassemblées à Cardiff, elles entament une marche de dix jours vers Greenham Common, une base militaire dans le sud de l'Angleterre choisie par l'OTAN pour accueillir les premiers missiles nucléaires américains sur le sol européen. En septembre 1981, après leur arrivée à Greenham, elles exigent un dialogue avec le ministère de la Défense, mais leur revendication rencontre un silence glacial. Ignorées par les autorités militaires et les médias, elles refusent de partir. Ce qui devait être une action ponctuelle se transforme alors en une occupation longue. Ces femmes installent un camp de fortune devant la base, qui restera en place plus de vingt ans. En 1982, la dynamique du mouvement évolue. Les militantes décident que leur lutte sera menée en non-mixité. Cet espace, qu'elles veulent libérateur, doit permettre

de tisser des liens entre elles et de construire une solidarité radicale, sans être entravées par les dynamiques de domination masculine. Le 12 décembre 1982, leur mouvement atteint une ampleur inédite. Plus de 30 000 femmes se rassemblent autour de la base militaire, formant une immense chaîne humaine sur les 24 kilomètres de son périmètre. Main dans la main, elles encerclent symboliquement cet espace militarisé, transformant ce lieu de menace en un théâtre de solidarité et de résistance collective. Leur créativité, souvent joyeuse et déconcertante, déstabilise les autorités, qui peinent à répondre à des formes de lutte aussi inattendues. (figures f, g, h) Les femmes de Greenham Common ont redéfini l'espace public en l'investissant de façon pacifiste et permanente. Afin de transmettre leurs messages de paix, elles créent des banderoles directement sur les lieux, avec les matériaux qu'elles ont sous la main. En s'inscrivant dans l'espace public, la banderole capte le regard et participe à l'action directe. C'est ce que j'apprécie tout particulièrement dans cet objet de tissu : son processus de création, ancré dans l'urgence et la spontanéité des luttes. La bannière est souvent conçue rapidement, pour répondre à des besoins immédiats : une manifestation, un rassemblement, une protestation. À Greenham, elle étaient conçues pour être vues, mais aussi pour rassembler les participantes autour d'une pratique partagée. Par sa matérialité, le tissu évoque la chaleur, le soin et les liens, tout en suggérant une fragilité à protéger. Le textile devient un médium expressif, non seulement visuel mais aussi tactile. Ce choix matériel était en soi un acte politique, dans un contexte où l'industrie militaire valorisait des matériaux froids, métalliques et rigides.

« *Girls Say No to the Bombs* » « *Remembrance Is Not Enough* » : leurs œuvres critiquent les commémorations passives des conflits passés. Elles soulignent que se souvenir ne peut être une finalité si les structures de violence, comme l'armement nucléaire, restent intactes (figures i, j). Les bannières accrochées aux grilles de la base militaire transforment la clôture — symbole de séparation et de militarisation — en un espace de dialogue. Elles détournent l'esthétique autoritaire des barbelés, la rendant colorée, expressive et vivante. Dans leurs visuels, elles intègrent des rondes, des danses et même des chaînes humaines, où les femmes sont le cœur de la

résistance. Leurs créations portent non seulement des messages politiques, mais sont aussi les témoins d'une esthétique du *care*, où le fait de tisser — au sens propre comme figuré — relie les participantes dans une lutte commune. Grâce à ce médium, les militantes revendiquent que les questions militaires ne sont pas uniquement réservées aux hommes politiques. Elles clament haut et fort que ces enjeux sont aussi « les affaires des femmes », et que leur voix, portée par une colère légitime et une joie collective, a toute sa place dans le débat public. Le campement, devenu un lieu de résistance et de création, a aussi redéfini ce que signifiait lutter, vivre et créer ensemble. Les femmes réinventent l'acte de résistance en mêlant art, vie et action politique. Elles chantent, dansent, se déguisent, bloquent des convois militaires. Par la force de leurs actions, elles détournent, par la même occasion, les stéréotypes sexistes qui voudraient brider leurs corps et leurs esprits.

Les pratiques de Greenham Common trouvent un écho dans des luttes féministes actuelles, ou encore dans les mouvements écologistes comme Extinction Rebellion. Elles partagent une similarité avec les visuels des mouvements contemporains, comme le travail d'Anaïs Enjalbert, graphiste pour Solidaires, un syndicat de lutte et de transformation sociale qui défend les travailleuses et travailleurs de France. Ces approches graphiques, bien que séparées par le contexte historique et géographique, partagent des intentions communes en matière de lutte collective. Dans ses productions, Anaïs Enjalbert œuvre pour les luttes sociales en France. Ses affiches et supports s'inscrivent dans un cadre militant où le graphisme est pensé comme un outil d'action et de mobilisation. Son travail graphique pour Solidaires utilise une esthétique percutante, s'appuyant sur des typographies puissantes, aux formes semblables à des bouts de scotch imbriqués pour former des lettres. Elle utilise des couleurs et des slogans marquant pour communiquer les différentes colères militantes. (figures k, l). Un ouvrage publié en 2024 aux éditions La Mousse rassemble plus de 70 visuels réalisés par la graphiste Anaïs Enjalbert en collaboration avec des bénévoles de l'Union syndicale Solidaires. Ce livre constitue une véritable archive graphique, mettant en lumière des slogans porteurs de valeurs et de pratiques

émancipatrices: féminisme, antiracisme, internationalisme, anti-fascisme, ainsi que les luttes contre les lgbtphobies et le validisme. Les visuels s'inscrivent dans un engagement collectif, contre le capitalisme et en faveur des services publics (figure m).

À l'instar des bannières de Greenham, les créations d'Anaïs Enjalbert traduisent un engagement sincère envers la justice sociale, mais elles intègrent davantage les codes du graphisme contemporain. Bien que pensées pour des manifestations et des rassemblements, ses œuvres s'inscrivent aussi sur des supports imprimés et numériques (affiches, stickers, banderoles, réseaux sociaux). Elle contribue à transformer les espaces publics, mais dans une logique différente: celle de l'affichage et de la diffusion massive, ancrée dans la tradition syndicale française. Ces deux approches démontrent bien comment la pratique graphique s'adapte aux époques, aux besoins et aux moyens des militant·es, tout en restant un outil puissant pour s'engager dans la lutte collective.

## tisser nos luttes communes

Écrire ce texte a été comme déployer un fil, qui relie des fragments d'images et de pensées. Depuis les premières pages, il explore des espaces à la fois intimes et collectifs, des luttes profondes et parfois invisibles, des formes de soin et de consolation qui trouvent leur ancrage dans le design graphique. Il y a eu des nœuds à démêler, avant de former petit à petit des mailles un peu plus solides, prêtes à accueillir d'autres mains, d'autres récits. Ce déploiement, je le vois maintenant comme une invitation à concevoir le graphisme autrement, non pas seulement comme une discipline, mais comme un espace, une maison, un refuge. Dans toute sa matérialité et son intangibilité, le design graphique est un terrain fertile pour prendre soin, consoler, retrouver l'espoir et la force de s'engager pour les causes qui nous sont chères. Il s'immisce dans nos intimités, bâtit des ponts entre les individu·es et amplifie les voix que l'on n'entend pas. Il peut être le livre que l'on serre contre soi, la bannière que l'on élève au vent, ou l'affiche qui illumine une rue la nuit. Il est tout cela à la fois : une présence discrète, essentielle. Quant à l'éthique du *care*, elle interroge et met en lumière ce que nous choisissons de créer, pourquoi nous le faisons, et pour qui. Il ne s'agit pas seulement de produire des images ou des objets, mais d'habiter le monde autrement, de le rendre plus vivable, pour soi et pour les autres.

J'ai encore beaucoup d'autres interrogations. La notion de *care* se heurte à mes propres privilèges. Je me questionne : qui peut réellement se permettre de prendre soin, de créer pour le collectif, ou de participer à des luttes ? Comment éviter que le design graphique, même militant, reste réservé à une élite culturelle ou académique ? Le design peut-il vraiment transformer des structures sociales ou politiques profondément enracinées dans nos sociétés ? Comment faire en sorte d'adapter l'éthique du *care* face à la montée en puissance des outils numériques ? D'ailleurs, si ce mémoire se concentre sur le design graphique, ce n'est pas parce qu'il serait l'unique espace de soin ou de résistance, mais parce qu'il constitue pour moi une discipline familière pour étudier ces notions. Il dialogue toutefois

avec d'autres pratiques artistiques et sociales, qui partagent des valeurs similaires et pourraient enrichir ces réflexions. Le design reste un domaine parmi beaucoup d'autres où le *care* peut s'exprimer. Sa pratique apparaît dans d'autres formes d'expressions artistiques ; la littérature, le cinéma, l'artisanat, mais aussi, et surtout, dans les milieux hospitaliers, activistes et politiques. Ce texte est une maille dans un tissu plus vaste, un abri temporaire, depuis lequel chacun·e pourra repartir avec ses propres fils.

Peut-être suis-je celle qui tisse des mots sur une page ou des lettres sur un drap. Celle qui croit profondément au pouvoir de la douceur. Une douceur combative, où la main qui caresse est aussi celle qui milite. Une main qui crée, console et résiste, qui rappelle que le *care* — prendre soin de soi, des autres, de nos espaces — se pratique collectivement. Il est impossible de s'enrouler seul·e dans un tissu de lutte ; il faut d'autres mains pour le tenir, le tendre, le renforcer. Nous n'avons jamais créé seul·es. Même isolé·es dans nos ateliers ou penché·es sur nos claviers, nous portons en nous des voix, des histoires, des luttes qui résonnent. Faire du design, c'est refuser l'inertie, refuser l'indifférence. C'est murmurer qu'un autre monde est possible. Reconnaître que nos créations, nos mots, nos images, n'ont de sens que lorsqu'ils entrent en résonance avec d'autres, lorsqu'ils sont partagés, repris, amplifiés.

Tisser nos luttes communes, c'est accepter l'imperfection de nos œuvres et de nos relations. C'est reconnaître que nous ne serons jamais parfait·es, jamais assez nombreux·ses, jamais assez prêt·es. Mais c'est aussi choisir de faire malgré tout. Travailler à plusieurs, pour conjuguer nos forces et nos failles, rêver ensemble, tout en restant ancré·es dans le réel. Cette vision n'exclue pas les tensions ou les contradictions inhérentes au processus de création collective. Mais peut-être devons-nous apprendre à gérer différemment les désaccords, échecs, et luttes de pouvoir ? Comment le *care* peut-il alors être appliqué pour mieux gérer ces tensions ? Dans nos sociétés productivistes, on l'oublie trop souvent, faire groupe demande beaucoup de patience et d'attention.

Le design ne résout pas les crises, mais il peut les rendre plus tangibles, plus visibles. Il peut ouvrir des espaces où chacun·e peut respirer, pleurer, rire, apprendre. Il y a de la place pour ceux qui luttent déjà, comme pour ceux qui hésitent encore. Ce livre est tourné vers l'avenir. Un avenir incertain, marqué par des crises climatiques, sociales et politiques. Mais un avenir où le design, comme acte de soin et de résistance, peut jouer un rôle crucial. Dans ce monde abîmé, chaque image, chaque message graphique peut devenir une balise, un repère pour ceux qui cherchent des chemins d'espoir. Je tends mes mains vers vous. Ce livre n'est qu'un fragment, un fil parmi tant d'autres. À vous, maintenant, de le nouer à vos propres récits. Nous tisserons des histoires qui attendent encore d'être écrites. Nous ferons des trous dans les filets oppressifs pour laisser entrer la lumière.



[1] Starhawk, née Miriam Simos, le 17 juin 1951 à Saint Paul dans le Minnesota est une écrivaine, militante écoféministe et théoricienne reconnue pour ses travaux sur la spiritualité, l'activisme et l'écologie sociale. Elle est notamment l'auteurice de *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess* (1979), un ouvrage majeur du mouvement néo-païen, où elle explore les liens entre spiritualité, pouvoir collectif et résistance. Son activisme met l'accent sur la résilience communautaire et les pratiques de soin comme formes de transformation sociale. Ses écrits ont influencé de nombreux mouvements militants, notamment ceux engagés dans la justice climatique et sociale.

[2] Starhawk, *Comment s'organiser, manuel pour l'action collective*, Cambourakis, 2021

[3] Ibid.

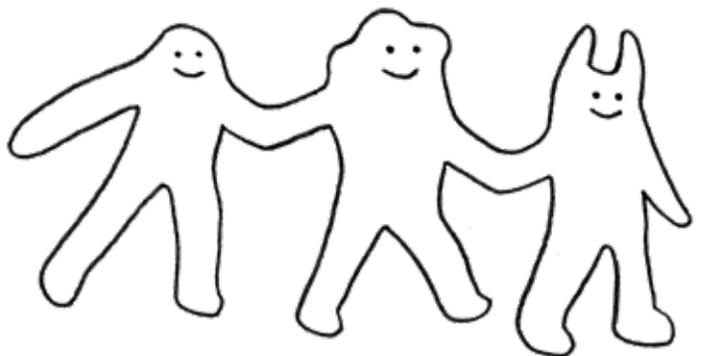
[4] L'Atelier Populaire désigne le collectif d'artistes, d'étudiant·e·s en art et de militant·e·s qui s'est formé en mai 1968 à l'École des Beaux-Arts de Paris. Cet atelier a produit des affiches sérigraphiées devenues iconiques, visant à soutenir les luttes étudiantes et ouvrières de l'époque. Ses membres défendaient une vision anti-commerciale et collective de l'art, en rupture avec les institutions traditionnelles. Leurs affiches continuent d'inspirer les mouvements sociaux contemporains. Parmi les créations les plus célèbres, on peut citer : « *La lutte continue* », où une main brandit un drapeau rouge, devenue un symbole des espoirs révolutionnaires. « *Nous sommes le pouvoir* », et « *Usines, Universités, Union* », qui résume l'alliance entre étudiant·e·s et ouvrier·e·s.

[5] Grapus est un collectif de graphistes français fondé en 1970 par Pierre Bernard, François Miehe et Gérard Paris-Clavel, trois anciens membres de l'Atelier Populaire de Mai 68. Rejoints plus tard par Alex Jordan et Jean-Paul Bachollet, ils défendaient une approche du graphisme résolument engagée et politique, refusant la distinction entre travail commercial et militant. Grapus a travaillé pour des syndicats, des collectivités locales, des associations, ainsi que pour des institutions culturelles telles que le Théâtre National de Chaillot ou le Festival d'Avignon. Le collectif s'est dissous en 1990, en raison de divergences sur le rôle du graphisme dans la société.

[6] Formes des luttes est un collectif d'artistes né d'un désir de mettre en commun des images pour en réduire le coût d'impression. Ils défendent des valeurs sociales et luttent contre les idées d'extrême-droite grâce à des « appels à images » ouverts à toutes les graphistes souhaitant mettre leur créativité au service des luttes. En tout, 9 appels à images ont été lancés depuis 2019, plus de 1000 images de près de 500 graphistes ont été mises en ligne, dont plus de 250 ont été tirées en autocollants pour une diffusion d'environ 700000 exemplaires dans de nombreuses manifestations

[7] <https://nerougissezpas.fr/qui-sommes-nous/>

# respiration IV





a



b



c

SE RENCONTRER

réfléchir ensemble

Qu'est-ce que j'ai à dire?  
à faire partager?      à qui je veux m'adresser?

PRATIQUES  
NÉCESSITÉS  
ENVIES  
INFORMATIONS

QU'EN FAIRE ?

quelle présence avoir?  
quel message faire exister?

	LES SUPPORTS	LES MODES DE DIFFUSION	DURÉE
MOYENS HUMAINS	LES FORMES GRAPHIQUES	LE LANGAGE	MOYENS TECHNIQUES ET FINANCIERS

RÉALISATIONS, INTERVENTIONS

SUIVI DE PROJET

ARCHIVAGE  
détaillé et critique

mise en  
partage  
(Internet)

# LE CONSENTEMENT

Donner son consentement c'est :

- Dire qu'on est d'accord,
- Donner sa permission,
- Autoriser quelqu'un à faire quelque chose,
- Faire un choix.



Pour que quelqu'un touche mon corps, je dois donner mon consentement libre. Ça veut dire que je suis d'accord et que je ne suis pas forcé·e par quelqu'un·e d'autre. Je dis que je suis d'accord parce que j'en ai envie, pas pour faire plaisir à quelqu'un·e.

Pour que quelqu'un touche mon corps, je dois donner mon consentement éclairé. Un consentement éclairé, ça veut dire que :

- je connais toutes les informations pour faire le choix qui me convient,
- j'ai compris toutes les informations. La personne qui me donne les informations doit vérifier que j'ai bien compris.

Quand je donne mon consentement libre et éclairé, j'ai toujours le droit de changer d'avis et de dire stop.



Je peux dire «non» si je ne suis pas d'accord.



Je peux dire «STOP»



Je peux repousser l'autre



Je peux partir

# LES ÉMOTIONS

Les émotions me donnent un message sur ce qui se passe en moi. C'est ma réaction au corps à ce que je vis en train de vivre.

Dans ma vie, je ressens des émotions différentes comme :



## LA JOÏE

elle m'indique ce qui me fait plaisir ou me rend heureux·e. Quand je ressens de la joie, je souris, j'ai de l'énergie, je me sens léger·e.



## LA TRISTESSE

elle me parle de quelque chose qui me manque. Quand je ressens de la tristesse, j'ai envie de pleurer, je me sens faible, je n'ai envie de rien.



## LA PEUR

elle m'avertit des dangers. Quand je ressens de la peur, mon cœur bat plus vite, j'ouvre grand les yeux, parfois j'ai du mal à respirer, je tremble.



## LA COLÈRE

elle m'emmène quand j'ai subi une injustice, une grande déception. Quand je ressens de la colère, mes muscles se contractent (je serre les poings, la mâchoire), j'ai chaud, je deviens rouge, je respire plus rapidement, j'ai envie de crier.

PARFOIS, JE N'ARRIVE PAS À PARLER OU À PARTIR : SI JE NE DIS PAS «OUI», L'AUTRE NE DOIT PAS ME TOUCHER.

PAS DE «OUI»  
=  
PAS DE CÂLINS



f



g



h







k



l



m

- a *Mieux vaut un élan collectif qu'un collectif d'élan*, Théo Garnier Greuez pour Formes des Luttes, sérigraphie sur papier, décembre 2023
- b Chantier participatif Ne Rougissez pas, Installation du mobilier urbain, les B.U.L (Bicoque à Usage Local) dans l'espace public de Nanterre, quartier du Parc (Sud et Nord), Novembre 2020
- c Ibid.
- d Schéma de la méthode de travail de Formes Vives, 2009
- e *Cahier Vivre Ensemble* pour l'Atelier Buissonnier, Formes Vives, édition Risographiée, 2020
- f Manifestantes à Greenham Common en décembre 1982. Photographie de Mike Goldwater
- g Les manifestantes forment une « chaîne de la paix » en 1982. Photo Daily Mail
- h Bannières communes sur la clôture à Greenham, Four Corners Books, 2021
- i *Girls Say No to the Bombs*, Thalia Campbell, Banners from Greenham Common, Collection du Peace Museum, Bradford, Four Corners Book, 2021
- j *Remembrance is not enough*, Thalia Campbell, Banners from Greenham Common, Four Corners Book, 2021
- k *Déconfinons non colères*, Anaïs Enjalbert pour l'Union syndicale Solidaires, juin 2020
- l *Antifascistes, internationalistes, écologistes*, Anaïs Enjalbert pour Solidaires, 2020
- m *Solidaires!* édition conçue par Magali Brueder aux éditions La Mousse Milite, 2024

-bibliographie

# les livres-maisons que j'ai transportés partout,

- \* Myriam BAHAFFOU, Des paillettes sur le compost, écoféminismes au quotidien, Le passager clandestin, 2022
- \* Lauren BASTIDE, Futur-es, Comment le féminisme peut sauver le monde, éditions Points, janvier 2024
- \* Mona CHOLET, Chez Soi, Une Odyssée de l'espace domestique, La Découverte, 2016
- \* Yves CITTON, L'économie de l'attention: Nouvel horizon du capitalisme?, La Découverte, 2014
- \* Camille CIRCLUDE, La typographie post-binaire, Au-delà de l'écriture inclusive, Paris, B42, novembre 2023
- \* Charlotte DEW, Women for Peace, Banners from Greenham Common, Four Corners Irregulars N°8, 2021
- \* Anne DUFOURMANTELLE, Puissance de la douceur, éditions Payot et Rivages, Paris, 2013 [2022]
- \* Catherine DE SMET, Pour une critique du design graphique, éditions B42, Paris, juin 2020
- \* Cynthia FLEURY, La Fin du courage, Fayard, 2010
- \* Carol GILLIGAN, Une voix différente pour une éthique du care, Flammarion, 2008
- \* Jean-Michel GÉRIDAN, LSD n° 03, A DIY issue, Le Signe, 2023
- \* bell HOOKS, Cultiver l'appartenance, Cambourakis, sorcières, 2023
- \* bell HOOKS, Tout le monde peut être féministe, éditions Divergences, 2020
- \* Jehanne DAUTREY, Design et pensée du care – Pour un design des microluttes et des singularités, Presses du Réel, 2019
- \* Claire MARIN, Être à sa place, Habiter sa vie, habiter son corps, L'Observatoire, 2022
- \* Laszlo MOHOLY-NAGY, Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie, 1925, Paris, Folio Essais
- \* Norman POTTER, Qu'est-ce qu'un designer: objets, lieux, messages, Paris, B42, 2018
- \* Marie PRESTON, Inventer l'école, penser la co-création, CAC Bretagne et Tombo Presses
- \* Camille RICHERT, Hackney Flashers, Parents must unite + fight: travail et féminisme socialiste en Angleterre, Tombo Presses, 2024
- \* Starhawk, Comment s'organiser, manuel pour l'action collective, Cambourakis, 2021

## entre ma chambre, mon sac, et l'atelier à l'école:

- \* Camille TESTE, Politiser le bien-être, Binge Audio, 2023
- \* Joan TRONTO, Un monde vulnérable, pour une politique du care, [1993] Paris, La Découverte, 2009
- \* Ellen UPTON, Extra Bold (a feminist, inclusive, antiracist, non-binary field guide for graphic designer), Princeton Architectural Press, 2021
- \* Najat VALLAUD-BELKACEM et Sandra LAUGIER, La société des vulnérables: leçons féministes d'une crise, Gallimard TRACTS, 2020
- \* Virginia WOOLF, Une chambre à soi, [1929] éditions 10/18, 2001
- \* Linsey YOUNG, Women in revolt!, Tate Publishing, 2023
- \* Pour des écoles d'art féministes! Manifeste collectif, Tomolo Presses, Publié avec l'ÉSACM, février 2024

## revues consultées:

- \* Karen BRUNEL-LAFARGUE, Un réseau de responsabilité: typologie des modélisations morales du designer graphique, Sciences du Design, 2020/2 n° 12, pages 27 à 35
- \* Irène JAMI, Judith Butler, théoricienne du genre, Cahiers du Genre, 2008/1 n° 44, pages 205 à 228
- \* Martine ROYER et Denis PELLERIN, Le design à l'épreuve de l'éthique du care: retour réflexif pour un possible renouvellement des pratiques, Sciences du Design, 2022/2 (n° 16), pages 120 à 137
- \* Olivier SCHMITT, Martine Aubry cherche à redynamiser la pensée sociale progressiste. La première secrétaire du PS introduit, dans son projet, le concept anglo-saxon de «care», Le Monde, publié le 14 avril 2010
- \* Kimberlé WILLIAMS CRENSHAW et Oristelle BONIS, Cartographies des marges: intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur, Cahiers du Genre, 2005/2 n° 39
- \* bell HOOKS & Tanya MCKINNON, Sisterhood: beyond public and private, Journal of Women in Culture and Society, vol 21, n° 4, 1996

## articles trouvés en fouillant sur internet :

- \* Diane PIEN, Black Panther Party's Free Medical Clinics (1969-1975), BlackPast, 9 juillet 2020, consulté le 11 novembre 2024. [<https://www.blackpast.org/african-american-history/institutions-african-american-history/black-panther-partys-free-medical-clinics-1969-1975/>]
- \* National Museum of African American History & Culture, The Black Panther Party: Challenging Police and Promoting Social Change, consulté le 11 novembre 2024. [<https://nmaahc.si.edu/explore/stories/black-panther-party-challenging-police-and-promoting-social-change>]
- \* Taylor MICHAEL, Designing a Black Panther Revolution, Hyperallergic, 16 mars 2023, consulté le 10 novembre 2024. [<https://hyperallergic.com/808710/designing-a-black-panther-revolution/>]
- \* Oxfam International, Ποιταίλοι les personnes les plus pauvres sont majoritairement des femmes, 2023, consulté le 21 octobre 2024. [<https://www.oxfam.org/fr/pourquoi-les-personnes-les-plus-pauvres-sont-majoritairement-des-femmes>]
- \* Maria GIL ULLDEMOLINS, Laurie Simmons (1949-), The Architectural Review, 12 janvier 2023, consulté le 17 octobre 2024. [<https://www.architectural-review.com/essays/reputations/laurie-simmons-1949>]
- \* Christopher J. KELLY, The personal is political, Encyclopaedia Britannica, publié le 17 septembre 2024, consulté le 16 octobre 2024. [<https://www.britannica.com/topic/the-personal-is-political>]
- \* The Getty Research Institute, Guerrilla Girls Archive, 2008, consulté le 16 octobre 2024. [[https://www.getty.edu/research/special\\_collections/notable/guerrilla\\_girls](https://www.getty.edu/research/special_collections/notable/guerrilla_girls)]
- \* Stéphane VIAL, Le design comme une chose qui pense, La Revue du Design, paru le 1er décembre 2010, consulté le 6 octobre 2024. [<https://www.larevuedudesign.com/2010/12/03/le-design-comme-une-chose-qui-pense-stephane-vial/>]

- \* Alina VRABIE, Stefan Sagmeister interview, The Happy Show artist on work and happiness, 18 octobre 2013, consulté le 8 octobre 2024. [<https://blog.sandglaz.com/stefan-sagmeister-interview-happy-show/>]
- \* Stefan SAGMEISTER, Happiness by design, TED TALK, février 2004, consulté le 8 octobre 2024. [[https://www.ted.com/talks/stefan\\_sagmeister\\_happiness\\_by\\_design](https://www.ted.com/talks/stefan_sagmeister_happiness_by_design)]
- \* Formes Vives, Hypothèses de travail, 2009, consulté le 12 août 2024. [<https://www.formes-vives.org>]
- \* Bye Bye Binary, Histoires messy & généalogies, blog actualisé depuis 2017, consulté le 12 août 2024. [<https://genderfluid.space/histoires.html>]

## ce que j'ai écouté attentivement, chez moi, ou dans un train Paris — Le Havre :

- \* Lauren BASTIDE, Folie douce #5, Féminisme et santé mentale, c'est la même chose, 8 mars 2024, consulté le 10 octobre 2024.
- \* Lauren BASTIDE, Folie douce #6, Cybil Dion, «me réparer en réparant le monde», 14 mars 2024, consulté le 10 octobre 2024.
- \* Lauren BASTIDE, La Poudre, épisode 79, avec Paul B. Preciado, juillet 2020, consulté le 4 juin 2024.
- \* Lauren BASTIDE, La Poudre, épisode 119, avec Virginie Despentes, septembre 2022, consulté le 4 juin 2024.
- \* Charlotte BIENAIMÉ, Un podcast à soi #9, La révolution sera féministe, Arte Radio, 6 juin 2018, consulté le 28 juin 2024.
- \* Charlotte BIENAIMÉ, Un podcast à soi #12, Les femmes sont-elles des hommes comme les autres?, Arte Radio, 7 novembre 2018, consulté le 25 juin 2024.
- \* Charlotte BIENAIMÉ, Un podcast à soi #26, Prendre soin, penser en féministes le monde d'après, Arte Radio, 10 juin 2020, consulté le 25 juin 2024.
- \* Judith DUPORTAIL, Encore heureux, Self-care ta mère, Peut-on politiser le bien-être? avec Camille Teste, Binge Audio, avril 2023, consulté le 10 juillet 2024.
- \* Judith DUPORTAIL, On ne peut plus rien dire, Le self-care est-il l'arnaque du siècle?, Binge Audio, mars 2022, consulté le 8 juillet 2024.
- \* Richard GAITET, Bookmakers #50, Claude Ponti (1/3), Arte Radio, 17 février 2022, consulté le 20 septembre 2024
- \* Charlène PETIT, Filantropio, #44 The Caring Gallery, la rencontre de l'art et de l'éthique du care au service du bien commun, Florence Manuquerka, 3 avril 2024, consulté le 4 octobre 2024.
- \* Charles PÉPIN, Sous le soleil de Platon, Jacques Attali: qu'est-ce qui peut, vraiment, nous consoler?, France Inter, 30 juillet 2024, consulté le 2 octobre 2024.
- \* Lucile ROUSSEAU-GARCIA, Émotions, Pourquoi avoir une déco à notre image nous fait du bien?, Louie, novembre 2020, consulté le 26 septembre 2024.



du fond du cœur, merci à ceux qui m'ont  
grandement encouragée et aidée durant  
l'écriture et la création de ce livre :

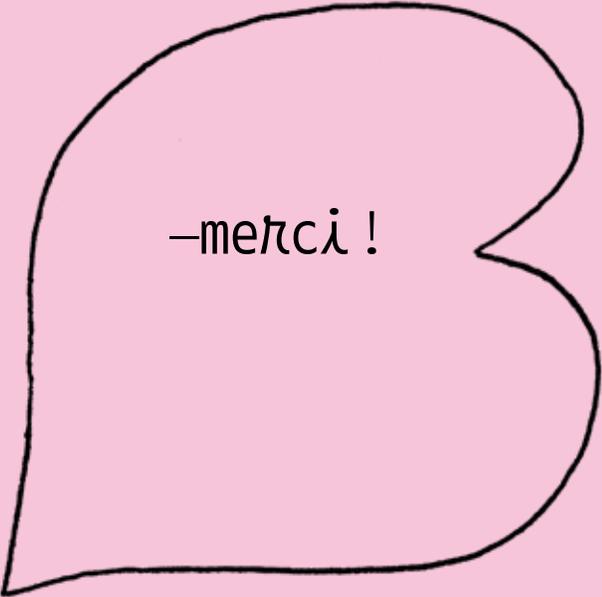
Vanina Pinter, Sonia Da Rocha, Yann Owens,  
Oriane Pichuèque, Alain Rodriguez,  
Anna et Ju

mes chère<sup>s</sup> ami<sup>s</sup> et courageux<sup>s</sup> camarades :  
Antoine, Clément, Estelle, Gurvan, Loriane,  
Mathilde, Maxime, Meriem, Olga, Pauline, Sarah,  
Sarah, Victoria, sans oublier Agathe,  
qui m'a beaucoup manqué cette année

les Frondeuses, grâce auxquelles j'ai pu nourrir  
mes engagements féministes

merci à mes proches qui me consolent toujours,  
en particulier Papa, Maman

à ceux qui ont lu ces lignes,  
à toutes ceux qui prennent soin,  
qui créent, qui résistent,



-merci !

#### Typographies

Amie Amie, conçue par Sora Sagano et Mirat-Masson, ByeByeBinary

Literata, conçue par Veronika Burian, TypeTogether

Monotalic, conçue par Nikola Kostić et Zoran Kostić, Kostic Type Foundry

#### Papiers

Clairefontaine Trophée Pastel 80g, teinte rose clair

Respecta Satin 115g

Achévé d'imprimer en décembre 2024

à l'ESADHaR au Havre



