

# La refabrication

## UNE HISTOIRE DU RECYCLAGE : LA PRATIQUE DE LA RÉPARATION

La place de l'individu dans la fabrication d'objets tend actuellement vers un glissement significatif, modifiant le statut du consommateur et du designer. Les questions environnementales sont également à considérer au regard du développement d'une forme de design social et écologique depuis les années 90 : social, au regard de la reconsidération de l'individu dans la fabrication des objets ; écologique, face au déploiement des procédés de recyclage et de revalorisation. La question de l'altération des objets est ainsi une question centrale.

La pratique ancestrale de la réparation est une manière de questionner et de solutionner notre rapport à l'usure des objets. Elle se place également comme une des réponses à la volonté d'impliquer l'individu au sein du processus de fabrication ou de refabrication des objets. Cette pratique peut être considérée comme une forme de désobéissance. Une résistance s'opère face au flux vertigineux d'objets. Ainsi, plus que de questionner notre rapport aux objets, la pratique de la réparation semble ouvrir une nouvelle alternative, une issue singulière, moins radicale et nébuleuse que la mise au rebut. Cette résistance tend à nous amener à contester la fatalité de l'altération ou de l'obsolescence. Il est également ici question de provoquer un réajustement de notre propre rôle. Plus que de contrarier la mise au rebut des objets devenus déchets, l'intérêt central de ce genre de pratique (la réparation, la revalorisation) réside également dans le contournement d'une passivité qui semble scellée. Un espoir accompagne ces nouvelles formes de refabrication. L'individu peut-il recouvrer une forme d'engagement vis-à-vis de ce qui compose son espace de vie individuel et collectif ?

De façon plus précise, si nous tentons de définir ce nouveau rapport individu/objet, le choix de réparer s'accompagne de différentes phases qui mènent l'utilisateur à connaître et comprendre l'objet altéré. Le prélude de cette relation particulière émane du simple fait que l'individu choisit de ne pas jeter l'objet. De ce choix s'établit une relation complexe qui dépasse le simple fait de se servir d'un objet. La dépendance de chacun aux objets est ainsi équilibrée. L'objet acquiert le mérite d'être entretenu, c'est alors que débute une parade méthodique jusqu'à une destination finale, celle de la restitution. L'individu est face à un dysfonctionnement qu'il a choisi de rétablir. Les questions qui surviennent sont diverses et mènent à comprendre, analyser et pratiquer. La rencontre se fait via

### LÉA BARBIER

En parallèle à mon activité de designer indépendante, je poursuis, depuis janvier 2013, un cycle de recherche au sein du Post-diplôme en design à l'École supérieure d'art et de design de Saint-Étienne.

Je fais également partie du collectif Faubourg132 et participe aux lignes de recherche *Objectiver* et *Design social, nouvelles formes de convivialité*.

Mon travail questionne l'objet comme médiateur pour l'homme, trait d'union entre l'individu et le monde. L'objet se place comme un refuge de l'identité, d'états d'âme, de souvenirs et concentre des formes d'investissements.

En parallèle à ces questions d'affectivité, mon propos se centre sur l'altération et notre proximité vis-à-vis de la fabrication de ces objets qui nous entourent. Travaillant sur ce principe, j'étudie la pratique de la réparation, sous l'angle de la tradition et de l'innovation.

différents niveaux, de l'analyse à l'expérience de la pratique : quelle est la faille ? Que reste-t-il de ce qu'était l'objet ? Que rétablir ? Comment procéder ? La technique et l'exécution de la réparation sont ainsi guidées par des choix d'ordre technique (le protocole de réparation), esthétique et parfois émotionnel (la restitution d'une apparence originelle plus que d'une fonctionnalité). L'objet détient ainsi les traits de son réparateur et devient le support d'une réappropriation, d'une subjectivité lui conférant un caractère précieux.

Il est important de distinguer les motivations d'une telle pratique pour en comprendre ses diverses applications. On pourrait penser de prime abord, et d'un point de vue purement technique, que la réparation constitue le moyen de restituer l'intégrité fonctionnelle d'un objet. En réalité, tout dépend du statut de l'objet aux yeux de son propriétaire. Le choix de la réparation peut d'une autre manière être motivée par le désir de restituer l'intégrité sensible de l'objet, que nous pouvons alors appeler « fétiche ». Ce dernier exemple se caractérise souvent par l'omission d'une fidélité parfaite à l'apparence initiale de l'objet. L'importance réside dans la restitution d'une apparence et d'une forme de souvenir. L'altération semble constitutive de l'affectivité qui nous lie à certains objets. Au fil des usages l'objet acquiert une charge biographique, qu'on pourrait appeler mémoire involontaire. Le choix de la réparation est ainsi également à considérer comme émanant d'une volonté de reconquérir un souvenir. Cette binarité, entre fonctionnalité et affectivité, est essentielle pour appréhender toutes les subtilités des différentes formes de réparations, ancestrales et contemporaines, ainsi que pour entrevoir la complexité des rapports entre individu et objet.

#### **UNE PRATIQUE ANCESTRALE**

Ce versant sensible met en lumière certaines formes de pratiques ancestrales, telles que la pratique de la réparation en Afrique. Quand dans le contexte des

sociétés occidentales l'altération constitue la fin du cycle de vie de l'objet, en Afrique la pratique de la réparation est une activité ancrée culturellement. Les choses qui méritent d'être restituées sont les objets d'usage (récipient, calebasse, assise, etc.) qu'on peut difficilement remplacer ou les objets rituels (masque, statuette, etc.). Les sutures, les agrafes, les pièces métalliques sont autant d'instruments de réparation et cicatrices qui sont là pour signifier. Ces marques de réparation ne sont pas pensées pour être invisibles. La précision et la justesse du travail de ligatures – comparable aux méthodes chirurgicales – valorisent l'objet, les réparations sont manifestes et révèlent une franchise face à la faille. Elles étendent la force symbolique de l'objet, et du geste lui-même. Dans le cas des objets sacrés – les fétiches – la réparation s'accompagne d'un rituel. Le fétiche cassé dévoile une lésion au sein de la collectivité et doit être réinstauré afin de retrouver sa fonction symbolique. L'altération, tel un signe divin, affaiblit la communauté en signifiant un dérèglement social, et seul l'homme « élu » peut réparer cette faille.

La restitution prend son sens dans le rétablissement de l'équilibre et de la cohésion du groupe et ne comble pas seulement un dysfonctionnement d'usage. La réparation tend vers un acte de rédemption. En réparant on arrange les choses, on résout un problème qui dépasse les considérations techniques de la faille. Il s'agit en effet de soigner une entaille sociale.

La pratique de la réparation est avant tout une question de culture et naît principalement d'un besoin économique ou pratique. Dans une autre partie du monde, au Japon, une pratique ancestrale est apparue sous la période Tokugawa ou époque d'Edo – phase de l'histoire du Japon entre 1600 et 1868. Le « kintsugi » – qui signifie « couture d'or » – est une technique japonaise de réparation alliant la laque naturelle et l'or. Cette pratique est destinée exclusivement à la céramique, elle a notamment été associée en majeure partie au service de thé japonais. L'histoire

raconte que le kintsugi tient son origine du XV<sup>e</sup> siècle, lorsqu'un shogun – général en japonais – nommé Ashikaga Yoshimasa a envoyé un bol de thé cassé vers la Chine, son pays d'origine, pour le faire réparer. Le bol avait, semble-t-il, été réparé de façon grossière avec des agrafes métalliques. Plus que d'ôter toute valeur esthétique à l'objet, la méthode plutôt malheureuse le rendait absolument inutilisable. La suture recomposait l'apparence du bol mais laissait les fissures entre chaque fragment nues, rendant l'objet perméable. Cette malfaçon conduisit le général à solliciter les artisans japonais, les chargeant d'élaborer un procédé plus habile et subtil afin de restituer de façon fidèle l'intégrité esthétique et physique de l'objet. Associant alors un liant et un pigment précieux – la laque naturelle japonaise et la feuille d'or – les artisans japonais conçurent un système d'assemblage délicat accordant à l'objet ses caractéristiques techniques, d'usage et d'apparence initiales. La laque d'or est déposée sur le bord des morceaux cassés qui sont ensuite assemblés et scellés. Les jonctions d'or s'exposent au regard et deviennent parures. Le Kintsugi est un procédé plutôt complexe qui appelle un savoir faire particulier et un ensemble d'étapes à répéter : l'application, le séchage, le polissage. Il existe deux dérivés du Kintsugi : le Ginsugi et l'Urushi-Tsugi qui sont respectivement des procédés de réparation à la laque d'argent, et à la laque naturelle noire nommée Urushi<sup>1</sup>. Ces différentes pratiques sont manifestes du rapport à l'objet en Asie. Loin d'une considération économique, il s'agit davantage ici de reconsidérer le cycle de vie des objets et le caractère fatal de l'usure.

### **CONTREDIRE LE PRÉJUGÉ : LE DÉCHET COMME NOUVELLE RESSOURCE HORS-SOL**

Il est intéressant, à la vue de ces formes de réparation, de se demander à quel stade l'objet devient déchet, rebut à oublier. Un rebut ne peut-il pas être reconsidéré et relocalisé au sein même d'un système ou cycle de fabrication ? Nous devons alors insister sur ce caractère itératif et parler de revalorisation et ainsi de refabrication. Alors dans quelles conditions, et pour quelles applications, le déchet peut-il devenir un matériau ? La pratique de la réparation avance une alternative au sort ordinaire – mais non moins contestable – de l'objet face au terme de sa vie. Ordinaire si on considère que l'attitude la plus commune est de concevoir qu'un objet cassé est à écarter et omettre définitivement. À l'heure des grands questionnements écologiques, le rebut doit faire l'objet d'une reconsidération d'ordre symbolique et technique. Celui-ci est alors à investir de différentes façons, au sein d'un ensemble de systèmes de refabrication, la pratique de la réparation étant l'un d'eux. Le recyclage est investi dans le champ de l'industrie par l'élaboration de procédés limités à certains matériaux et mettant en place des schémas non cycliques. Peu de processus de recyclage exploitent et recyclent les matériaux à l'infini. On peut définir et différencier trois typologies principales de traitement des déchets : le recyclage, la réutilisation et le réemploi. Les procédés industriels de recyclage investissent exclusivement la masse de l'objet : sa matière. Les déchets sont réintroduits dans le cycle de production dont ils sont issus. Le procédé n'est pas reconductible à l'infini, on peut parler d'un « décyclage ». La réutilisation est un procédé au sein duquel la fonction de l'objet rebut est conservée. L'objet garde son intégrité fonctionnelle qui sera réinvestie. Dans le cadre du réemploi, l'objet conserve sa forme – ou une partie – mais perd sa fonction. L'objet n'est plus un objet d'usage mais devient un moyen de façonner un nouvel objet, il acquiert alors le statut de matériau. Le réemploi intègre la recherche de modes de refaire.

**1** L'Urushi est élaboré à partir de la sève de l'arbre du même nom qui pousse en Asie du Sud-Est.

Le potentiel technique du déchet est à observer au delà du préjugé symbolique qui l'enveloppe et à investir en tant que nouveau matériau. Le déchet-matériau devient en cela une « matière première secondaire ». La nomination appelle plusieurs notions : celle de la réinvention, du réemploi, et de la refabrication. À Cuba, la pratique de la réparation et de la refabrication est significative et rythme le quotidien des habitants depuis les années 1960. Précisément, depuis l'embargo des États-Unis contre Cuba – en 1962 – qui a rompu toutes relations commerciales, aériennes et diplomatiques entre l'île et les autres pays. L'embargo marqua la fin de l'approvisionnement en équipements, capitaux et matières premières par la filière industrielle américaine et plongea Cuba dans une crise économique et politique sans précédent. Ces contraintes industrielles ont conduit les cubains à se tourner vers un développement durable contraint. D'une faille économique et productive, les habitants de l'île ont créé un nouveau système de production en réinventant les objets de leur vie quotidienne via la réappropriation d'objets industriels

inutilisables. Au sein de ce schéma parallèle, l'objet n'atteint que rarement le rang de déchet. Chacun fait réparer un produit lorsqu'il est cassé ou cumule les objets définitivement hors d'usage afin qu'ils soient réintroduits dans la chaîne de production. Les cubains ont ainsi élaboré un système exemplaire et très organisé leur permettant d'atteindre une nouvelle autonomie. Ils ont conquis leur indépendance via l'invention de chaînes de production, faisant naître de nouveaux artisans – tels que des réparateurs de bijoux, d'appareils électro-ménagers, etc.

Ernesto Oroza, artiste et designer cubain, inventorie depuis 1996 ces inventions vernaculaires cubaines. En 2002, il réalise en collaboration avec Pénélope de Bozzi l'ouvrage *Objets réinventés, la création populaire à Cuba*. Il nomme ces matières premières secondaires des « matières-objets » et s'intéresse à cette forme de refabrication qui amène à considérer l'objet industriel sous l'angle artisanal. Ernesto Oroza parle de subversion lorsqu'il aborde ces pratiques – la réparation, la refonctionnalisation et la réinvention. Le « faire avec peu » qui accompagne le quotidien des cubains tient sa force d'une résistance, gage d'un élan mobilisateur et fédérateur face à l'adversité économique. La figure du bricoleur est la clé de voûte dont tout dépend. Le bricolage, dans son rapport à la main, est un moyen de comprendre la matière et de générer des systèmes ingénieux de fabrication. Ainsi, la complémentarité des gestes, celui d'accumuler et de bricoler, est le dénominateur commun de cette forme de réappropriation et manifeste la résilience. Les cubains trouvent en l'objet industriel inanimé – qu'il garde précieusement – une potentialité technique et matérielle à exploiter au sein de leur schéma de production alternatif.



Réparateur d'appareils électroménagers offrant ses services sur un boulevard de la Havane. Image tirée du livre *Rikimbili, une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention*, Ernesto Oroza, édition Cité du design, 2009.

**«Ceci est la première expression de désobéissance du Cubain dans sa relation aux objets; un certain irrespect pour l'identité du produit, la vérité et l'autorité que cette relation impose. À force d'ouvrir les objets, de les réparer, de les fragmenter et de s'en servir à sa convenance, le Cubain finit par mépriser les signes**

**qui font des produits occidentaux une unité ou une identité fermée: entendons par là, les superficies, les structures, les couleurs, les formes d'un ensemble, les modes de manipulation, les styles techniques et formels.»<sup>2</sup>**

L'objet n'est plus considéré dans son entièreté mais, selon un regard purement technique, comme source de systèmes techniques. Les objets sont lus non selon leurs fonctions mais selon leur qualité : chauffer, refroidir, tourner, éclairer, etc. L'objet détient une multitude de spécificités qui, si elles sont dissociées, peuvent être investies dans un grand nombre de cas. Une approche nouvelle est à envisager : voir dans les objets une source hors-sol de matières premières. Le rapport à la performance est ici modéré et s'oppose à la détermination des industriels de produire des objets toujours plus performants.

#### **VERS UNE FORME D'AUTONOMIE: LA RÉPARATION**

En Europe, un ensemble d'artistes et designers néerlandais se sont intéressés à la pratique de la réparation et ont créé en 2006 un laboratoire de recherche public nommé Platform21. Cette plateforme collaborative, active de 2006 à 2009 et basée dans une ancienne chapelle à Amsterdam, a accueilli de nombreuses actions collectives autour des notions de revalorisation et d'innovation frugale. Par le biais de projets de recherche, d'expositions, d'ateliers et de conférences, l'équipe interrogeait la relation entre utilisateur et produit, entre amateur et professionnel en conviant le public à participer à des processus de fabrication et de réparation. Platform21 est à l'origine du manifeste de la réparation publié en 2006. Le manifeste élève la pratique de la réparation au centre des questionnements actuels sur le développement durable. On peut notamment y lire « To repair is to discover », « Repairing is a creative challenge », « Repairing is about independence ». Platform21 dénonce la pensée du jetable et tente de fédérer

concepteurs et consommateurs autour de différents principes alternatifs. L'équipe réévalue la pratique de la réparation et considère que le choix de la réparation doit précéder – ou remplacer – celui du recyclage : « Stop recycling : start repairing ». À la suite de la publication du manifeste, Platform21 propose l'exposition *Platform21 = Repairing* au sein de laquelle ils mettent en place durant trois mois une série de conférences et d'ateliers de réparation. Lors des ateliers, le public, plus que de réparer, accède à une nouvelle connaissance des objets et en saisissent le versant technique.

Durant l'exposition, l'équipe de designers a conçu un ensemble de procédés de réparation voués à être expérimentés et appropriés par les participants des ateliers et, plus généralement, par l'amateur. Ainsi, Lotte Dekker, membre du laboratoire de recherche, réinterprète la pratique japonaise du kintsugi et crée un kit de réparation de la céramique. Elle préserve la technique ancestrale mais remplace la laque naturelle japonaise par une colle bicomposant et la feuille d'or par de la poudre d'or. D'abord appelé « Bison Kintsugi » – en écho à la marque éponyme de colle – le kit de réparation se nomme à présent « New Kintsugi ». Gieke Van Lon et Lotte Dekker ont créé en 2010 le studio Humade<sup>3</sup> qui édite et diffuse ce kit. Lotte Dekker a également développé une technique baptisée « Tectonic repair » pour laquelle elle utilisait une pâte colle malléable pour combler les fissures plus sérieuses de certains objets cassés. Par l'utilisation de matériaux manufacturés, accessibles au sein de la grande distribution, Lotte Dekker simplifie le procédé et étend le champ d'application de cette pratique ancestrale vers l'espace domestique et l'échelle du néophyte. La designer néerlandaise Heleen Klopper propose quant à elle de réparer les maux de textiles, de tapis et de vêtements en exploitant les propriétés de la laine. Les fibres de la laine sont constituées d'écaillés microscopiques qui s'ouvrent lorsque le matériau est piqué. Le procédé

<sup>2</sup> Citation tirée du livre *Rikimbili, une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention*, Ernesto Oroza, éditions Cité du Design, 2009.

<sup>3</sup> [www.humade.nl](http://www.humade.nl)



**New Kintsugi, Lotte Dekker, Studio Humade, photographie: Jurjen Poeles & Renée Frinking**

consiste à piquer de la laine au niveau des trous ou des taches du textile. En piquant les deux éléments avec une aiguille leurs écailles s'ouvrent et se solidarisent, pour ne plus se séparer. Nommé « Woolfiller »<sup>4</sup>, Heleen Klopper a créé un kit composé d'aiguilles à feutrer et de laine.

À l'issue de cinq mois de recherche au sein de l'exposition *Platform21 = Repairing*, une partie de l'équipe de designers – dont Lotte Dekker et Heleen Klopper – a emmené le laboratoire à New York, dans l'ancienne maison d'un officier sur l'île des Gouverneurs<sup>5</sup>. Durant une semaine, accompagnés de bénévoles et du public, les designers ont pu travailler sur les différentes blessures de la demeure – les murs, les tapis, la vaisselle, etc. – et ainsi mettre en pratique certaines techniques élaborées au sein du laboratoire de recherche. En parallèle à ces événements publics et dans la suite logique de son manifeste de la réparation, Platform21 a mis en place une plateforme interactive et contributive<sup>6</sup>. Cet instrument collaboratif est un support d'échange de procédés de réparation ou de détournement entre designers, artisans et amateurs. On peut notamment y découvrir des récits et photographies d'expériences, ainsi qu'un grand nombre d'objets réinventés.

#### **NOUVEAUX MODES DE FAIRE: DE L'EXPÉRIENCE À LA MISE EN PRATIQUE**

La remise en question de l'altération et du destin final de l'objet nous amène à réajuster progressivement notre propre rôle au sein du schéma productif et consommériste de certains de nos consommables (les objets). Aussi, parallèlement à la reconfiguration de ce que représente l'objet altéré – le rebut, le déchet – la question de l'individu est centrale. Cette quête s'accompagne inéluctablement de l'expérience et de la mise en pratique de nouvelles formes de production et tend à offrir à l'individu une nouvelle autorité. L'implication de l'individu au cœur de ces modes alternatifs de faire engage un retour au travail de la main, à l'importance du geste et confère à l'artisanat un nouvel essor. Le développement de nouvelles formes de faire s'accompagne de la reconsidération des lieux de production. De nouvelles fabriques locales ont vu le jour – que l'on nomme hackerspace, fablab, atelier partagé ou usine de quartier – et proposent un contexte favorable à ces émergences. Ces espaces refaçonnent la figure de l'amateur et du designer en définissant des modes de conception et de diffusion alternatifs hors des circuits traditionnels, à l'échelle locale d'une ville ou d'un quartier. Au travers de pratiques collaboratives et partenariales, le rôle du designer est interrogé. Il n'est plus uniquement un créateur de marchandises mais étend son champ d'expertise et de création à une échelle plus vaste – sociale, politique, écologique ou économique. Il s'engage en effet dans la création de moyens d'interactions, de processus de co-conception, engendrant une nouvelle relation collaborative entre le designer et un public. Le designer investit le champ de la création collective au sein duquel les notions de transmission et de diffusion sont essentielles. Alors, dans quelle mesure et à quelle fin, le designer devient-il l'initiateur et le passeur de schémas économiques, techniques et sociaux alternatifs ?

<sup>4</sup> [www.woolfiller.com](http://www.woolfiller.com)

<sup>5</sup> L'île des gouverneurs compte 86 hectares, elle est située dans la baie de New York, à environ 1km au sud de Manhattan.

<sup>6</sup> [www.platform21.nl](http://www.platform21.nl)

Mon travail de recherche est guidé par ces nouveaux enjeux et investit en cela deux champs d'investigation : l'expérience de réparations et la recherche d'une mise en pratique en collaboration avec un public de protocoles de revalorisation d'objets. À travers cette pratique – engagée depuis deux années – j'interroge la pratique de la réparation selon son versant technique et relationnel. Par la recherche de différents moyens de restituer l'intégrité d'un objet, je tente d'éprouver la réparation comme vecteur d'expérimentation et garante d'une certaine forme d'autonomie. Via différentes expériences mon travail se concentre sur l'objet qui atteint les limites de sa vie, le moment où il devient rebut, à moins qu'on en décide autrement. C'est cet « autrement » que je tente d'investir et de réfléchir. Comment valoriser ce rebut ou comment retarder le moment où l'objet devient rebut ? Mon travail est également très influencé par le versant sensible des objets qui constituent notre environnement.

La médiation jouée par l'objet appelle parfois une certaine forme de dépendance – positive ou négative selon le point de vue adopté – que l'on peut constater entre l'individu et certains objets : les objets transitionnels, les nouveaux objets de communication et à travers certaines pratiques : la collection, le fétichisme, etc. Questionnant ce rapport précieux entre l'homme et l'objet, je tente d'approcher cette relation complexe. La pratique de la réparation semblait le moyen d'investir ces deux champs complémentaires : la relation individu/objet et l'obsolescence de nos consommables matérielles. Le rapport à la main et au geste est une constituante fondamentale dans le processus de réappropriation. C'est dans l'action et par le geste que l'individu peut conquérir une nouvelle autorité. De ce constat, les notions de transmission et de diffusion sont centrales dans la création de procédés de fabrication à passer. La diffusion par la mise en pratique de procédés de restitution est le moyen de l'activation d'un savoir faire et finalement d'un accomplissement personnel.

L'objet restitué par l'individu intègre la subjectivité de ce dernier et devient en cela le signifiant de son autonomie créatrice.

La définition d'un certain nombre de conditions essentielles à la diffusion de protocoles de restitution m'a permis de déterminer un cadre à mes expériences. Ce qui peut être assimilée à une contrainte est finalement le moyen d'élaborer un vocabulaire technique assurant les potentialités d'une transmission. Définissant en premier lieu des typologies de matériaux et d'outils, le mobilier altéré en bois et la faïence sont devenus mes « matières d'expériences ». Le choix des outils a été guidé par la nécessité d'une certaine systématisation dans l'élaboration des protocoles, offrant au public la possibilité de les pratiquer de façon autonome. Cherchant à assurer l'accessibilité des pratiques, les instruments de restitution sont standards – la sangle, le sandow, la corde ou encore la mousse expansive – et les moyens d'assemblage sont simples. Les expériences se sont centrées sur différentes formes de refabrication telles que le recouvrement, l'assemblage, la combinaison ou la couture. Une part de ma pratique se concentre également sur l'utilisation de l'objet-rebut comme objet-matière<sup>7</sup>. À la manière des habitants de Cuba, il est question de considérer – à la suite d'une déconstruction – un objet cassé comme source potentielle de matières premières secondaires. De ces expérimentations naît un inventaire de potentialités qui constitue le support de développement de protocoles. En considérant la déconstruction d'entités altérées comme source de matériaux, la combinaison devient un mode de refabrication potentiel. La déstructuration est raisonnée et tente d'écarter différentes qualités techniques et fonctionnelles. Les différentes entités d'un objet ainsi dissociées constituent un support non standard d'assemblage ou, plus précisément, le moyen de remplacer un élément manquant, de restituer une stabilité ou de réinventer un usage.

**7** Terme emprunté à Ernesto Oroza.



Expérimentations de différents protocoles de réparation.



### LA RÉPARATION COMME GESTE ARCHÉOLOGIQUE

En adoptant un regard différent sur le rebut la dimension affective se révèle en filigranes, l'objet devient support d'interprétation et témoignage d'une mémoire matérielle. Du seul fait de son altération, le sujet détient des traces mnésiques qui ne peuvent être omises et attendent d'être réanimées. Il s'agit là d'envisager une nouvelle force significative du rebut. D'une certaine manière, à travers ce regard nouveau on réajuste un préjugé longtemps négatif porté sur le déchet. Il s'échappe alors d'un schéma résigné pour se présenter comme porteur d'une charge biographique. Manipuler les objets-rebuts c'est également activer leur potentiel narratif, l'autorité de la matière et son versant sensible. Mon travail autour de la faïence intègre de façon implicite ces considérations affectives. En reconstruisant l'intégrité de certains contenant, un dialogue se crée entre différents fragments et appelle la référence aux objets d'héritage. Le fragment peut être considéré comme le moyen de faire le lien avec un espace, un lieu, ou un instant.

La reconstitution technique et sensible d'une entité à partir de fragments – que l'on pourrait nommer « vestiges » – sollicite un geste archéologique. La composition devient d'une certaine manière le moyen de rétablir une ou des parts d'histoire. Une certaine préciosité émane d'un ensemble de gestes qui caractérisent le processus. Le matériau lui-même – le fragment – introduit ce souffle sensible en engageant la part de mémoire involontaire enveloppant l'objet. Celle-ci, induite par la force évocatrice d'un objet, m'a amené à interroger la notion d'écrin. Constituante d'une certaine forme de soin apporté à une chose, cette notion aborde de façon implicite la dimension affective qui accompagne l'ensemble de mon travail. Aussi, elle fait référence à un certain nombre d'investissements dans le rapport individu/objet, notamment la propriété, l'attachement et l'admiration. La démarche étant de bouleverser l'opération selon laquelle l'écrin transforme l'objet

en chose à regarder et non à utiliser. La considération du fragment comme matériau le déplace de son état statique vers un nouveau rôle d'usage. Après altération ou détérioration, que reste-t-il du symbole ? Comment valoriser ce reste ? L'écrin qui se propose généralement comme un dispositif d'exposition et de monstration peut-il devenir un dispositif de refonctionnalisation ? L'écrin est alors envisagé comme le support d'une réactivation fonctionnelle.



En redéfinissant le fragment au sein d'une entité d'usage on contourne son inertie, il est réinvesti et n'est alors plus relique. L'écrin sauvegarde un objet dans son état d'altération tout en l'augmentant de façon à lui assurer une possibilité d'usage et lui conférer une existence fonctionnelle et affective. Une transformation est alors à apporter au dispositif formel de l'écrin qui se caractérise communément par l'image d'une enveloppe, et techniquement d'une boîte. En envisageant l'écrin comme support d'un nouvel usage il devient, selon les typologies de fragments, complément, soutien, piètement ou contenant. Les différentes expérimentations que j'ai menées ont engagé trois types d'objets : un élément plan, un tiroir et un élément d'une tasse cassée. Travailler à partir d'un fragment c'est faire avec ou plutôt *selon* ce qu'il reste. Les qualités dimensionnelles et formelles créent des conditions de refabrication. Ces contraintes m'ont conduits à expérimenter des manières de produire selon des paramètres prédéfinis. Cherchant à m'adapter au caractère variable de la brèche, de la cassure, j'ai réalisé des essais via l'utilisation de machines à commande

numérique. En sollicitant leur particularité, celle de permettre la création d'objets paramétrables et non standards, deux principes ont été imaginés pour deux types d'objets.

Pour l'un, un élément de faïence recouvre la fonction de contenant grâce à la création d'un élément dessiné selon son empreinte formelle et imprimé par une imprimante 3D. La paramétrabilité de la machine permet d'envisager le développement de différentes gammes de récipient qui pourraient être adaptées à un contenant altéré. La systématisation est ainsi associée à la part d'aléatoire que constitue l'altération. Le second principe se concentre sur la fabrication d'éléments structurels via une fraiseuse numérique. Ce principe se caractérise également par l'utilisation d'une sangle comme moyen d'assemblage et de maintien. Dans le cas précis de mes essais, les modèles paramétriques sont des pieds qui serrent le fragment, l'ensemble est ceinturé par une sangle.



Objet réalisé en collaboration avec Thomas Piquet

#### INITIER ET TRANSMETTRE

À l'issue des différentes expérimentations que j'ai pu mener, je me suis concentrée sur le choix et la simplification de certains principes, la finalité de mes recherches étant d'initier un public et de diffuser certains protocoles. À ce jour, un des principes a pu être mis en pratique lors d'ateliers au

sein de l'Établisienne<sup>8</sup>. Je me suis penchée sur la couture comme moyen d'assemblage. La couture, transposée dans le champ du mobilier, fait référence à une pratique domestique, de l'ordre de l'intime et se présente comme un moyen accessible de réparation et de composition. Au regard de la destination du protocole, l'intention de coudre les objets m'a amené à simplifier le geste et à choisir un outil standard : le sandow.

En pratique, après avoir percé les différents éléments à rapiécer il suffit de passer le sandow au sein des perforations. La mise en tension lors de l'assemblage des différents éléments permet à l'ensemble une meilleure solidité, ainsi qu'une certaine stabilité. En 2013, dans le cadre du Festival des *Utopies Concrètes* de Montreuil, j'ai conçu et proposé un atelier ouvert au public autour de ce principe. Plus largement, l'atelier offrait un espace de réflexion autour de la revalorisation et de la réparation. Les participants ont donc été invités à envisager les rebuts mobiliers tels des éléments de conception de mobilier. Le public était convié à venir avec ou sans un meuble cassé, un ensemble d'éléments étant à leur disposition. Lors des trois heures d'atelier, du choix des objets à composer, à l'assemblage jusqu'à la couture les participants munis de leur sandow ont travaillé en duo à la création d'un objet. Le procédé donnait un cadre à l'intervention et permettait au public de maîtriser facilement la technique et de se concentrer sur l'aspect créatif de l'exercice.

Dans le cadre de ces ateliers, mon rôle se jouait dans la médiation entre le non initié et le procédé de fabrication. Cette expérience interroge la position et l'action du designer qui devient initiateur et passeur. Transmettre un protocole engage la définition d'un code, d'un modèle voué à être approprié et investi. Aussi, l'intérêt réside non dans la création en elle-même mais dans la définition d'un protocole et de

<sup>8</sup> Atelier partagé basé au 88, Boulevard de Picpus à Paris.

ses enjeux. De nouvelles attitudes sont ainsi admises pour le designer ainsi que pour le public qui tend à engager sa subjectivité au sein de la fabrication de certains objets. Cette redéfinition des contours s'accompagne de nouveaux champs d'expérimentation et d'intervention, également d'une réactivation de l'importance du geste et du travail de la main comme vecteur d'autonomie et d'appropriation.



**Objet réalisé par Samuel et Stéphanie dans le cadre de l'atelier Coudre les objets.**

Mon travail autour de la réparation et de la revalorisation se poursuit au sein du collectif Faubourg 132<sup>9</sup>. Composé de sept artistes et designers – Nana Diakité, Fabien Foulon, Pauline L'Hotel, Chloé Petitjean Légerot, Jason Michel, Thomas Piquet et moi-même – diplômés de l'école d'art et de design de Valenciennes, le collectif investit les nouveaux modes de fabrication autour de dénominateurs communs tels que la revalorisation d'objets et la création de réseaux économiques et sociaux à l'échelle locale. Depuis 2013, nous tentons d'initier et de diffuser des projets collaboratifs proposant une nouvelle proximité entre fabricants, designers et public et questionnant les nouveaux modes de production tels que les machines à commande numérique. Faubourg 132 s'attache ainsi à expérimenter et concevoir des formes de refaire à travers la création de partenariats à l'échelle locale avec des organismes solidaires et des entreprises. Au travers

de nos différentes actions, nous tentons également de redéfinir le rôle du designer comme relais entre technique, technologies et public créateur. Notre premier projet – baptisé *Recyclab* – est né de l'envie d'investir les machines à commande numérique comme instrument de réparation et d'expérimenter les possibilités offertes par ces techniques. *Recyclab* initie une action d'élaboration collective via le partenariat entre différentes structures et la création d'ateliers tout public. De façon concrète, ces ateliers proposent aux participants – initiés ou non – l'expérience d'une réparation via l'utilisation d'une fraiseuse numérique. Nous avons proposé le projet *Recyclab* en janvier 2013 à la Nouvelle Fabrique<sup>10</sup> qui nous a permis de mener trois ateliers en avril 2013 au sein de la structure. Investissant la réparation comme support d'expérimentation, nous désirions travailler autour d'une problématique récurrente que rencontre l'organisme Emmaüs : les contraintes de stockage et d'exploitation de certains objets. La structure, recevant un nombre considérable de mobiliers – en bon ou mauvais état – se trouve en effet face à l'impossibilité de traiter certains objets qui auraient besoin de soin ou de réparation pour être vendus. Emmaüs Défi<sup>11</sup>, troisième acteur du projet, nous a donc fourni un ensemble de mobilier altéré, constituant la matière des ateliers. L'engagement du collectif auprès de l'organisme solidaire étant de réparer ces objets cassés au sein des ateliers pour ensuite les réinsérer dans son circuit de vente. Nous avons également proposé aux compagnons d'Emmaüs de participer à chaque atelier.

L'élaboration et la mise en pratique des ateliers Recyclab engagent un certain nombre de réseaux – social, économique et solidaire. Dans ce cas précis, Recyclab a permis une action partenariale entre trois différentes entités : un collectif de designers, un atelier de fabrication et un organisme solidaire. La revalorisation et

<sup>9</sup> [www.faubourg132.fr](http://www.faubourg132.fr)

<sup>10</sup> Atelier partagé logé au Centquatre à Paris.

<sup>11</sup> Structure basée rue d'Aubervilliers à Paris.

la réintroduction du mobilier altéré dans un cycle de vente permettent également d'envisager la création d'un réseau économique solidaire au sein de la structure Emmaüs. La dimension collaborative est très importante à nos yeux, nous l'engageons notamment au sein des ateliers en convoquant une mixité des participants, initiés ou non. Les ateliers dessinent ainsi un cadre propice à la réappropriation, ils n'ont pas pour vocation de former un public à l'utilisation d'une machine, mais plutôt de lui assurer une autonomie dans la création.

Le travail amorcé autour de la création de nouveaux procédés de revalorisation tend à se développer dans le cadre de nouveaux partenariats. Dans la suite logique du travail investi dans le cadre du projet Recyclab, le collectif amorce une résidence à Forbach sur l'invitation du Centre d'art contemporain Castel Coucou. Les membres du collectif sont invités à créer des protocoles de revalorisation uniques, transmissibles, pérennes et créateurs d'économie circulaire au sein d'Emmaüs Forbach<sup>12</sup>. Emmaüs Forbach est depuis longtemps sensible aux démarches de revalorisation et ont élaboré différents systèmes. L'organisme récupère et transforme notamment du bois de palettes en copeaux alimentant la chaufferie de la structure. Une filière « D3E<sup>13</sup> » a également été développée et revalorise notamment du matériel informatique. Dans le cadre de cette filière, après avoir remis en état d'anciens ordinateurs<sup>14</sup> et installé le système d'exploitation Linux, l'équipe d'Emmaüs les propose aux écoles de la région. La proposition de résidence naît d'une difficulté récurrente rencontrée par l'organisme. À l'issue de la collecte, du tri et de la redirection vers des filières de revalorisation en place, le nombre d'objets ou de matériaux qui partent à la benne est considérable. La résidence artistique n'est donc pas tournée exclusivement vers

la création d'objets, mais de protocoles de revalorisation transmissibles destinés à être investis de façon pérenne au sein de la structure et à permettre la création de chantiers d'insertion. Le projet est en cela sensiblement proche des questionnements autour de l'économie solidaire. Le programme de la résidence fait écho à la ligne de force portée par le collectif autour de l'activation de savoir faire, de la recherche de nouvelles manières de refaire, de l'exploration d'une proximité entre individu et objets, et de la constitution de réseaux locaux de conception et de fabrication. La notion d'héritage est également un point central dans la ligne de conduite d'un tel projet. L'héritage des savoir faire que détiennent les compagnons d'Emmaüs, du matériel dont dispose la structure et des objets délogés du cycle de consommation et pour lesquels on ne trouve aucune issue. De façon concrète, la résidence se dessine sur une période de trois années et se compose de trois étapes. La première année sera une année d'investigation *in situ* afin d'émettre un état des lieux des ressources matérielles. La finalité étant de définir un programme de revalorisation selon les différentes problématiques dégagées. La rencontre et le travail conjoint avec les compagnons est pour nous fondamental au vue de la destination sociale, solidaire et économique du projet. La deuxième année sera une phase d'expérimentation et de constitution de systèmes viables. La mise en place, la formation et la transmission marqueront la troisième et dernière année de la résidence. Ainsi plus que d'initier de nouvelles formes de revalorisation, l'objectif est de créer des outils de transmission et formation viables afin d'assurer la pérennité du projet et son autonomie.

Investissant la position d'initiateurs passeurs, notre rôle en tant que designer est réajusté. Cette nouvelle orientation nous amène à redéfinir et préciser nos actions selon des principes de transmission, ainsi qu'à poser un regard prospectif quant au rôle tenu par le designer. Ces nouvelles émergences liées à la co-production, à

12 [www.emmaus-forbach.fr](http://www.emmaus-forbach.fr)

13 Déchets d'équipements électriques et électroniques.

14 Parmi les déchets récoltés par Emmaüs, 7% sont du matériel informatique.



**Objets réalisés dans le cadre des ateliers Recyclab.**

l'autonomie de l'utilisateur et à la revalorisation s'accompagnent donc de la redéfinition de la figure et du rôle traditionnels du designer et de l'utilisateur, en les menant vers de nouvelles formes d'investissements.

La démocratisation croissante de certaines machines à commande numérique, telles que l'imprimante 3D, constitue un levier pour questionner les potentialités d'une autonomie pour l'individu. Cette machine est investie par la grande distribution qui a décelé son potentiel économique. La grande distribution capitalise sur le caractère fascinant de l'outil et s'empare des enjeux de réappropriation de la fabrication par les individus. L'engouement commercial pour cette machine dessine les prémices d'une dérive potentielle et les limites de l'idée d'autonomie pour l'individu. L'intérêt économique est maquillé et enrobé par l'idée selon laquelle chaque individu aura, dans un futur proche, une imprimante 3D au sein de son habitat lui permettant de concevoir son espace de vie. Il me semble que cette utopie est à modérer en considérant l'intérêt de ces machines non

à l'échelle restreinte de l'espace domestique mais à celle plus large du quartier ou de la ville. Pour envisager l'accession à une forme d'autonomie via la fabrication, la notion d'intermédiaire semble incontournable et appelle la collaboration entre institutions, structures culturelles et sociales, médiateurs et public. Le designer représente l'un des intermédiaires possibles à cette nouvelle forme d'autonomie par la création de dispositifs mobilisateurs d'expériences collectives. En marge du schéma industriel en place, le designer tend à constituer de nouveaux schémas de production à l'échelle locale et à constituer des projets collaboratifs et sociaux. Le designer prend ainsi part au développement d'une culture de la mutualisation en axant son travail sur l'élaboration de procédés à véhiculer et la recherche de formes de transmission. La quête d'une réappropriation de l'environnement matériel par l'individu appelle également une reconsidération de l'artisanat. Cette reconsidération est entreprise selon différents moyens tels que la réactivation des savoir-faire, de l'importance du geste et d'une autonomie par le travail de la main.