

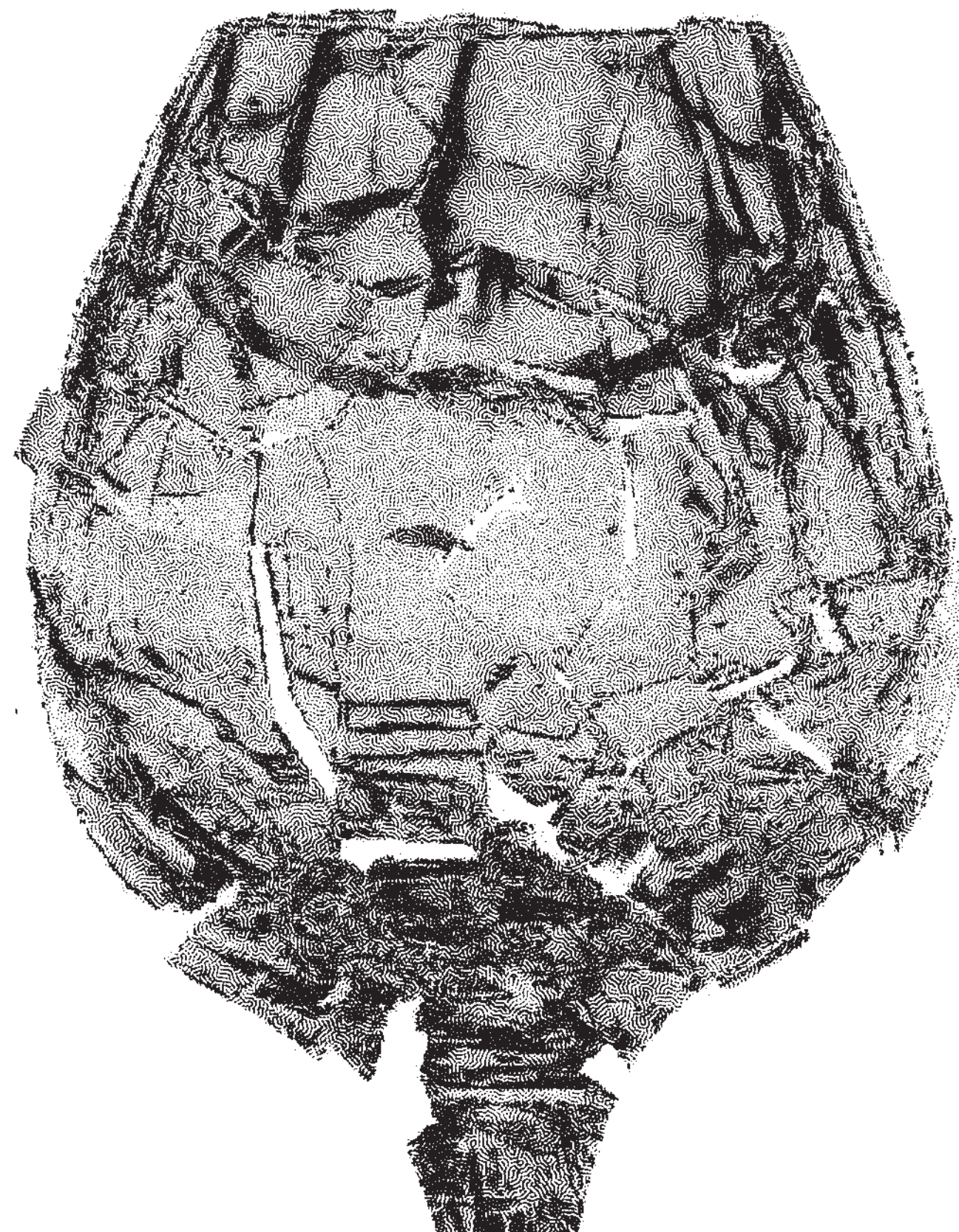


FRAGILITÉ

N°46

ENCÈNE





ÉDITO

“ET POUR MOI AUSSI, POUR MOI QUI SUIS PORTÉ VERS LA VIE, LES PAPILLONS ET LES BULLES DE SAVON, ET TOUT CE QUI LEUR RESSEMBLE PARMI LES HOMMES, ME SEMBLE LE MIEUX CONNAÎTRE LE BONHEUR”

FRIEDRICH NIETZSCHE, AINSI PARLAIT ZARATHOUSTRA

Être fragile est-il nécessairement un défaut ? La fragilité est un manque de résistance, de solidité, une promesse de rupture. Une chose fragile nous apparaît ainsi comme dépréciée, déficiente. Notre culture de la performance ne veut pas de fragilité. Dans le technocosme, les maîtres mots sont maximiser, étendre, optimiser, rationaliser. Vitesse et force sont les meilleurs arguments de vente. Pas de place pour la fragilité et pourtant nous sommes entourés de choses fragiles...Maints objets du quotidien se rompent parfois au premier usage, délibérément fragilisés pour nourrir notre obsession de la consommation. Il faut que les objets se cassent. Il faut qu'ils puissent être offerts sur nos autels, pour charmer les dieux de notre Olympe consumériste. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que de voir que nous refusons la fragilité tout en la provoquant.

Ce paradoxe est précisément celui d'une société dont la force devient une fragilité. En 1979, Hans Jonas nous alertait déjà dans le propos liminaire de son ouvrage *Le principe responsabilité* : la promesse technique s'est inversée en menace. Notre immense puissance technique est en même temps ce qui mine les conditions d'existence de notre espèce sur cette planète. Cet état de fait d'une biosphère au bord de l'inhabitabilité est celui d'une fragilité civilisationnelle.

Il nous faut donc regarder la fragilité en face et peut être aussi avec un regard différent. Cette promesse de rupture, qu'elle contient en elle, c'est celle de ce qui est fin, précieux et délicat. S'il y a une esthétique du fragile, ne peut-elle pas nous mener aux prises de conscience de notre situation, à l'instar de la fragilité de la fleur qui amène le poète à chanter l'éphémère du bonheur présent ?

Ainsi, faut-il conjurer la fragilité ou l'accepter ? La question se pose à tout designer écoresponsable. Devons-nous chercher à lutter contre toute forme de fragilité pour viser à la durabilité de nos artefacts ? Ou accepter leur fragilité peut-il être un moyen d'envisager d'adopter une attitude différente avec nos artefacts et avec le monde dans lequel nous les projetons ?

Notre relation à la fragilité des choses est donc profondément ambivalente. A la fois dépréciée et magnifiée, nous la repoussons tout autant qu'elle nous fascine. De la même manière que, pour le philosophe Emmanuel Levinas, la vulnérabilité du visage appelle à la fois à la violence et à notre responsabilité éthique, la fragilité des choses peut nous amener à leur destruction inconsidérée tout autant qu'à la considération. Alors la fragilité pourrait alors alerter, attirer le regard et ultimement être un appel à la réparation, au soin, au geste de protection.

Laurence Pache

Professeure de philosophie

SOMMAIRE

page 04	Édito
page 09	01. It's moving ! It's alive ! <i>Jules Boutet</i>
page 15	02. A2 3D Une nouvelle ère pour l'impression typographique <i>Hippolyte Auger</i>
page 21	03. Le soin de nos objets <i>Ève Bove</i>
page 29	04. Nos yeux ne sont pas à vendre <i>Lucile Olivier</i>
page 35	05. La médecine des objets <i>Louison Kurtzmann</i>
page 41	06 . Écrire l'éphémère: la Gararond comme témoin de la fragilité humaine <i>Morgane Polinière</i>
page 49	07 Pour une fragilité anti-capitaliste <i>Margot Levaslot</i>
page 55	08. Vers une reconsidération du support graphique <i>Marjorie Vérité</i>
page 61	09. Unique <i>Yanis Maulin</i>



IT’S MOVING ! IT’S ALIVE !

JULES BOUTET

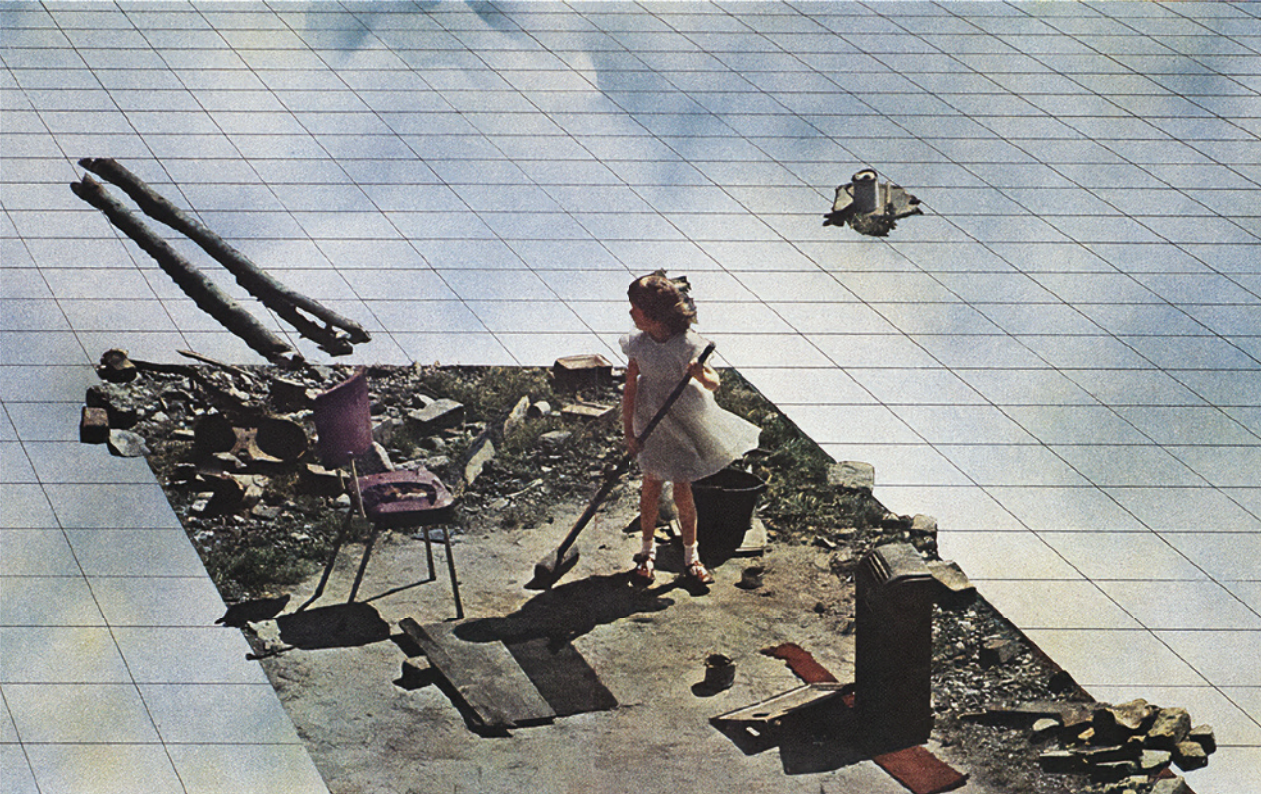
« In the name of God, Now I know what it feels like !»¹

À l’heure du tout numérique, l’humanité tente de fuir. Elle construit un monde parallèle à celui dans lequel elle vit pour s’y réfugier quand le vent souffle sur elle. Maîtrisée, fiable et plaisante, cette nouvelle expérience de machines offre toutes les qualités. Cependant, la fuite ne pourra jamais être totale. L’humanité devra tôt ou tard se pencher sur les problèmes de sa maison. Sa déconnection au réel pourrait devenir sa plus grande fragilité. En s’étant bâtie sur des mythes technologiques, la société ne repose plus sur l’expérience de l’environnement. La distance factice entre l’humain et la nature rend difficile l’appréhension des questions écologiques. Puisque le naturel ne nous concerne pas, pourquoi se soucier de sa survie ? Nombreuses sont les choses qui écartent la nature des enjeux politiques. L’économie, en premier lieu, a longtemps poussé à fragiliser la relation avec le monde et à ne l’envisager que comme une source de profit. Aujourd’hui, c’est le développement technologique qui propose une alternative à la nature. Elle devient la force salvatrice de l’humanité face aux problèmes environnementaux. Elle serait en capacité de réparer notre monde, comme pourrait le faire un transhumanisme généreusement partagé. C’est notamment la posture de Tianqi Sun, chercheur chinois², qui a développé un petit robot dénommé *Hexa*. Celui-ci a pour mission de toujours donner à la plante d’intérieur qu’il transporte la lumière dont elle a besoin. Le créateur, attristé par la mort d’une plante qui n’avait pas accès à la lumière, a décidé de créer pour ces plantes la capacité de se déplacer. Alors, si la relation à la nature se détériore et nous fragilise, comment le techno-optimisme, pourtant ici relevant d’une posture généreuse, éloigne-t-il l’humanité du réel ?

*Photo : Hexa, le robot-plante, Vincros
©Vincros*

*1. Citation extraite du film
Frankenstein de James Whale datant
de 1931.*

*2. Chercheur sur les intelligences
artificielles et sur les neurosciences,
diplômé de la Tsinghua University
(Pékin, Chine).*



*Superstudio, Atti Fondamentali, Vita, Supersuperficie, 1971, Lithographie
©Superstudio*

Premièrement, la technique, comme la technologie, ont souvent voulu remplacer la nature. C’est leur premier réflexe. Les dépendances que nous avons vis-à-vis de la nature ont été remplacées ou améliorées par la technique. Le chauffage électrique remplace le feu, la voiture remplace le cheval, le plastique remplace le bois... *Hexa* n’y échappe pas. Il est revêtu de noir et de blanc brillant. Il évoque l’univers du laboratoire, de la médecine, bref du sanitaire. Les couleurs invitent à la confiance, à l’assurance d’un objet conçu intelligemment. La forme est lissée, parfaite, rien ne dépasse. Ces codes du rationalisme, on peut les trouver chez Dieter Rams, par exemple. C’est lui qui dans les années 60 commença à former les codes de la technologie, chez Braun. Son œuvre perdure et se retrouve en inspiration des grandes marques du numérique comme Apple, avec le travail de Steve Jobs, par exemple. Cette rationalisation, très hygiéniste, n’est pas anodine. Elle efface complètement la plante et son caractère vivant. Il y a la volonté d’effacer l’image “sale” de la plante. Là, on maîtrise, pas de place à l’imprévu de la vie.

Ainsi, la technologie prend le pas sur ce vivant. Les rôles sont inversés. La nature, ancien berceau, devient la protégée de la technologie. Celle-ci devient maîtresse du jeu, condition à la vie. Pour prendre le pas sur la plante, le robot réalise une analogie avec la vie. Deux caméras sont placées en symétrie pour imiter le visage. Il est à noter que, pour voir, un robot n’a besoin que d’un seul œil. Ensuite, ces six pattes évoquent le déplacement d’un crabe, et semblent moins efficaces que des roues. Cependant, ce zoomorphisme lui confère l’aspect d’une bestiole, bien vivante. Cela montre la volonté de transférer la conscience vers le robot. Il prend les caractéristiques d’un être pensant, supérieur à la plante. Celle-ci n’a d’ailleurs droit qu’à un petit volume de l’objet final. Très peu de terre peut être mise à l’intérieur du robot. C’est un endroit mal adapté à l’épanouissement d’une plante. Cette question d’épanouissement de la plante est rarement prise en compte d’ailleurs. Le fait même de vouloir mettre des plantes chez soi est questionnable. Une plante n’est pas adaptée à vivre en intérieur, elle a besoin de sa connexion au sol, à l’air libre et à la lumière. L’oubli, volontaire ou non, de ces éléments, est symptomatique de notre déconnexion de la réalité. Lorsque l’humain a voulu s’extraire du monde et habiter en ville, il n’a pu se résoudre à se séparer de ce qui composait son ancien décor : les plantes. Il essaie donc de trouver les outils qui lui permettraient d’adapter la flore à son nouveau milieu, maintenant artificiel. Tianqi Sun a donc pensé de manière problématique ce changement de milieu. La végétation n’est pas adaptée à nos intérieurs. La plante, genèse du projet *Hexa*, est morte, car la vie cloîtrée ne lui offrait pas les éléments nécessaires à sa survie, ici la lumière. Le robot répond bêtement à la demande, il offre à la plante le moyen d’accéder à la lumière. Alors que la problématique initiale est compréhensible, elle ne semble pas avoir fait naître les bons questionnements. Le projet ne fait que perpétuer l’artificialisation des forêts en intérieur. Il aurait pu questionner notre besoin de végétation et apporter des solutions qui auraient répondu aux besoins de la plante comme aux nôtres. Seulement Tianqi Sun ne lui offrira que des pattes. Qui sont d’ailleurs aussi complètement en opposition avec les besoins de la plante. Les végétaux sont, par nature, les êtres vivants les plus résilients de notre écosystème. Ils tiennent leur force de leur ancrage dans le sol. Ils se nourrissent de la terre et de l’air qui les entourent. Ils n’ont pas besoin de se déplacer. Ils sont parfaitement adaptés à chacun de leurs milieux.



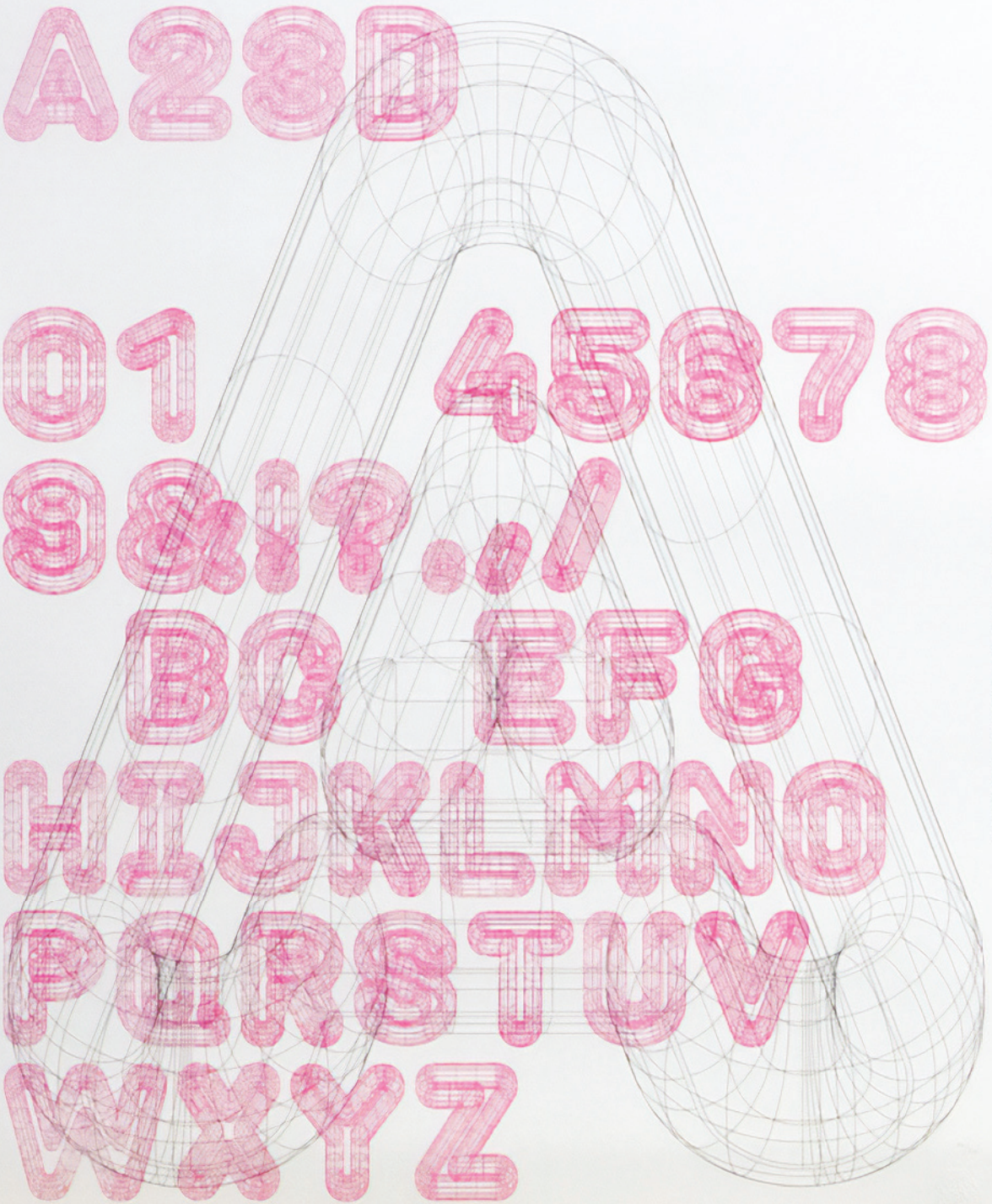
Hexa, le standard, Vincros
©Vincros

Le fait de leur offrir un moyen de déplacement montre le manque cruel de connaissance de leur fonctionnement. Seulement, la réponse de la technologie est facile et maîtrisée. Elle est notre première réponse à tout. Elle est employée pour tout. Mais comme pour l’humain, elle rend dépendante la plante de son nouveau corps. La technique devient nécessaire à la survie et elle ne peut plus être remise en doute. Elle écarte toute autre réalité imaginable. Il est trop dur de s’en séparer. Ainsi, la dépendance de l’homme à la technologie nous a fait faire sécession avec la nature. La technique a servi à s’extraire du système “nature”³. La promesse d’un progrès positif paraît plus enviable qu’un mode de vie proche de la nature. Ce mode de vie est même vu comme arriéré, sauvage...non civilisé. La construction de cette opposition a amené à ignorer l’existence de notre environnement dans nos prises de décisions. *Hexa* s’inscrit dans le cadre de recherche, c’est une expérimentation. Le but, entre autres, est de généraliser ce type de robot. Tianqi Sun a expliqué vouloir appliquer le robot a des végétaux plus grands, sur des surfaces plus importantes. Il aime à imaginer des forêts, des champs, des jardins se déplacer en suivant la lumière. Ce joyeux troupeau vert imaginé par le créateur met en lumière un serpent qui se mord la queue. Au lieu de réduire nos usages de la technologie pour être plus en phase avec la terre, il décide de l’extraire elle aussi de sa condition pour la mettre à notre niveau. Ne pouvant pas être ignorant des impacts écologiques considérables de l’application d’une telle idée, il l’imagine peut-être comme une solution à la mort des sols et de leur fertilité. Le troupeau permettrait alors de contrôler les nouveaux “hors-sols” et leur productivité. Cette solution possible va dans le même sens

3. La différenciation de l’humain et de la nature n’est pas une évidence. Elle montre notre volonté de séparer notre espèce de toutes les autres.

que le reste des usages envisagés de la technologie. Elle est souvent imaginée comme une manière d’échapper aux conséquences écologiques de notre mode de vie. Lorsque la montée du niveau de la mer fut brièvement au centre de l’attention, de nombreux projets de villes flottantes, véritables arches de Noé, ont vu le jour. Aujourd’hui, l’Arabie Saoudite imagine une ville futuriste, *The Line*, où tous les problèmes d’urbanisme et d’écologie ont été résolus par la high-tech. Dans chacun de ces cas, la technologie propose des solutions illusoire qui n’attaquent pas la racine des problèmes. Ici, l’usage de la technologie pour une plante semble tout autant inadapté. La racine du problème étant encore une fois la présence de végétaux en intérieur.

Alors, si nous reprenons le questionnement initial, le techno-optimisme nous éloigne en effet du réel. La confiance absolue qu’il place dans la technologie dévie les questions des sujets concernant l’environnement. La technologie est d’abord la tentative de remplacement de la nature. *Hexa* l’illustre parfaitement, le robot est un animal de plastique et de composants électriques. Il prend les commandes face à la nature qu’il contient. Seulement, les liens que l’humain a avec la nature sont insécables. Il en fait partie intégrante. La technologie ne pourra jamais remplacer notre relation profonde avec la nature. Elle est la source même de la vie. La technologie n’est qu’un ingénieux montage de métaux inertes. Cependant, concentré sur ces montages, l’humain n’a pas pris soin du sein qui le nourrissait. L’attention apportée à la technologie nous a éloigné du réel et de ses problématiques, nous fragilisant alors. Preuve étant l’ignorance complète que nous avons des plantes, élément pourtant essentiel à toute vie. La béquille technique a bercé d’illusions l’humanité tout entière. Mais en s’appuyant trop sur cette béquille, l’humain s’éloigne encore du réel, pour cette fois tenter de le fuir définitivement. Mais alors comment faire pour réussir l’exploit de sauver l’espèce, quand celle-ci croit être toute puissante ? Comment montrer la plaie béante de la Terre quand il n’y a d’yeux que pour Mars ? Comment faire comprendre que la technologie nous a rendu fragiles ? Puisque le techno-optimisme est dangereux, il vaudrait mieux être techno-réaliste et voir la technologie non pas comme une solution unique à tout problème, mais comme un outil à notre disposition parmi tant d’autres.



A23D UNE NOUVELLE ÈRE POUR L'IMPRESSION TYPOGRAPHIQUE

HIPPOLYTE AUGER

Aujourd'hui, le design de service numérique et les nouvelles technologies offrent un confort qui apparaît comme « normal » pour la plupart des occidentaux. Cependant, certains décident de ne pas accepter ces accélérations technologiques et sociétales, limitant et restreignant ainsi leur accès à ces technologies dites high-tech. Pour la majorité, ce choix peut apparaître comme fragilisant du point de vue du confort. Les raisons de cette limitation peuvent être la peur, la conviction, ou la passion des technologies passées. Cette dernière raison est la motivation de Richard Ardagh, graphiste et imprimeur typographe chez NEW NORTH PRESS, un atelier d'impression typographique situé à Londres. En 2012, il a lancé le projet *A23D* en collaboration avec Scott Williams et Henrik Kubel de A2TYPE et CHALK STUDIOS. *A23D* a abouti, après plus de deux ans de travail acharné. Ils ont réussi à créer le premier caractère typographique imprimé en 3D avec une typographie spécialement conçue pour ce projet. En considérant la relation de ce projet avec l'impression typographique et la 3D, on peut se demander si aller à l'encontre du confort technique du *xxi*^e siècle peut être une force ou une faiblesse pour le designer ?

Photo : Specimen typographique
©New North Press



Création du caractère
©New North Press

En observant un tel projet, on pourrait émettre des doutes quant à l'intérêt d'utiliser une imprimante typographique au xxi^e siècle. Certains types d'impression comme l'offset peuvent sortir entre vingt mille et quarante-cinq mille feuilles par heure pour les plus grosses machines, et entre deux et sept mille feuilles par heure pour les plus petites. C'est même l'un des arguments de vente des grandes marques comme Komori ou Heidelberg. De plus, ces machines sont capables pour la plupart d'entre elles d'imprimer juste les quatre couleurs de base (cyan, magenta, jaune, noir), pendant que d'autres peuvent cumuler sept voir huit couleurs qui permettent d'ajouter des tons directs, et tout ceci en un seul tirage sans temps de séchage. Pourtant, ce type d'impression est loin d'être idéal. Les encres utilisées sont spécifiques et sont créées à base d'huile. On y retrouve aussi des composés organiques volatils (COV) voire des métaux lourds. Et, en cas de problème technique, aucun moyen de réparer les imprimantes sans un technicien spécialisé, ce qui peut paralyser toute la chaîne d'impression quelques

heures voire quelques jours. Ce qui pourrait causer la perte de l'impression offset, c'est son inaccessibilité car techniquement elle ne peut être prise en main par un novice. De plus, on ne retrouve pas l'effet ludique de l'impression typographique. Comme le dit si bien Richard Ardagh : « j'ai été attiré par la typographie par son aspect physique. Être capable de définir et de construire physiquement un agencement s'apparente à un jeu de Lego. Vous construisez votre design, il semble beaucoup plus tangible et réel lorsque vous pouvez le tenir entre vos mains. ». Ce qui attire dans l'impression typographique, ce sont ses contraintes techniques, les limites dans les variations de corps ou de graisse, car tout dépend du nombre de caractères dont on dispose. Certains sets typographiques peuvent avoir des caractères manquants. Soit ils ont été récupérés ici et là chez des particuliers ou des imprimeurs, soit certains sont en trop mauvais état pour être utilisés, surtout les caractères en bois dont les contours s'érodent à l'usage. Par ailleurs, la transparence et la surimpression sont quasiment impossibles avec l'impression typographique. Sans oublier la complexité de mise en place : chaque lettre est placée à la main, chaque chasse est faite à la main, et on compose à l'envers chaque ligne pour les placer ensuite dans un cadre. On imprime puis on vient retoucher si besoin. Ce sont toutes ces contraintes et complexités qui viennent fragiliser le processus de création du designer mais qui apportent de la valeur au travail, et de l'autonomie à celui qui confectionne. Cependant, l'impression typographique reste en déclin, même si elle a évolué dans le temps à travers des modifications techniques.

A23D peut être vu comme l'évolution de l'impression typographique, non pas comme une évolution technique de la machine, mais plutôt comme un nouvel apport visant à combler certaines faiblesses. R. Ardagh avait bien compris ces enjeux et s'intéressait à un moyen d'intégrer l'impression 3D à l'impression typographique depuis 2010. Pour mener à bien le projet, il lui aura fallu deux ans de recherches durant lesquelles lui et CHALK STUDIOS ont pu essayer différents types d'impression et de plastique. Le choix s'est finalement porté sur un type d'impression 3D appelé *Polyjet*. Ce type d'impression fonctionne par la projection d'un plastique couche par couche, qui est ensuite durci par une lumière UV. Un tel changement dans les méthodes de construction de caractères imprimables permet de renforcer et de diversifier les jeux typographiques, par l'impression de typographies plus modernes et variées. Avec l'arrivée de nouveaux types



Caractère typographique imprimé
©New North Press

d'impression et de typographie numérique, la création de caractères d'impression a connu un déclin jusqu'à la quasi-disparition des fonderies. De nos jours, la recherche de ces ensembles typographiques ressemble davantage à une chasse au trésor qu'à un shopping décomplexé. Ce changement de méthode permet également une plus grande accessibilité à ce type d'impression grâce à une baisse de coût conséquente. En effet, on change de technique et de matériau (on passe du plomb et du bois au plastique). Cela signifie la fin des moules et des sculptures, laissant place à la machine. Par la même occasion, ce projet ouvre la possibilité de reconstituer et de rénover certains caractères typographiques, offrant ainsi aux imprimeurs la possibilité de retrouver des ensembles typographiques entiers. Il offre également de nouvelles perspectives et un nouveau médium d'expression aux designers typographiques. On ne peut pas parler de ce projet sans aborder le travail typographique fourni par A2 Type. On y retrouve une référence directe à la méthode de production de ces

caractères d'impression mobiles, avec une vision moderne de la tridimensionnalité, ce qui nous permet de voir et de comprendre la structure filaire des lettres. Cependant, la tridimensionnalité dans la typographie n'est pas une nouveauté. On la retrouvait déjà dans des sets d'impression typographique, mais contrairement à la typographie de A2, elle ne jouait pas sur des structures filaires, mais plutôt avec différentes couches chromatiques, des ombrages, mais aussi des ornements. Cette typographie ne dispose que des caractères en majuscules, des chiffres et de quelques glyphes. Cela ne représente en rien une faiblesse étant donné qu'elle a été créée dans le but d'être une typographie de titrage, voire une typographie d'exposition expérimentale. Grâce à cette typographie, Richard Ardagh et CHALK STUDIOS ont pu tester les limites possibles de l'impression 3D. Sa structure filaire aurait pu créer des poches d'encre et donc engendrer des tâches à l'impression qui auraient rendu la lettre et, par la même occasion l'impression, illisibles. Cependant, sa structure filaire peut aussi rappeler les typographies à économie d'encre, telles que la RYMAN-ECO sortie la même année. La complexité de cette typographie et le fait qu'elle ne soit disponible d'utilisation que par l'impression typographique offre un éclairage vers cet avancement technologique et son créateur NewNorthPress. Après l'analyse de ce projet, on peut conclure qu'aller à l'encontre du confort technique du ^{xxi}e siècle peut être une réelle force. Toutes les contraintes de l'impression typographique et ses procédés plus longs viennent donner une valeur plus importante au travail fourni. Il ne faut cependant pas rester enfermé dans cette vision et savoir accueillir certaines nouvelles technologies, comme l'a fait Richard Ardagh pour ce projet. Cela lui a permis non seulement d'amener l'impression typographique dans une nouvelle ère, mais aussi de rendre cette méthode d'impression plus accessible et plus abordable pour de nouveaux designers. Ce projet ouvre aussi aux typographes de tout nouveaux horizons de recherche et de reconstitution. Il leur offre également un nouveau médium pour leurs créations typographiques, ce qui leur permet de ne plus se limiter au numérique : un retour aux sources.

LE SOIN DE NOS OBJETS

EVE BOVE



Photo : Hadel with care
©Yuval Tal

Dans une société où tout s'accélère, nos possessions sont vite remplacées une fois fragilisées. Pour autant, la défaillance d'un objet ne signifie pas qu'il est devenu obsolète. Ce peut être, en réalité, une occasion de lui redonner vie. Ce constat nous amène à nous questionner sur la fragilité de nos objets et sur les manières dont les différents acquéreurs vont réagir face à celle-ci. À quel genre d'acquéreur les designers vont-ils faire face ? Le projet *Handle with care*, mené par le designer Yuval Tal, nous fait réfléchir sur le contrôle que nous avons sur nos objets et nos réactions face à leur vulnérabilité. Ce projet a pour ambition de guider l'acquéreur dans la gestion de la fragilité de ses objets en l'amenant à ne plus voir la défaillance comme une fin en soi. Il sera intéressant de se pencher sur la tendance de consommation d'objets volontairement fragiles, car jetables, qui change pour celles d'objets plus durables par leur réparabilité. En second lieu, il est important de s'interroger sur les différentes personnes qui acquièrent ces objets et comment leur vision de la fragilité les influence. Pour terminer, c'est la question de l'objet en lui-même, sur l'acceptation de sa fragilité intangible et sa réparabilité dans la conception qui se posera.



Hadel with care, Yuval Tal
©Yuval Tal

L'objet défaillant se jette et se remplace aussi vite pour une somme bien souvent dérisoire. Pourtant, la défaillance ne signifie pas que l'objet est totalement obsolète, bien que ce terme suggère une incapacité totale de son utilisation. Simplement, c'est la présence d'un défaut qui empêche l'objet de remplir ses fonctions et la correction de celui-ci permettra de le ramener à son bon fonctionnement. Mais la correction de défauts est envisagée comme une perte de temps dans une société où tout va très vite. Face à cette vitesse, il est important de se demander pourquoi la fragilité prime au détriment de la durabilité, comme le décrivait Papanek dans les années soixante-dix : il est plus simple de vendre des objets peu chers, que les consommateurs vont jeter, que des objets plus chers et durables¹. Notons tout de même que la tendance vers le jetable change petit à petit au profit d'autres pratiques se voulant plus responsables.

Les consommateurs ont conscience que les objets jetables ont un impact important sur la crise environnementale, à cause des méthodes de fabrication et des matières utilisées.

1. PAPANÉK Victor (1971), *Désuétude, permanence et valeur*, in *Design pour un monde réel*, Dijon, les presses du réel.

Cette tendance des consommateurs mène nos objets à passer d'une fragilité jetable à une fragilité qui rend l'objet « vivant ». C'est-à-dire qu'il ne serait plus question de croire que la défaillance est une forme d'obsolescence, mais un moment où l'objet peut être « soigné ». Un exemple concret de cette approche peut être illustré par le travail du designer Yuval Tal, avec son projet *Handle with care*, dont l'utilisation de prothèses peut nous rappeler l'image d'une personne amputée d'un membre à qui nous apportons une prothèse afin de l'aider à retrouver ses capacités. Notons que cette prothèse est réalisée avec peu, et amène à se demander quels sont les moyens de soins pour nos objets. Sur chacune des tasses, les prothèses sont faites avec du matériel que l'on trouve en magasin de bricolage, invitant à les soigner de nos propres mains, simplement en nous aidant de ce que l'on trouve autour de nous. L'utilisateur deviendrait alors acteur de la fonctionnalité de ses biens. C'est ce que Matthew B. Crawford exprime dans *Éloge du carburateur*², mettant en avant l'importance de la satisfaction que nous procure la réparation d'objets. Cela nous amène à créer du lien avec celui-ci, via cette fragilité que l'on vient soigner, et cela rend l'objet plus précieux parce qu'on y a mis de soi. Ainsi, selon le penseur, l'utilisateur peut en réalité être un praticien de ses biens. Plus simplement : un praticien fait preuve d'expertise et comprend comment fonctionne son objet (au point de savoir le réparer), tandis qu'un usager, lui, utilise l'objet sans chercher à le comprendre (de façon technique). En ce qui concerne le profil du consommateur, qui n'est pas à confondre avec l'utilisateur, nous pouvons le définir par cette illustration : lorsque l'objet est défaillant, le consommateur s'en débarrassera et ira en acquérir un nouveau (parfois même avant la défaillance), l'utilisateur cherchera quelqu'un qui saura le soigner, le praticien se demandera comment le remettre en état par ses propres moyens. Le designer praticien n'a pas cherché, dans le cas qui nous intéresse ici, à reproduire l'ergonomie de l'anse qui permet une tenue agréable de l'objet. Cette prothèse est fondée sur un système de pinces fait avec deux pièces de bois (Yuval Tal semble ne pas avoir accordé d'importance au sens du fil) et utilisé une grande vis avec un écrou papillon comme moyen de serrage. De plus, l'anse semble moins bien maintenue sur le dessous de la tasse et celle-ci crée même un déséquilibre. Cela implique une attention accrue au moment de la poser pour qu'elle ne se renverse pas. On s'engage alors dans une réflexion autour du soin porté à nos objets durant leurs usages. Quand l'anse était encore présente,

2. CRAWFORD Matthew B. (2009), *Éloge du carburateur*, Paris, La découverte.



Hadel with care, Yuval Ta
©Yuval Tal

poser la tasse nonchalamment ne posait guère de problème. Jusqu’au jour où ce “malmenage “ amena celle-ci à se briser à cause d’un choc un peu trop violent. La fragilité de nos objets vient non seulement de la façon dont ils sont fabriqués, mais aussi de la façon dont nous les manipulons. Dans une société où tout va vite, peut-être ne prenons-nous pas assez le temps d’être soigneux avec des objets que l’on utilise tous les jours. Comme se crée une habitude, nous prenons confiance au fur et à mesure de leur utilisation, jusqu’à en oublier leurs fragilités. Si celle-ci est inévitable, faut-il réintroduire la réparabilité dans la conception de nos objets en acceptant qu’ils soient fragiles ?

Le nom explicite donné au projet, *Handle with care* (manipuler avec précaution), évoque la notion de soin envers nos objets. On peut se demander, ici, si le designer nous demande de manipuler avec précaution ce que nous possédons avant qu’il ne soit fragilisé ou bien une fois soigné ? En effet, il est important de prendre soin des

choses pour éviter qu’elles ne soient abîmées, comme nous l’avons évoqué précédemment. Le fait de savoir un objet déjà fragilisé peut nous amener à être plus précautionneux. La réparation de ces tasses est bien visible et laisse apparaître là où l’anse s’est brisée. Celle-ci a été reproduite sans chercher à être camouflée ni à ressembler à sa forme passée. Garder cette trace très visuelle permet de ne pas oublier cette fragilité et nous rappeler de manipuler avec soin. Bien sûr, il n’est pas ici question de dire qu’il faut briser tous ses objets pour qu’un rappel visuel nous dise de faire attention. Seulement, accepter qu’un objet est fragile, ce sera aussi accepter que dans la précipitation nous pourrions peut-être oublier de le manipuler avec soin. En partant de ce principe, cette acceptation pourrait être un parti pris, amenant la réparabilité des objets à être pensée au préalable pour l’usager et le praticien. En effet, si l’on prête attention aux prothèses des tasses *Handle with care*, cela nous amène à nous demander si la réparabilité ne pourrait pas être intégrée dès la conception de l’objet afin d’engager le consommateur, qui a jeté l’objet pour en acquérir un nouveau, et l’usager, à devenir eux aussi praticiens ? En somme, que la réparabilité par l’utilisateur fasse partie intégrante de l’objet. Nous pouvons prendre l’exemple de la marque de téléphone *Fairphone*³ qui propose aux clients des téléphones qu’ils peuvent entièrement réparer eux-même. Les pièces de rechange sont disponibles sur leur site et le téléphone est entièrement démontable avec un tournevis. Le téléphone fait partie de notre quotidien et sa fragilité ne nous est pas étrangère. Donner accès à des pièces de rechange à l’usager et au consommateur est un moyen de le rendre praticien de ses objets.

La société a conscience qu’un changement doit s’opérer pour reprendre plus de contrôle sur nos objets et limiter notre impact via notre manière de consommer. Dans un monde où la vitesse est effrénée, via le projet de Yuval Tal, nous sommes amenés à repenser notre approche face à la fragilité de ce que nous possédons au quotidien. La transition de la consommation du jetable vers celle du durable nous influence sur notre vision de cette fragilité, et souligne l’importance d’apporter une accessibilité à la réparabilité dans la conception des objets. La réparabilité ne devrait pas être pensée après l’acquisition, mais doit faire partie intégrante de l’objet dès sa conception. Cela encourage à devenir un peu plus acteur de la durabilité de ce que nous possédons, en prenant soin d’eux et acceptant leur

3. Fairphone est une entreprise qui œuvre à la l’élaboration d’un mouvement de l’électronique plus équitable. L’entreprise dit utiliser 74% de matière recyclée, notamment pour éviter un maximum l’extraction dans des mines. Le but premier est de lutter contre les déchets électroniques en amenant l’utilisateur à réparer avant de se résigner à changer de téléphone.

fragilité car nous savons qu'elle n'est pas une fin en soi.
La manière dont nous pourrions alors nous questionner sur
la réparabilité intégrée au design d'un objet peut changer
la vision de l'acquéreur sur sa fragilité. Ou encore,
la réparabilité intégrée au design d'un objet est-elle la solution
pour amener l'acquéreur à l'accepter.



NOS YEUX NE SONT PAS À VENDRE.

LUCILE OLIVIER

Notre société vit aujourd'hui dans une urgence écologique tout en étant inscrite dans un cercle vicieux de surconsommation. Cette surconsommation est le produit d'un bourrage de crâne d'images et d'informations qui nous invitent à consommer toujours plus et mal, ce qui participe à la destruction de notre lieu de vie, de notre *Oikos*. Ce bourrage de crâne, vous l'aurez compris, c'est la publicité. La publicité est omniprésente dans notre quotidien. Ses supports varient, ses messages sont divers, mais sa raison d'être demeure mercantile. Vincent CHEYNET identifie l'impact négatif de la publicité sur la société comme favorisant "une civilisation mortifère où les individus, réduits à l'état de consommateurs, deviennent inaptes à réformer la société."¹. La publicité suscite donc notre inclinaison à succomber aux tentations qui nous éloignent de nos valeurs et de notre combat écologique. La publicité est notre fragilité. Sommes-nous d'accord avec ça ? Sommes-nous d'accord pour emmagasiner autant d'images sans donner notre consentement et sans avoir la main sur l'impact qu'elles ont sur nos désirs, sur nos décisions, sur nous ? Non. C'est pourquoi, depuis les années 2000, on assiste à l'émergence du mouvement AntiPub qui témoigne d'un refus croissant de cette matérialisation de la culture de la consommation de masse dans l'espace public. Parmi ces activistes, Les Déboulonneurs est un collectif actif dans toute la France qui lutte contre l'invasion de l'affichage publicitaire dans l'espace public. Ils sont à l'origine de la plupart des barbouillages de publicités. Par cette pratique, ils cherchent à dénoncer cette fragilité que la publicité engendre, en barbouillant « Au lieu de dé-pensez : pensez ! » ou « La pub pollue nos rêves. » par exemple. En quoi le recours au design militant peut-il fragiliser l'efficacité du discours publicitaire, et comment cette fragilisation influence-t-elle la perception et l'adhésion du grand public en l'incitant à reprendre le contrôle ?

*Photo: Production des Déboulonneurs,
Non à l'invasion publicitaire, 2018, à Lille
© LesDéboulonneurs*

*1. V.Cheyne, « La Publicité tueuse de la
planète », Casseurs de Pub.*



Production des Déboulonneurs, 2019, à Paris
© LesDéboulonneurs

Dans le système publicitaire qui s'impose à notre quotidien, Les Déboulonneurs s'efforcent de faire bouger les choses pour réduire l'agression visuelle. Une de leurs principales revendications consiste à demander un affichage de taille maximale des pubs de 50x70 cm. Pour cela, régulièrement, ils mènent des journées de barbouillage dans des grandes villes de France (Paris, Lyon et Lille) où ils vont caviarder des publicités avec le dessin d'un cadre du format souhaité, 50x70 cm, directement sur la publicité grand format, accompagné d'un des slogans chocs de l'organisation. Ces slogans sont inscrits avec des lettrages furtifs et puissants tagués à la bombe de peinture. Par le caractère et l'impact forts de la forme de leurs mots, ils arrivent, dans un premier temps, à flouter le visuel publicitaire. Ils prennent le pas sur la publicité, ce qui fragilise immédiatement celle-ci. Par le fond de leurs phrases, ils vont ensuite venir influencer le spectateur après sa lecture en lui révélant, alors, l'effet d'illusion que la publicité a sur nous pour parvenir à nous convaincre.

En effet, la plupart des phrases qu'ils inscrivent sur les grands affichages délivrent un message dénonciateur de l'effet néfaste de la publicité: « Pub= Pensée unique », « Faites l'amour, pas les magasins ! »,... Qu'on esquisse un sourire, que l'on se dise secrètement « Ce n'est pas très beau ça... », que l'on prenne une photo pour montrer ces jeux de mots à son entourage, ces caviardages provoquent une réaction chez chaque passant. En ce sens, le message est bel et bien détourné, car ce n'est plus l'annonceur que l'on voit mais bien le détourneur qui dénonce la pratique publicitaire. Le contrat de sensibilisation est rempli. Par ces phrases, le public est impacté et informé. L'association « Casseurs de pub » créée par Vincent Cheynet, ancien directeur de Publicis, réussit aussi à relever ce défi de sensibilisation, mais d'une toute autre manière. Ayant le même but de décrédibiliser la publicité, c'est dans une revue annuelle homonyme qu'ils vont venir déstabiliser les messages publicitaires en caricaturant l'image de marque des grandes enseignes. Cela peut passer par le détournement d'un packaging, d'un logo ou d'un slogan. Plutôt que de parler par-dessus le message, eux, ils transforment le message. Ces deux organisations arrivent à capter le spectateur par un ton souvent humoristique et toujours dénonciateur qui vient lui ouvrir les yeux.

Le deuxième élément de ces actions, ce petit cadre de 50x70 cm, qui est inscrit sur ces publicités, crée une rupture d'échelle qui montre l'irrationalité du format des affichages sur l'espace public. En effet, il dévoile la présence immense des affichages publicitaires à laquelle, sous le poids de l'accoutumance, on ne fait plus attention. Peut-être que lorsque l'on passe devant l'Opéra Garnier en travaux ou devant l'Hôtel de Ville de Paris, là, les publicités placardées à la taille du bâtiment, que l'on trouve d'habitude immenses, nous ramènent à la réelle échelle de l'image. L'œil du grand public peut alors être encore une fois éduqué et se rendre compte de l'impact trop fort qu'à la publicité sur notre vie. Cet écart d'échelle devient insensé surtout lorsque l'on sait que la taille 50x70 cm est la taille concédée dans le Code de l'Environnement pour l'affichage associatif. Pourquoi donner plus de visibilité à un monde de surconsommation plutôt que de mettre en valeur des belles causes qui essaient de résoudre à leur échelle les réels problèmes de ce monde ? Ici, en plus de la provocation d'un nouveau regard du spectateur sur la publicité, une vraie confrontation avec le modèle légal est établie.



Station de métro à Stockholm
© Antipub.org

Ce collectif, au-delà de caviarder en essayant de changer le regard du grand public sur la publicité, propose une solution qui s'avère très intéressante. La publicité ne nous laisse pas la liberté de regarder ce qu'on veut regarder, elle s'impose à nous sans légitimité. Des affichages en 50x70cm nous offrent la liberté d'aller à l'information visuelle plutôt qu'elle ne vienne à nous. Ils sont gage d'une liberté de réception dont on manque cruellement pour ne pas être fragilisé. Et ils n'en réduisent pas moins la lisibilité et le sens du message de la publicité. La cible prend au contraire bien plus de temps pour observer les images en s'arrêtant réellement dessus. Et cette cible a choisi de regarder cette affiche. La communication est beaucoup plus ciblée mais a un impact d'autant plus fort sur cette cible. L'objectif des Déboulonneurs serait que des dispositifs de 2m2 reçoivent les affiches de 50x70, ce qui libérerait des grands espaces de communication. La libération d'espace dans le métro pourrait nous permettre de laisser la place à des œuvres visuelles bien plus agréables que les

visuels publicitaires et bien moins impactantes négativement. On peut prendre pour exemple le métro de Stockholm, dont chaque station est une immersion dans un univers visuel et artistique incroyable. Aussi, l'environnement extérieur pourrait être dégagé, on pourrait contempler le paysage extérieur sans accrocher nos yeux sur des énormes visuels en rien naturels. C'est le cas de la ville de Sao Paulo, qui a tenté l'expérience de dénuder ses rues de pubs pendant plus de 5 ans. Bien que l'économie en ait pris un coup, la population n'était pas mécontente. Or, ici, il ne s'agit pas de supprimer les pubs mais de les rétrécir considérablement. Ce changement aurait aussi un impact écologique positif, car moins de papier serait utilisé et on limiterait d'autant l'empreinte écologique des dispositifs d'installation.

Tout l'enjeu de transformer le cercle vicieux en cercle vertueux dépend de bouleversements. La propagande de l'idéologie de la croissance doit être bouleversée. Alors, une partie de la société se mobilise et fait l'objet de désobéissance civile. Comme le dit Gandhi, «la désobéissance civile est le droit imprescriptible de tout citoyen. Il ne saurait y renoncer sans cesser d'être un homme.»². Les actions militantes, « pour être « illégales », n'en demeurent pas moins des réponses légitimes dans la mesure où les citoyens, qui paient des impôts pour jouir d'un espace public sain, n'ont souvent plus d'autre moyen, pour défendre leur paysage, que de barbouiller les ignobles surgissements de la pollution publicitaire. »³ nous explique François Brune. Ceci leur permet d'avoir une voix, de dire tout haut le problème et de proposer leurs solutions à eux. Les Déboulonneurs, par leurs actions 50x70, réussissent à avoir un impact visuel fort sur le grand public et à lui ouvrir les yeux en lui disant que la pub est « une machine à casser, une machine à casser la nature, l'humain, la société, la démocratie [...] »⁴ comme la définissent les Casseurs de Pub. Ils arrivent également à apporter une solution qui pourrait profiter à tous. Le début du bouleversement est là.

2. M. K. Gandhi, 1969, *Tous les hommes sont frères*, Gallimard, coll. Idées. p. 235

3. F. Brune, *De l'organisation de la résistance à la publicité*, Le Monde Diplomatique.

4. *Pourquoi nous appelons-nous « Casseurs de pub » ?*, Casseurs de Pub.

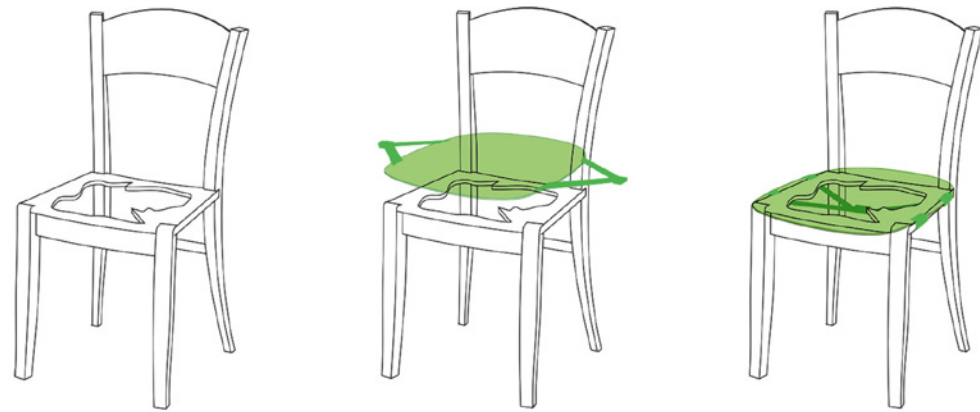
LA MÉDECINE DES OBJETS

LOUISON KURTZMAN



La manière dont nous consommons influe sur la manière dont nous considérons notre rapport aux objets. En effet, le modèle de consommation de masse dans lequel nous évoluons a institué un archétype de consommateur qui n’a pas à se préoccuper de l’état des choses qu’il utilise. À nos yeux, les objets qui nous entourent sont facilement remplaçables et rarement réparables. À l’opposé, dans les pays en voie de développement, voitures, vêtements et appareils électroniques dont nous ne voulons plus sont réparés, re-transformés puis à nouveau commercialisés : “en Afrique ou en Asie, dans ces pays où des objets à obsolescence accélérée redeviennent des choses qui peuvent durer” écrit le sociologue Jérôme Denis dans *Le soin des choses*. On assiste dorénavant à une “négation de l’usure”, un modèle reposant sur un affranchissement de la fragilité des choses, encouragée par le capitalisme et l’innovation : on achète puis on jette à la moindre défaillance. Encouragée par ce phénomène : l’obsolescence programmée. Résultat, des objets dont la durée de vie est délibérément réduite et dont la réparabilité est quasi inenvisageable, ce qui favorise un remplacement immédiat. Alors que, pour nos grands-parents, certains objets tels que des meubles, draps ou vaisselle étaient conservés soigneusement toute une vie, ils n’ont dorénavant aucune valeur à nos yeux. Ces derniers étant désormais bien souvent issus d’une production bas de gamme, et standardisée, ils ne valent pas la peine d’être réparés... Avec l’émergence du consumérisme, l’accumulation d’objets a-t-elle oblitéré notre vision de la fragilité de ces derniers ?

Photo: Réanim, Studio 5.5,
Centre Georges Pompidou, 2004
©Studio 5.5



Réanim, Studio 5.5, 2004
©Studio 5.5

En réponse à ce phénomène, le Studio 5.5 établit un manifeste pour une prise de conscience de la fragilité de nos objets pour en optimiser l'espérance de vie. C'est en 2004 que les designers français du Studio 5.5 revêtent la blouse de médecin-concepteurs pour soigner les objets meurtris par le temps et les usages. Au travers de leur projet intitulé *Réanim*, ils tentent d'éveiller les consciences sur l'avenir de nos produits de consommation dont la durée de vie est intentionnellement réduite dans le but d'inciter le consommateur à les remplacer. "Nous voulions dénoncer le phénomène de l'obsolescence programmée, qui induit que, volontairement, on conçoit des objets d'une facture médiocre, en espérant qu'ils cassent le plus vite possible pour que d'autres soient achetés en remplacement." Le designer devient médecin des objets et utilise son ingéniosité pour optimiser l'espérance de vie de ces meubles délaissés. La réflexion menée par le studio a donné naissance à une gamme de soin en forme de kit composé d'une béquille pour remplacer le pied

d'une chaise cassée, un kit de greffe et de suture en forme de cordage vert fluo. Une façon radicale de mettre en lumière la fragilité de l'objet. Le but est de revaloriser des produits hors d'usage, destinés à être jetés, afin de concevoir des objets d'une qualité supérieure. Pour les 5.5, il n'est évidemment pas question de créer du neuf avec du vieux, mais de faire perdurer. Il ne s'agit pas de restaurer, ni de détourner, mais de réhabiliter des objets en soulignant leur "blessure" par le biais de "pansements" fluorescents.

Outre le souhait des 5.5 d'éveiller les consciences sur notre manière de considérer nos objets du quotidien au travers d'un design manifeste incarné par *Réanim*, la démarche se veut plus large que cela. Les designers veulent faire perdurer l'objet par le biais d'une greffe. Comme lors d'une opération chirurgicale, l'usager, muni de greffons verts fluorescents, transplante un nouvel élément qui viendra combler un organe défaillant sur son objet. Cette intervention permettra de «réanimer» l'objet déficient, lui rendant sa grandeur d'antan.

Dans une société régie par la surabondance, on entend peu parler de l'entretien des choses mais davantage d'innovation et de progrès technique, notions bien plus glorieuses à nos yeux que celle de la maintenance. Effectivement, ça ne passionne pas grand monde de décrasser le filtre de sa machine à laver ou de passer un coup de bicarbonate de soude sur les joints de sa salle de bain. David Pontille, directeur de recherche au CNRS, co-auteur du *Soin des choses*, évoque une "occultation de la maintenance" pour décrire ce phénomène orchestré pour des raisons économiques par un système en constante recherche de rendement qui a tout intérêt à maintenir le consommateur dans l'insouciance. On l'appâte avec une version améliorée, plus ergonomique, sans lui indiquer que le bien qu'il a acquis, si simple d'utilisation, nécessite de bons réflexes et de l'attention pour que celui-ci ne s'abîme pas trop vite. Pour y remédier et éveiller les consciences, *Réanim* incite l'usager à intervenir lui-même dans la maintenance de son objet pour mieux considérer sa fragilité. Il agit en tant que médecin/concepteur de son propre objet à l'aide d'un ensemble d'éléments accompagnés d'un mode d'emploi fourni avec le kit. Evincé du processus de fabrication, bien souvent opaque, de ses objets, l'usager en reprend alors possession.

Évoluer dans une société dont la logique n'est pas de croître pour satisfaire les besoins mais croître pour croître, nous a habitué à une forme de surabondance matérielle, nous incitant ainsi à considérer nos biens en tant qu'objets dépourvus de fragilité. Nous avons opté pendant plusieurs décennies pour le confort de l'insouciance plutôt que de nous préoccuper de l'usure de nos objets. Jérôme Denis et David Pontille expliquent que notre rapport aux objets est déterminé par la différence de l'usage entre deux termes, celui de l'objet, qui relève du "déjà là", du palpable, saisissable et de l'autre, la chose, relevant de l'intangible, ce qui peut disparaître, se "dissoudre". Pour les deux sociologues, traiter un bien en "objet" c'est le considérer par sa seule et unique fonction : un robinet sert à faire couler de l'eau. Ils établissent un second point de vue, celui d'estimer un bien en tant que "chose". Reconnaître un robinet en tant que chose, c'est reconnaître chaque caractéristique de l'objet : sa solidité, ses failles, les entités qui le composent, le son qu'il peut produire à chaque utilisation, la manière de l'actionner etc... Pour les deux sociologues, considérer nos objets en tant que choses nous amènerait à mieux prendre en compte la fragilité et à mieux agir dans la maintenance de ces derniers pour mieux les faire durer. La réflexion des 5.5, au travers de *Réanim*, tente de nous éclairer sur la relation que nous entretenons avec nos objets depuis plusieurs décennies, une relation fondée sur une occultation de leur fragilité et donc une négation de leur maintenance. En soulignant la fragilité des objets à l'aide de «pansements» fluorescents et en invitant l'utilisateur à agir dans la maintenance de son objet, *Réanim* souhaite mettre en lumière ce phénomène, conséquence d'une société, dont surconsommation et surabondance se veulent les maîtres-mots. S'approprier ses objets pour les considérer en tant que choses, voilà toute la démarche des 5.5.



ANNE- MARIE LA BEAUTÉ

texte et mise en scène
Yasmina Reza
création

5 mars –
5 avril 2020

pd's 2020

ÉCRIRE L'ÉPHÉMÈRE : LA GARAROND COMME TÉMOIN DE LA FRAGILITÉ HUMAINE

MORGANE POLINIÈRE

Dans l'univers complexe de l'expression écrite, la typographie se révèle être bien plus qu'une simple forme graphique. Elle devient le langage visuel qui façonne et transpose les émotions les plus intimes sur des supports graphiques. C'est à partir de cette notion qu'est fondé le travail de Pierre Di Sciullo, graphiste et typographe indépendant. Le graphisme vient du grec ancien graphein, qui veut dire dessiner et écrire. Il nous parle alors du « dessin des lettres », avec une volonté de les « rendre vivantes ». Créateur des « caractères sonores », il tend à révéler la place du corps dans le processus de lecture. Née d'une volonté de retranscrire les rondeurs et courbes qu'offrait la typographie *Garamond* lors des prémices de l'impression, la typographie *Gararond* de Di Sciullo invente un simulacre à l'ère de l'impression offset, une impression à l'aide de caractères mobiles, qui provoquait des rondeurs aux empattements de la *Garamond*, initialement droits avec un ductus très lisse. Ce caractère instable et faible de constitution relève de la fragilité. Ce terme est défini par un caractère précaire, vulnérable, faible et instable. Il sera alors intéressant de se demander en quoi la typographie *Gararond* de Pierre Di Sciullo est indéniablement liée au concept de fragilité. Le Théâtre National de la Colline à Paris a fait appel à son travail pour son identité visuelle et sa communication, notamment pour les affiches annonciatrices des pièces. À travers cette mise en contexte, un questionnement nous invite à réfléchir sur le rôle singulier de la typographie *Gararond* dans la représentation de la fragilité. Nous pouvons nous demander en quoi l'utilisation de la *Gararond* dans le contexte d'une œuvre théâtrale connote la fragilité, qui sera ici définie par l'instant éphémère, où chaque moment suspendu est aussi

Affiche "Anne-Marie la beauté",
Pierre Di Sciullo, 2020
© Pierre Di Sciullo

Gararond léger

Gararond léger italique

Gararond médium

Gararond médium italique

Gararond gras

Gararond gras italique

Typographie Gararond, Pierre Di Sciullo,
© quiresiste.com

fugace que précieux ; on songera également au prisme de la fragilité liée à l'humain, mettant en lumière la vulnérabilité inhérente à notre condition. En quoi la *Gararond* permet-elle de renvoyer une émotion liée à fragilité sentimentale et émotionnelle via un support graphique ? La fragilité peut-elle être uniquement considérée comme une faiblesse ? Ou peut- t-elle, à l'inverse, donner de la force à un message ? Nous nous appuyons sur l'affiche de la pièce de théâtre *Anne-Marie la beauté* sur laquelle se joue une réelle alchimie entre la forme graphique et l'émotion éphémère. Il sera judicieux d'examiner l'acception symbolique de la fragilité présentée par la *Gararond* avant d'explorer son lien avec la fragilité humaine du point de vue sémantique.

Dans l'affiche, la *Gararond* présente la fragilité dans une acception symbolique. En effet, cette typographie est née d'une volonté de retranscrire le travail artisanal et manuel corrélat aux prémices de l'impression, plus ou moins régulière, car le geste, même si répété, est toujours unique. L'encre des

textes imprimés était plus ou moins absorbée par le papier en fonction de sa porosité, ce qui rendait les caractères du *Garamond* avec des empattements plus ronds que ce que donne l'impression du *Garamond* de nos jours. Ces irrégularités et imperfections involontaires semblent restituer cette technique éphémère, qui sera largement dépassée plus tard par la numérisation. Seulement, cette fragilité involontaire, Pierre Di Sciullo la transforme en force. Symboliquement, sa typographie *Gararond* nous renvoie au patrimoine artisanal, en assumant la fragilité qui résultait de la pression aléatoire de la technique d'impression, mais aussi de l'usure des poinçons en métal qui s'altèrent avec le temps.

Ensuite, la *Gararond* est employée pour annoncer les pièces du théâtre de La Colline, qui met en avant des pièces contemporaines de dramaturges vivants n'écrivant pas tous en langue française. Si le théâtre est un art qui renvoie à la tradition orale et dispose d'un moment unique dans l'espace temps, l'emploi de la *Gararond* sur cette affiche nous conduit à cette fragilité du moment éphémère, qui, à chaque reproduction des pièces, sera unique. Chaque pièce est un moment vivant et unique, qui, même si le même texte est joué, ne pourra jamais être reproduit à l'identique dans chacun de ses détails. Ainsi, l'emploi de cette typographie pour promouvoir la pièce déclenche un rappel à la tradition orale et historique du théâtre et à la fragilité de son instant T qui résulte du caractère frêle de l'expression humaine et éphémère.

Le théâtre explore la fragilité humaine, en mettant en scène les aspects vulnérables de la condition humaine, révélant les émotions, les conflits et les fragilités psychologiques des personnages pour susciter la réflexion et l'empathie du public. La pièce évoquée sur l'affiche *Anne-Marie la beauté*, traite, comme nombreuses des pièces du théâtre de La Colline, des aspects de cette condition de la vie humaine. On assiste à la mise à nu du personnage principal, qui nous apparaît comme vulnérable et donc fragile. Lors d'un monologue, la vieille dame, *Anne-Marie*, livre au public la fragilité de sa condition de vie, elle nous rappelle le caractère éphémère de la vie en se remémorant avec nostalgie sa vie, de son enfance à sa vieillesse. Le spectateur, face à cette vulnérabilité humaine, éprouve des émotions. Le théâtre est un moyen puissant d'explorer les émotions humaines, y compris la fragilité émotionnelle. Il en appelle à la sensibilité du spectateur, à ses sens comme



Pièce de théâtre *Anne-Marie la beauté*,
Théâtre La Colline
©Simon Gosselin

à un moyen de susciter une émotion, des sentiments de vulnérabilité. Les émotions suscitées par le théâtre peuvent donc être considérées comme une forme de fragilité dans la mesure où elles rendent les individus vulnérables face à des stimuli externes ou internes. Ainsi, l'utilisation de la typographie *Gararond* évoque une certaine fragilité émotionnelle ou artistique, associée à des concepts, sensibles ou émotionnels. Cependant, on peut noter que certaines caractéristiques sémantiques relèvent également de la fragilité, également perçue sous l'angle de l'éphémère, de la vulnérabilité.

Dans l'affiche, la *Gararond* traduit également un aspect sémantique de la fragilité humaine. Le terme de fragilité donne également sa définition à quelque chose d'instable, de frêle. La conception de la *Gararond* évoque une réalisation à main levée. Cette écriture, manuelle donc, présente un contraste important et aléatoire entre les pleins et des déliés ce qui donne de l'irrégularité aux caractères. Ces « irrégularités »

évoquent les écritures frêles des enfants, en plein apprentissage de l'écriture. Le ductus, c'est-à-dire le geste qui permet de former des lettres, est davantage perçu. Ces caractéristiques renvoient donc à l'innocence de l'enfance, période éphémère de la vie, suscitant des émotions telles que la nostalgie. Il en va de même pour la pièce de théâtre : quand on en est spectateur, on s'identifie au personnage, on éprouve de l'empathie, du dégoût etc. C'est cette fragilité émotionnelle des personnages qui nous renvoie à la fragilité de la condition humaine. Di Sciullo explique la lecture de son affiche en deux temps. Selon lui, la lecture rapide laisse des traces, mais la lecture secondaire, par la *Gararond*, en petit, s'adresse à l'amoureux de la poésie, à la diversité des personnes. C'est donc une affiche pensée pour le citoyen, avec un choix de typographies qui doivent renvoyer le spectateur à lui-même.

Le premier temps de lecture de l'affiche annonce le nom de la pièce de théâtre. Il est plus important que la place du *Gararond*. Cette calligraphie est le *kouije*. Là aussi, le lettrage au service de l'humain est réalisé à la main. Il est né de la volonté du graphiste de déployer la musicalité des mots par le dessin. Comme il le décrit, le graphiste emploie un « dessin de lettres » avec une volonté de les rendre vivantes. Ainsi, la calligraphie et la typographie s'inventent dans le regard des passants au même titre que la pièce, qui elle, s'invente dans les murs du théâtre. Il y a donc là à la fois une fragilité sémantique car aucune lettre ne sera la même mais aussi une fragilité symbolique car chaque titre de pièce induit une reconstruction des caractères. Il faut donc tout recommencer à chaque proposition d'assemblage de mots, ce qui fragilise cette calligraphie car elle fait transparaitre le caractère éphémère de l'instant de la peinture. La calligraphe Emilie Rigaud axe aussi son travail sur un jeu avec les imperfections inattendues qu'induit la fabrication de typographies ou calligraphies à la main. Elle étudie la tension entre la cursivité naturelle de l'écriture japonaise, induite par la calligraphie, et le processus de mécanisation imposé par la typographie et la reproduction. Elle souhaite trouver un équilibre entre le geste de la main et un traitement plus mécanique des formes. Selon Emilie Rigaud, ce sont ces imperfections et cette fragilité du trait de la main qui humanisent et véhiculent « l'émotion vulnérable » du geste de la main. Par ailleurs, il y a une fragilité dans « la tension entre le geste libre de l'écriture et la typographie qui viennent compresser de façon mécanique un signe dans une petite forme ».

La calligraphie fait apparaître des traits humains de sa conception, mais sa constitution est fragile car elle sera toujours reproduite différemment et sera plus facilement altérable. Une forme organique est une forme caractérisée par son asymétrie et son irrégularité. La *Gararond* est donc composée de formes organiques qui nous renvoient à la nature. L'utilisation ici de ce type de typographie peut symboliser la fragilité et la beauté éphémère de la vie humaine ainsi que son rapport fragile à la nature, avec la constante envie de la contrôler. Le caractère éphémère et instable de la nature est également une évocation de la fragilité que connote cette typographie.

En conclusion, l'exploration de la typographie *Gararond* à travers l'affiche de *Anne-Marie la beauté* nous a permis de répondre à la question fondamentale posée en introduction : en quoi cette typographie de Pierre Di Sciullo est-elle indéniablement liée au concept de fragilité ? Au fil de cette analyse, il est devenu évident que la *Gararond* transcende le simple choix esthétique pour devenir le langage visuel d'une fragilité multiforme. Qu'il s'agisse de ses origines artisanales assumées, des nuances émotionnelles qu'elle évoque ou de son lien organique avec la nature, la *Gararond* devient le moyen par lequel la fragilité humaine est inscrite dans chaque courbe et chaque trait. En intégrant cette typographie dans l'identité visuelle du théâtre de La Colline, Di Sciullo façonne un dialogue entre la forme graphique et l'émotion éphémère, démontrant ainsi que la fragilité peut être sublimée et transcendée à travers l'art du lettrage. Dans cet univers où chaque lettre devient le reflet d'une émotion, la *Gararond* s'impose comme un véritable vecteur de sens, donnant à voir et à ressentir la fragilité humaine d'une manière unique et poétique. En examinant la typographie *Gararond* comme une fenêtre sur la fragilité, il devient évident que son impact va bien au-delà du domaine du design graphique. On note dans le domaine du design de produits que certains designers utilisent également la fragilité en incorporant délibérément des éléments fragiles dans la conception d'objets afin de susciter une réflexion sur la nature éphémère de la vie et de la matérialité. Ce type d'approche peut se traduire par l'emploi de matériaux délicats ou bien par des techniques de fabrication qui laissent volontairement des marques d'imperfection et de vulnérabilité.



POUR UNE FRAGILITÉ ANTI-CAPITALISTE

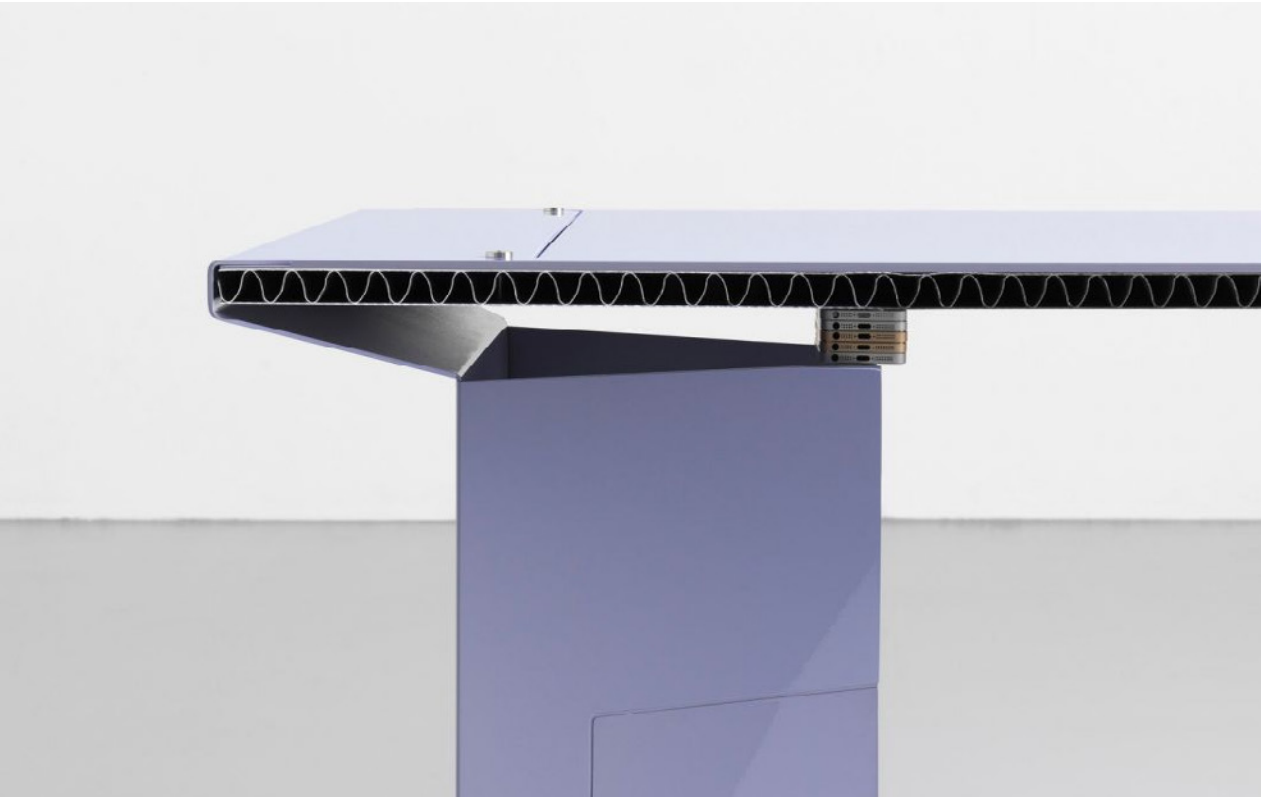
MARGOT LEVASLOT

Comment contraindre les consommateurs à changer leurs équipements avant qu'ils ne soient usés ? Voici le coup de maître accompli par l'homme d'affaires Bernard London, qui, en 1932, propose au gouvernement américain une solution pour relancer l'économie. Dans son ouvrage *Ending the Depression through Planned Obsolescence*¹, il invente le terme d'« obsolescence planifiée », et soutient l'idée selon laquelle réduire la durée de vie des objets encouragerait une consommation qui sortirait le pays de la crise économique et du chômage. Il n'est certes pas le premier à avoir perçu l'intérêt économique de ce que l'on appelle aujourd'hui l'obsolescence programmée. De fait, en 1925, le cartel Phoebüs, un groupe de fabricants d'ampoules formé à l'origine pour échanger des brevets et contrôler la production, crée le « comité des 1000 heures ». Ils souhaitent réguler la durée de vie des ampoules à incandescence de 2500 heures à l'époque, en les limitant à 1000 heures d'activité. Il s'agit de la première tentative recensée d'obsolescence programmée dans le milieu industriel. Par la suite, de nouvelles stratégies ont émergé comme rendre contraignante la réparation ou encore s'appuyer sur la publicité pour donner envie de renouveler ses objets. Toutes ont un point commun : faire de la fragilité un levier de surconsommation, et donc de profit économique. En effet, le terme fragilité, issu du latin *fragilis*, « cassant, frêle, faible, périssable » renvoie à la notion d'éphémère, et donc de souvent remplaçable sur le plan commercial. Mais il doit être noté qu'à l'origine l'adjectif fragile a signifié « de peu d'importance ». En 2017, les designers du studio Formafantasma se sont penchés sur ses questions. Dans leur projet *Ore Streams* (« flux de minerais »), ils étudient l'amoncellement incessant des déchets électroniques, leur possible réemploi et l'impact des mines d'extractions sur les populations locales, précisément celles jugées parfois de peu d'importance. Alors quel type de réemploi Formafantasma propose-t-il pour prendre le contrepied de la destinée fragile et capitaliste des déchets électroniques ?

Photo : Studio Formafantasma,
N° 2.1.5.22 – Cabinet, *Ore Streams*,
© Ikon,

1. London, B. (1932), *Ending the Depression Through Planned Obsolescence*, publié avec une postface de Serge Latouche (Ed. B2, « Fac simile », Paris, 2013)





Studio Formafantasma, No. 1.5.16 – Table,
detail, Ore Stream
© Ikon,

Nous le disions précédemment, aujourd’hui, les stratégies qui visent à accélérer la fin de vie des produits se sont affinées. Il existe toujours les techniques qui consistent à fragiliser une partie ou le tout d’un produit en vue de précipiter sa casse. Elles se fondent sur notre incapacité croissante à réparer nos objets, et donc sur notre tendance grandissante à les remplacer entièrement. Ce mode de fonctionnement met d’ailleurs en lumière le fait que réparer coûte parfois plus cher que remplacer. Un paradoxe dû, entre autres, aux écarts de salaires et conditions de travail entre la France, les pays producteurs et les pays extracteurs. Cette problématique, le projet *Ore Streams* la traite via une vidéo dénonciatrice qui accompagne le mobilier produit en déchets électroniques. On y observe comment les ressources extraites des sols de pays peu développés sont utilisées dans des produits consommés par les pays plus riches, puis retournées aux pays d’origine sous forme de déchets, qui sont alors démantelés par des populations pauvres, jeunes, non protégées, en somme fragiles. Elles se retrouvent donc

exploitées deux fois : d’abord pour leurs minerais bruts, et ensuite pour leurs décharges. Cette vidéo insiste sur l’incohérence de la situation et souligne l’urgence à trouver d’autres solutions.

Les chartes de garantie contraignantes sont une des autres stratégies visant à décourager l’utilisateur de réparer son produit lui-même. Le journal *Le Monde* aborde cette question dans son article *Apple : une étude met en cause les verrous logiciels qui compliquent la réparation des iPhone*². Il y affirme que le remplacement d’une pièce passe généralement par une prise de contact avec Apple, qui choisit ou non de bien vouloir débloquer à distance les verrous logiciels, sous peine de brider les fonctionnalités du téléphone est liées à la pièce détachée. Cette ruse constitue un désastre écologique, car en plus de favoriser l’achat de nouveaux appareils, elle rend impossible leur reconditionnement, c’est-à-dire la mise sur le marché de produits restaurés ayant déjà servi. Sur ce point, *Ore Streams* parvient à dépasser cette contrainte. En effet, en se détachant de la fonction des déchets électroniques et en ne traitant que leur “enveloppe corporelle”, il parvient à proposer un usage alternatif : du mobilier de bureau pour des postes de travail. Ces espaces ont en plus certainement accueilli auparavant ces déchets réemployés. Ce clin d’œil s’explique sûrement par le rapprochement entre le mobilier de bureau et l’électronique, établi par la recherche d’efficacité et d’ergonomie, l’usage de normes et un style presque universel.

C’est donc dans l’objectif de proposer une solution à ce fléau que les designers Andrea Trimarchi et Simone Farresin prennent appui sur cette même fragilité, mise en place par le système. Ils ont imaginé une gamme de mobilier de bureau dans laquelle ils explorent le potentiel de vieux ordinateurs et téléphones, en traitant davantage leurs matières et leurs volumes que leurs fonctions. Car bien qu’ils soient dépouillés de leur fonction d’origine, cela n’empêche pas un usage alternatif qui fasse fi de leur fonction première. En transformant ces déchets électroniques en mobiliers de bureau, le duo renvoie aux origines fonctionnelles des produits. Ils vont jusqu’à transcender cette question de l’origine, en juxtaposant aux mobiliers des photographies prises par la NASA de la surface de Mars. Par ce choix, les designers témoignent de l’histoire des matériaux, de leur provenance extra-terrestre. Des couleurs froides, pâles, métallisées, artificielles ... *Formafantasma* joue

2. *Apple : une étude met en cause les verrous logiciels qui compliquent la réparation des iPhone*, (2023), *Le Monde*.



Studio Formafantasma, N° 2.1.5.10 – Cubicle,
Ore Streams
© Ikon,

avec l’esthétique austère et quelque peu aseptisée des objets technologiques. Les designers conservent et mettent en valeur volontairement les surfaces très reconnaissables de ces déchets technologiques, toujours en écho à leur passé, et peut-être dans un souhait de transparence, contrairement aux fabricants qui les ont rendus obsolètes. Cet aspect aseptisé a peut-être aussi un deuxième intérêt : faire oublier à l’usager qu’il a devant lui un déchet, dans l’objectif de supprimer cette barrière psychologique qui peut constituer un frein à l’achat. En effet, savoir qu’un produit est issu du déchet implique qu’il provient d’un objet qui a failli. Il faut donc en quelque sorte lui refaire confiance. L’éloigner de l’imaginaire qu’on se fait du déchet semble ainsi être un levier. Une grille d’aération de micro-ondes, un clavier, une pile de téléphones, une unité centrale développée, tous ces éléments reconnaissables en quelques secondes participent à l’apparence globale du projet. *Ore Streams* propose une esthétique bien différente de celle un peu DIY que l’on connaît bien. Au contraire, il conserve son esthétique très industrielle, qui, du reste, traduit sa capacité

à être produit en grande série. Il semble d’ailleurs que les cloisons perforées aient fortement inspiré la marque suédoise Ikea pour leurs panneaux perforés *SKÅDIS*, édités en 2019. Cela témoigne d’une certaine façon de la crédibilité de la proposition faite par *Formafantasma*.

Néanmoins, nous pouvons percevoir deux ombres au tableau. En produisant du mobilier de bureau, Trimarchi et Farresin n’exploitent pas les capacités électroniques des matériaux contenus dans leurs appareils. Alors qu’on sait que “d’ici 2080 nos plus grandes réserves de métaux ne seront plus souterraines”³, il semble dommage de les laisser inactives. Non seulement, le choix du réemploi en mobilier de bureau paraît anecdotique face au potentiel et à l’attractivité du reconditionné, mais en plus cette pratique empêche le recyclage de minerais comme l’or ou le cobalt. Le deuxième point est qu’aujourd’hui des problématiques émergent sur les conditions de travail dans les bureaux. Nombreux sont les designers à travailler sur l’organisation des openspaces, l’isolation phonique, l’intégration de plantes ou encore l’apport d’une lumière naturelle. Avec *Ore Streams*, les designers arrivent certes à proposer un mobilier convaincant en termes de fonction et d’ergonomie, mais ils ne semblent pas se transcender en apportant des solutions supplémentaires à des problématiques de confort, d’usage, ou de bien-être.

Pour conclure, il semble qu’employer la fragilité des déchets issus de l’obsolescence programmée au profit d’une économie plus circulaire soit possible. Et pourtant, il n’est pas certain que le réemploi soit la méthode la plus viable à grande échelle. Celui-ci rencontre un obstacle majeur : la difficulté de manier l’esthétique liée à la fonction originelle des objets comme une force afin d’être attractif d’un point de vue commercial. En revanche, le réemploi proposé dans *Ore Streams* a l’avantage d’être indépendant face aux verrous logiciels installés par des entreprises qui souhaitent décourager les réparations. En ce sens, il affirme qu’il est possible de prendre le contrepied de l’obsolescence programmée et fait de la fragilité une arme contre le capitalisme. Néanmoins, un paradoxe persiste : dans le projet *Ore Streams* les composantes les plus polluantes, à savoir les minerais, ne sont finalement réemployées que pour leur matière mais pas pour leur potentiel dans l’électronique, alors même que leur extraction, dévastatrice pour la planète et pour les humains qui y travaillent, est critiquée par le studio *Formafantasma*. De plus, s’intégrant peu aux problématiques actuelles sur le confort au travail, il semble être un projet davantage manifeste qu’une réponse commercialisable.

3. Aouf, R. S. (2018), *The Iphone is “not very innovative” because it’s hard to recycle says 4 Formafantasma*, *Dezeen*, 16/10/2023, ouf, R. S. (2018)

VERS UNE RECONSIDÉRATION DU SUPPORT GRAPHIQUE

MARJORIE VÉRITÉ

Dans la culture numérique d'aujourd'hui, les images, détachées de leur support et de leur consistance matérielle sont reproduites sans limites, créant un paysage infini de messages. Cela nous a conduit à une crise de l'attention, en nous noyant de signes et de formes de toutes sortes dans l'espace public et personnel, entraînant une diminution du temps que nous devons consacrer à l'attention et à la compréhension d'un message. En d'autres termes, notre réceptivité est soumise au rythme de production des machines, ce qui nous transforme en forçats de l'image. Cela signifie que si le graphiste veut que son message soit entendu et compris, il doit questionner son mode de diffusion et reconsidérer le rôle du support dans sa conception. Pour questionner le rôle du support en design graphique, nous nous concentrerons, ici, sur le support papier qui a pour caractéristique principale sa fragilité. Le mot fragilité provenant du latin « fragilis » que signifie : ce qui est fragile, cassant périssable. C'est la facilité d'une matière à se briser, à se rompre. Le papier est un matériau fragile qui jaunit au contact de la lumière, il est facilement déchirable et dégradable (on peut voir l'apparition de tâches avec le temps). C'est pourquoi le papier que l'on veut conserver dans le temps est précieusement gardé à l'ombre et à l'abri de la poussière pour ne pas être altéré. Le papier peut donc refléter une forme d'instabilité et de précarité. C'est le cas de l'installation زوباص بلح (qui signifie savon d'Alep en français) de Camille Dufour. Nous parlerons ici de sa performance originale qui a eu lieu à Citygates en 2017, dans une ancienne savonnerie. Dans sa performance, on la voit graver et imprimer des gravures qui traitent du conflitsyrien et qui traduisent la violence de la guerre. Le support papier qui est le support de prédilection des graphistes, possède des caractéristiques

Photo: زوباص بلح, Installation-performance, Citygates, 2017
©Camille Dufour



نوباص بلح, Camille Dufour, Installation-performance, Citygates, 2017
©Camille Dufour

matérielles propres qui évoluent avec le temps et qui sont rarement prises en compte dans la charte graphique. Ainsi, au lieu de voir la fragilité de ces matériaux comme une limite, nous pourrions nous demander : un matériau fragile peut-il être l’allié d’un graphiste ? La fragilité du support peut-elle contribuer à la force du message que les graphistes cherchent à faire passer, et enfin, dans la perspective écoresponsable qui nous intéresse, comment la beauté fragile et sensuelle d’un matériau peut-elle nous rendre plus conscients de ce qui est fragile ? Dans sa performance نوباص بلح, Camille Dufour se présente comme une «lavandière» dans une ancienne savonnerie. Elle utilise des feuilles de papier vierge monumentales, frottées au savon d’Alep. Ses matrices sont gravées à la main sur le bois (technique de la xylographie) et imprimées jusqu’à épuisement de l’encre. L’usure de la matière fait référence à l’usure physique et mentale des combattants de guerre. Le savon d’Alep comme indiqué sur son site internet est utilisé « comme outil d’impression et d’effacement [...]

symbolise la disparition de la ville ainsi que la volonté de laver les désastres de la guerre et le trop plein d’images médiatiques ». Camille Dufour exprime donc à travers la technique de la xylographie, la violence et la fragilité de l’identité individuelle. La gravure sur bois, principalement utilisée dans l’estampe japonaise, nécessite l’utilisation d’un papier très fin et délicat et donc un grand soin dans sa réalisation. Les images imprimées sont simplement suspendues à un fil avec une pince, ce qui souligne le caractère éphémère de l’installation. L’accrochage ne semble pas très solide ou stable dans le temps. Tous les moyens techniques utilisés reflètent une forme d’instabilité et de précarité. Cependant, lorsque le spectateur se déplace dans l’espace, il peut ressentir une prégnance et une grande force dans cette performance, il n’a pas d’autres choix que de devoir faire face à la puissance des images. Cela est dû à la forme imposante des feuilles de papier mais aussi à ce qui est représenté dans les images : la ville détruite et anéantie et enfin la manière dont les images sont exposées. L’image et le support dialoguent ensemble dans un espace qui les met en valeur et qui contribue à la force du message. La fragilité du papier en tant que matériau en lui-même contribue également à la force du message. Les feuilles de papier de l’installation, suspendues comme du linge sur une corde, nous renvoient à la tradition chinoise d’utiliser le papier non seulement comme support d’écriture, mais aussi comme vêtements, rideaux ou couvertures en toile¹. Le papier peut donc témoigner d’une certaine solidité lorsqu’il est utilisé de manière adéquate. Dans la tradition chinoise également, le papier avait et a toujours une grande valeur sensuelle et symbolique, et son utilisation est codifiée. Au-delà des considérations esthétiques et matérielles, l’utilisation du papier nécessite une discipline mentale qui concerne aussi bien l’esprit que le corps. Le papier contribue donc à la force du message mais il peut apporter aussi contribuer à la dimension spirituelle et symbolique d’un projet. La fragilité est utilisée comme moyen pour donner de la puissance à un message mais elle peut aussi être une fin pour amener le message à parler de la fragilité en elle-même. Dans une démarche écoresponsable, nous nous demandons alors : comment pourrions-nous utiliser le support papier dans notre travail pour sensibiliser à la fragilité d’une vie, d’un écosystème, d’une société qui gaspille, d’un environnement saturé de pollution ?

La nature au bout des doigts, de Pénélope, est un exemple d’utilisation de la fragilité du papier. Cet ouvrage se concentre sur l’interaction tactile entre le support et l’utilisateur.

1. Extrait du livre *Le papier dans la Chine impériale : origines, fabrication et usages*, Anne Cheng, Marc Kalinowski, Stéphane Feuillas, traduit et annoté par Jean-Pierre Drège, *Les belles lettres*, 2017.



نوباص پلح 11, detail, xylogravure, 2017
©Camille Dufour

L'autrice a exploré ses qualités sensorielles à travers l'expérimentation tactile. Le mode de lecture auquel engage ce livre peut être qualifié de tactile, car il est entièrement composé d'éléments visuels en relief blanc. Dans ce livre-objet, il n'y a pas de véritable prescription : l'utilisateur décide comment le lire et comment interpréter les formes. Il n'y a pas non plus de contenu scientifique ou pédagogique, autre que les noms des plantes. L'intention est plutôt de sensibiliser à la fragilité et à la beauté. En tant que graphiste, on pourrait se demander : qu'est-ce qui nous fait vraiment prendre conscience de ce qui est fragile ? Est-ce un savoir scientifique ? Est-ce un attachement particulier au sujet ? Dans le cas de ce livre-objet, l'utilisateur, dès qu'il découvre le livre, est séduit par sa beauté formelle et matérielle. Cet objet nous invite à interagir avec le support, en faisant appel à nos sens, que ce soit pour les voyants ou les malvoyants. L'utilisateur progresse dans sa prise de conscience du monde vivant qui l'entoure, en feuilletant le livre petit à petit. Nous savons que, pour avoir envie de préserver quelque chose, il faut le connaître et avoir une

certaine forme d'attachement. La beauté de sa fragilité contribue donc à faire prendre conscience de la fragilité des choses qui nous entourent et plus particulièrement du vivant. Revenons désormais à l'installation de Camille Dufour. Elle réalise des gravures sur bois et les grave à partir d'images de presse du conflit. Le choix de ce sujet suggère déjà un message très fort. Le fait de passer de petits formats que sont les images de presse à des grands formats (format d'une palette en bois) transfigure les images. En effet, en changeant de support, Camille Dufour change aussi le canal de diffusion de ces images. On ne peut pas parler ici de force dans le mode de diffusion du message mais plutôt de sa fragilité car la cible visée est très restreinte : seuls quelques visiteurs peuvent bénéficier de l'expérience de cette installation. En revanche, même si les spectateurs ne sont pas nombreux, la cible visée sera davantage touchée affectivement et émotionnellement. Plutôt que d'être dans une rapidité de diffusion, elle se concentre sur sa pérennité, sur sa prégnance. Le mode de diffusion et son espace respectent la disponibilité émotionnelle du spectateur et lui permettent d'entrer pleinement dans le sujet. Cette installation de Camille Dufour amène donc le spectateur à être empathique avec le sujet donné, à reconnaître la fragilité des existences dans un conflit mais aussi la violence de ce paysage chaotique.

L'utilisation d'une technique ancienne qu'est la gravure sur bois et le papier induit une forme de fragilité qui peut être contraignante pour un graphiste. Or, nous l'avons vu dans l'article, la fragilité ne devrait pas être interprétée comme une faiblesse. Le graphiste peut s'en servir pour parler de la fragilité d'un sujet qui lui tient à cœur. La fragilité peut-être aussi une manière de contribuer à la force de son message, en reconsidérant son support et en se questionnant sur son mode de diffusion. S'intéresser à la fragilité d'un matériau, c'est aussi questionner l'impact que celle-ci va avoir sur la cible. Dans le cas d'un objet-livre, l'utilisateur a tendance à ne pas les utiliser par crainte d'abîmer le matériau fragile. L'utilisateur pourrait donc ne pas percevoir le message dans son entièreté (s'il n'utilise pas l'objet) et donc passer à côté de celui-ci. Loin d'indiquer un chemin erroné, ces problèmes permettent de nous questionner sur notre manière de produire des images et sur les supports. Ainsi, un graphiste qui se pose ces questions en amont se permettra d'oser et finira par réussir. N'est-ce pas la force de notre métier ?

UNIQUE

YANIS MAULIN



On peut définir le terme de fragilité comme la caractéristique de quelque chose qui peut se casser facilement. Cet aspect friable amène à des objets qui se veulent précaires à l’usage, instables ou vulnérables. Cette vulnérabilité peut être caractérisée par les matériaux employés, par l’utilisation, l’hostilité du contexte de celle-ci. La fragilité dans le champ de l’objet est ambiguë puisqu’elle a aussi bien à voir avec la durée de vie d’un matériau que la durée d’usage de l’objet lui-même. Un objet jetable en plastique peut certes durer dans le temps, avec un temps de décomposition de plusieurs dizaines voire centaines d’années, mais avoir une courte durée de vie à cause de son caractère jetable. C’est le fait qu’il ne soit utilisé que pendant quelques jours qui, par prédestination, le rend fragile. « On devrait se demander pourquoi nous utilisons des matériaux qui prennent des centaines d’années pour se décomposer dans la nature pour ne boire dedans qu’une seule fois et les jeter ». Ari Jónsson, alors étudiant islandais en design d’objet en 2016, questionne l’intérêt de l’usage unique et de la société de consommation des objets plastiques, au travers de l’exemple des bouteilles d’eau. Il souligne paradoxalement la longévité physique de ces objets par rapport à la brève durée d’usage de ceux-ci. Il répond à cette problématique par une bouteille éphémère, faite en algues qui se dégrade après avoir été vidée. Il trouve en cette solution une fragilité par la durée de vie de la bouteille, qui permet de résoudre le problème du déchet plastique. Etymologiquement, le terme « éphémère » signifie “qui ne dure qu’un seul jour”. Cela traduit bien le caractère précaire de la bouteille en algues et de la fragilité dont elle fait preuve. Cette proposition mènerait donc à un objet à usage unique mais ne laissant aucune trace après son utilisation. C’est dans cette perspective que nous pouvons nous demander comment l’éphémère peut être convoqué pour répondre à des enjeux environnementaux et sociaux sans que la trace qu’il laisse nuise à la société.

Photo : Bouteille en algues par Ari Jónsson
©Dezeen.com



Bouteille en algues par Ari Jónsson
©Dezeen.com

La *bouteille en algues* de Ari Jónsson est fabriquée à partir d'une substance extraite de l'algue agar-agar. Sous forme de poudre, elle est mélangée à de l'eau et se transforme en une pâte gélatineuse (qui est souvent utilisée en cuisine). Lorsque l'on vient placer cette pâte dans un moule au réfrigérateur, elle se solidifie et prend définitivement la forme du moule. On obtient ensuite la bouteille. Après avoir consommé l'entièreté de l'eau dans son contenant, celui-ci entame sa phase de décomposition, qui dure au total quatre semaines. C'est par ce processus qu'Ari Jónsson, lorsqu'il était étudiant, a obtenu une bouteille biodégradable faite à partir d'algues. En plus d'être comestible, c'est avant tout la particularité de se décomposer qui intéresse le designer. Il voit en ce processus une possible solution à certains problèmes écologiques d'aujourd'hui. En effet, la planète est contaminée par la pollution de la production de plastique et par les déchets que ceux-ci génèrent car tous les déchets plastiques ne sont pas jetés et recyclés, et une trop grande partie est délaissée dans la nature. C'est pourquoi l'idée d'artefact

éphémère semble être un compromis intéressant, au travers d'objets qui se décomposent et qui ne laissent aucun déchet. Cependant, cette décomposition totale empêche le réemploi de la bouteille et l'inscrit donc dans le même cercle de consommation que son alternative en plastique. Lorsqu'une bouteille d'eau en plastique est consommée, l'utilisateur va s'en débarrasser, se déresponsabiliser en la jetant à la poubelle pour qu'elle soit ensuite recyclée. Il va ensuite racheter, généralement sous forme de packs de bouteilles puis les consommer à nouveau. La bouteille en algue s'inscrit donc dans le même processus. En la consommant, l'utilisateur sera dans la nécessité de s'en procurer une nouvelle et ainsi de suite. Elle perpétue donc l'habitude de consommer, jeter et racheter un produit du monde de surconsommation.

De plus, la bouteille offre une expérience unique à l'utilisateur. Plus qu'une simple bouteille, il s'agit d'un artefact éphémère qui se consume et qui, donc, disparaît. C'est cette caractéristique qui procure lors de l'usage un moment unique, un moment qu'il sera impossible de revivre, quelles que soient les circonstances, les similitudes vis-à-vis de l'expérience... Cette idée d'expérience unique transcende le simple artefact éphémère, il se traduit dans tous les domaines ayant un début et une fin programmée et proche, à l'image d'un événement sportif, touristique, une exposition culturelle ... Il vient créer un lien avec son utilisateur et élever la valeur d'estime de l'objet. Il ne s'agira plus d'une simple bouteille contenant de l'eau mais d'un réel objet qui se dégradera lorsque son contenu sera complètement consommé au point de créer une sorte de culpabilité de l'utilisateur vis-à-vis de cette disparition. Comme si la bouteille avait une âme, se mouvant durant sa décomposition et indiquant sa disparition. C'est ce sentiment coupable qui peut provoquer une restriction d'utilisation de l'utilisateur, comme lorsqu'une personne achète un objet neuf à forte valeur d'estime et qu'il est réticent à l'idée de l'utiliser par peur de l'abîmer. On retrouve également cette valeur d'estime et cette expérience unique dans la lampe en cire nommée *Ikarus* de Aylin Kayser et Christian Metzner. Il s'agit d'une lampe en cire qui, lorsqu'elle chauffe trop, commence à couler ce qui offre à l'utilisateur un spectacle unique au travers de l'écoulement de la cire. Une manière également de rappeler à l'utilisateur que la consommation de l'énergie est importante à réguler. Ainsi, chaque coulée est unique et donc, chaque lampe est une expérience non pareille. Ces deux objets manifestes incarnent l'idée de personnalité et d'unicité.



Lampe en cire Ikarus, par Aylin Kayser et Christian Metzner

Au-delà de leur usage, ils sont avant tout pensés pour le message qu’ils véhiculent. La lampe en cire interpelle l’usager quant à sa consommation d’électricité et invite à la modération. La bouteille en algues, elle, donne l’exemple de l’alternative aux bouteilles en plastique, au travers d’un matériau naturel et d’une fin de vie écoresponsable. Cependant, on peut facilement résoudre ce problème par les gourdes, ayant la même fonction et sortant l’usager de la consommation constante de bouteilles au travers du réemploi de la gourde et du caractère non jetable de celle-ci. La bouteille en algues peut donc faire office d’expérience, d’exemple, incarnant la possibilité de trouver des alternatives aux objets en plastique par des solutions exploitant des matières naturelles et fondées sur des principes éphémères et de fin de vie efficaces.

La conception d’un objet éphémère est dépendante de compromis entre le sens, la technique et les matériaux utilisés, notamment dans le cas des alternatives écologiques

comme la bouteille en algues qui utilisent des matériaux biodégradables fragiles. Lorsqu’Ari Jónsson a créé sa bouteille, il s’est rendu compte de la fragilité de la pâte d’agar agar après la solidification du gélifiant au froid. La pâte a en effet tendance à se déchirer facilement. Cela vient donc contraindre le designer à une réduction des possibilités formelles de son objet. Cette fragilité entraîne une esthétique nécessairement épurée, en une pièce du fait du moule, afin de résister durant son utilisation. Ici, le choix de l’algue a donc amené à une adaptation formelle et fonctionnelle de la bouteille. L’ergonomie, la prise en main, le confort d’usage, ont fait l’objet de concessions pour satisfaire les contraintes techniques. Cette dépendance à la technique se traduit également dans *Sonnet 155*, un sac à main développé par deux étudiants berlinois, Lobke Beckfeld et Johanna Hehemeyer-Cürten, qui a été conçu à partir de peaux de fruits et fibres de cellulose. Il a pour intérêt d’être composté ou recyclé lorsqu’il s’est trop dégradé. Proche, dans l’esprit, de la bouteille en algues, ce sac à main dépend donc aussi des matériaux utilisés pour sa fabrication et sa mise en forme.

De plus, bien que le choix d’alternatives éphémères puisse être judicieux pour répondre à un besoin environnemental, il est également propice à une instabilité dans notre quotidien et présente des limites évidentes qui ne cherchent pas à remanier nos comportements de consommateurs. En effet, ces artefacts éphémères sont des alternatives qui remplacent des objets davantage pérennes et demandent une adaptation continue de l’objet disparu. Une bouteille d’eau en plastique peut être consommée et jetée ou être réutilisée en la remplissant à nouveau. Dans ce cas-là, une stabilité s’installe par le réemploi de la bouteille, tandis que l’objet éphémère, programmé pour disparaître, nécessite forcément un remplacement, une adaptation à sa disparition. Paradoxalement, comme l’évoque Hannah Arendt dans *Condition de l’homme moderne*, « les objets ont pour fonction de stabiliser la vie humaine », l’objet a ainsi pour objectif de perdurer et d’être utile à l’homme. Il est ce qui structure la société humaine et la stabilise. Bien que bénéfique dans de nombreux domaines, l’artefact éphémère est donc à l’opposé de cela puisqu’il amène nécessairement un changement après sa disparition.

Pour finir, le concept d'éphémère a été appliqué dans le design pour répondre à certains aspects des enjeux environnementaux. Cependant, bien que ces objets soient bénéfiques en termes d'absence de trace post-usage, ils symbolisent l'instabilité de notre quotidien à travers des objets fragiles, qui ne durent pas dans le temps et que l'on doit remplacer après leur vie. L'objet éphémère et la bouteille en algues sont donc inscrits dans le même cycle que les bouteilles de grande consommation. Leur fragilité se traduit donc à la fois par une courte durée de vie amenant à leur remplacement mais également par leur fragilité technique imposée par le choix du matériau. Celle-ci étant tributaire de la technique et des matériaux utilisés pour sa mise en œuvre, la bouteille développe donc une esthétique monotone et plate bien qu'affordante. Malgré tout, la bouteille en algues et l'artefact éphémère procurent une expérience unique à l'utilisateur. Leur vie entière repose sur cette capacité à produire un scénario d'usage qui ne peut être reproduit. Ces objets sont pensés avec une valeur d'estime forte, qui, plus que l'usage, transmet l'idée qu'ils vont disparaître juste après leur utilisation.



BIBLIOGRAPHIE

01. It’s moving ! It’s alive !

N. Lesage, *Ce petit robot ambulant protège une plante posée sur son dos*, Numerama. [En ligne]. Disponible sur : <https://www.numerama.com/tech/394551-ce-petit-robot-ambulant-protège-une-plante-posée-sur-son-dos.html>

HEXA, Vincross. [En ligne]. Disponible sur : <https://www.vincross.com/products/hexa>

A. Acquier, *L’innovation technologique à l’épreuve de l’anthropocène*, Vie publique France. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.vie-publique.fr/parole-dexpert/276090-linnovation-technologique-lepreuve-de-lanthropocene>

A. Ma, *L’intelligence artificielle en Chine : un état des lieux*, Fondation pour l’innovation politique, 2018. [En ligne]. Disponible sur : <https://www.fondapol.org/etude/lintelligence-artificielle-en-chine-un-etat-des-lieux/>

« *La fragilité* », La vie intérieure, France Culture, 25 juillet 2017. [En ligne]. Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-vie-interieure/la-fragilite-6897049>

R. Beau et C. Larrère, *Penser l’anthropocène. Science Po - Les presses*, 2018.

T. Sun, *Remaking “Sharing Human Technology with Plants” with HEXA*, Vincross Forum. [En ligne]. Disponible sur : <http://forum.vincross.com/t/remaking-sharing-human-technology-with-plants-with-hexa/596>

Sun Tianqi, Forbes, [En ligne]. Disponible sur: <https://www.forbes.com/profile/sun-tianqi/>

E. Wilhide, *Tout sur le design*. Paris: Flammarion, 2016.

L. Hodgson, *Une plante-robot qui suit le soleil*, Jardinier paresseux. [En ligne]. Disponible sur : <https://jardinierparesseux.com/2019/07/08/une-plante-robot-qui-suit-le-soleil/>

02. A23D Une nouvelle ère pour l’impression typographique

Adrian Harison (2014). *A23D: A 3D-Printed Letterpress Font*, [En ligne]. Disponible sur: <https://vimeo.com/106092839>

Bertrand Meunier, *Imprimante 3D et letterpress, un mariage parfait*. Undressed design. [En ligne]. Disponible sur: <https://www.undressed-design.com/2014/09/imprimante-3d-et-letterpress-un-mariage-parfait/>

03. Le soin de nos objets

Baudrillard Jean (1970), *La société de consommation*, Saint-Amand, Denoël.

Berlingen-Flore (2020), *Recyclage le grand enfumage, comment l’économie circulaire est devenue l’alibi du jetable*, Paris, Rue de l’échiquier.

Crawford Matthew B. (2009), *Éloge du carburateur*, Paris, La découverte.

Papanek Victor (1971), *Design pour un monde réel*, Dijon, les presses du réel.

ROSA Hartmut (2020), *Aliénation et accélération: Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, éd. La découverte.

04. Nos yeux ne sont pas à vendre

V. Cheynet, *La publicité tueuse de planète, Casseurs de Pub*. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.casseursdepub.org/index.php?menu=doce&sousmenu=tueuse>

Déboulonneurs, *Glossaire de l’association Antipub*. [En ligne]. Disponible sur : <https://antipub.org/glossaire/deboulonneurs/>

F. Brune, *De l’organisation de la résistance à la publicité*, Le Monde Diplomatique. [En ligne]. Disponible sur : <https://www.monde-diplomatique.fr/2001/05/BRUNE/1767#partage>

Pourquoi nous appelons-nous « Casseurs de pub » ?, Casseurs de Pub. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.casseursdepub.org/index.php?menu=pourquoi>

M. K. Gandhi, 1969, *Tous les hommes sont frères*, Gallimard, coll. Idées. p. 235

B. Bonnefous, *Les Brésiliens aiment leur ville sans pub*, Le Monde. [En ligne]. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2012/01/13/les-bresiliens-aiment-leur-ville-sans-pub_1628748_4497319.html

C.Lamireau, « *Haro sur l’affichage ! » Agir par écrit contre la publicité dans l’espace public parisien*, Quaderni, p. 19-30. [En ligne]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/quaderni/477>

05. La médecine des objets

J. Denis, D. Pontille, *Le soin des choses : Politiques de la maintenance*. Editions La Découverte. Collection Terrains Philosophiques

5.5 designers, *Réanim, la médecine des objets*, 2004, [En ligne]. Disponible sur: <https://www.5-5.paris/en/projects/reanim-la-medecine-des-objets-2004-63>

08. Vers une reconsidération du support graphique

بلج وپاص, *installation performance*, Camille Dufour, Citygates, 2017

Pénélope, *La nature au bout des doigts*, édité chez Les Grandes personnes, 2021

Michella Bussotti, *Sources historiques et produits locaux : fiscalité, techniques et production du papier dans le sud de l’Anhui*, 2014

Hugh-Jones, S., et Diemberger, *L’objet livre. Terrain*, H. (s. d.).

L’humain, entre déconstruction et construction, Design graphique et Culture, ETAPES, 2020.

09. Unique

Arendt Hannah, *Conditions de l’homme moderne*, IV

Gilles Lipovetsky, *L’empire de l’éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*

EnCène est la revue bimestrielle du DSAA Design des mutations écologiques, design graphique, design d’espace et design produit de la Cité Scolaire Raymond Loewy, Pôle Supérieur de Design de Nouvelle Aquitaine.

Rédaction

Laurence Pache à l’édito,
Jules Boutet, Hippolyte Auger, Éve Bove, Lucile Olivier,
Louison Kurtzmann, Morgane Polinière, Margot Levaslot,
Marjorie Verité et Yanis Maulin aux articles.

Conception graphique

Morgane Polinière, Salomé Guesdon, Hippolyte Auger

Direction graphique et éditoriale

Élisabeth Charvet, Mahaut Clément

Équipe pédagogique

Élisabeth Charvet, Julien Borie, Lucille Thiery,
Bertrand Courtaud, Laurence Pache

Comité de rédaction

Julien Borie, Bertrand Courtaud

Papier

Colorplan Nubuck Brown 135g
Amber graphic 90g

Typographie

Gararond de Pierre Di Sciullo
Vinila de Flora de Carvalho

Crédits photographiques

Nous avons reproduit les images dans un contexte
pédagogique, nous ne disposons pas des autorisations
d’utilisation.

Impression

Lycée Raymond Loewy à La Souterraine en 2024 en
quatre exemplaires

Date de parution

4 octobre 2024

