

I CAN DO ANYTHING BADLY

FAIRE SANS SAVOIR
RELÈVE DU SENS COMMUN

UNE AVENTURE
ÉDITORIALE
PROPOSÉE PAR
HOËL DURET
À WILFRID ALMENDRA,
JULIEN BERTHIER,
ALAIN BUBLEX,
MATHIS COLLINS,
AURÉLIEN MOLE ET
FRÉDÉRIC TESCHNER

4 PETITE HISTOIRE ÉCLAIRÉE DU BRICOLAGE

6 L'AFFIRMATION ESTHÉTIQUE D'UNE CLASSE SOCIALE DANS L'ANGLETERRE GÉORGIENNE

10 ARTS & CRAFTS, VERS UN ARTISANAT IDÉOLOGIQUE

12 *Mathis Collins* → INTERVIEW

15 LE BAUHAUS, L'EXPÉRIMENTATION AU SERVICE DE LA STANDARDISATION

19 CRAFT, DIY ET CONTRE-CULTURE AUX ÉTATS-UNIS

22 *Aurélien Mole* → INTERVIEW

26 INGÉNIERIE, DESIGN INDUSTRIEL ET CRISE ÉTHIQUE

29 *Alain Bublex* → INTERVIEW

33 LES NOUVEAUX JOUETS DE L'AMERICAN WAY OF LIFE

36 *Julien Berthier* → PORTFOLIO

38 LES OUTILS DE LA RECONSTRUCTION EUROPÉENNE

40 *Wilfrid Almendra* → INTERVIEW

40 PRÉFIGURATION N°2

47 COLOPHON



PETITE HISTOIRE ÉCLAIRÉE DU BRICOLAGE





– I CAN DO ANYTHING BADLY – FAIRE SANS SAVOIR RELÈVE DU SENS COMMUN

Dans son traité *La Pensée sauvage* publié en 1962, Claude Lévi-Strauss utilise le mot *bricolage* pour décrire toute action spontanée, étendant ensuite le concept à la construction des modèles caractéristiques de pensées mythologiques. Son raisonnement est que si ces pensées sont le fruit de l'imagination humaine, elles se fondent néanmoins sur l'expérience personnelle de l'individu. Ainsi, les images et entités produites par la pensée mythologique ont pour origine un certain nombre d'éléments préexistants dans l'esprit de chacun.

Un bricoleur est quelqu'un qui créé une nouvelle structure, physique ou non (comme ici une pensée), à partir de n'importe quel matériau qu'il a déjà à portée de main et qu'il assemble. Le bricolage correspond donc à un mode de production premier par simple agencement. Celle-ci devance l'ingénierie qui affinera les intuitions de la proposition pour les rendre plus efficientes. Assemblage, rafistolage, de bric et de broc, solution temporaire ou agencement définitif, le bricolage a été le précurseur des inventions techniques, architecturales ou technologiques de l'ingénierie : une pré-ingénierie. La production industrielle, comme seconde étape de perfectionnement technique, pose la question de la qualité et de la valeur de la production manufacturée.

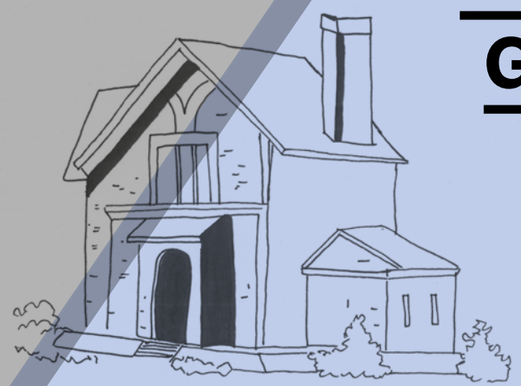
À la fin du XVIII^e^ siècle, l'industrialisation naissante met en crise la société et confère paradoxalement une caution positive à la production manuelle qui devient une esthétique propre à une classe sociale naissante, la bourgeoisie. Ce nouveau phénomène ouvre alors un débat éthique parmi les créateurs et concepteurs quant aux modes de production et à leurs répercutions sociales. Devenu un terrain d'engagement politique et militant, l'évolution de la technique assoit au XX^e^ siècle le bricolage comme une pratique, attribut social iconique de la classe moyenne. En effet, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, l'accès facilité des masses aux outils conjugué à une perte progressive du savoir-faire comme vecteur d'expertise de la construction promeut la production amateur qui servira notamment certains courants contre-culturels à commencer par le *Do It Yourself* affilié notamment aux mouvements punks et anarchistes.

Au-delà des clivages idéologiques, la perte du savoir-faire et l'accès à la culture globale participent de l'édification d'une culture bricolée au sens de Lévi-Strauss, qui puise son essence dans ce que nous avons à portée de main, c'est-à-dire aujourd'hui presque tout…



– I CAN DO ANYTHING BADLY – FAIRE SANS SAVOIR RELÈVE DU SENS COMMUN

L'AFFIRMATION ESTHÉTIQUE D'UNE CLASSE SOCIALE DANS L'ANGLETERRE GÉORGIENNE



AU COURS DE L'ANNÉE 1800, LA VILLE DE LONDRES DÉPASSE LE MILLION D'HABITANTS ET S'IMPOSE DURABLEMENT COMME LA PREMIÈRE VILLE D'EUROPE. LA CAPITALE DE L'EMPIRE BRITANNIQUE, CENTRE NÉVRALGIQUE DES FLUX BANCAIRES EUROPÉENS, EST À L'APOGÉE DE SA DOMINATION ÉCONOMIQUE ET COMMERCIALE.



Néanmoins, la population londonienne continue d'évoluer dans un vaste mélange social régi par un archaïsme féodal. Y vivent ensemble les plus riches marchands et les plus pauvres dockers. L'activité commerciale est structurée par le noyau familial et réunit sous un même toit, lieu de production, de vente et de vie.

L'invention de la suburb à Londres

Au XVIII^e^ siècle naît le mouvement évangéliste porté par William Wilberforce et Hannah More. Son message rompt avec la doctrine anglicane fondée sur la rédemption personnelle pour se recentrer sur la famille nucléaire. Ils s'attaquent notamment à la définition du fonctionnement du foyer. Hannah More définit ainsi le rôle de la femme et des enfants. La proscription du travail pour ces derniers accélère la distinction entre lieux de vie et d'activité et légitime le besoin de construire un véritable foyer. La ville active avec son lot de clubs, de théâtres, de foires, de tavernes et de parcs est synonyme de chaos. En insistant sur les valeurs de l'hygiène, les évangélistes introduisent une nouvelle idée de ségrégation sociale et prônent la nécessité de bâtir une ville nouvelle, plus propre, plus vivable, sans activité commerçante, une ville à vivre.

Les premières occurrences concrètes de ce message apparaissent dès 1770 avec les villas de weekend, retraites familiales occupées par le marchand et sa famille du samedi après-midi au lundi matin. Construites dans la campagne londonienne à environ cinq miles du centre-ville, elles viennent côtoyer les demeures des notables fonciers et agricoles des environs, mais s'en démarquent résolument dans l'usage, car le bourgeois ne tire aucun bénéfice de cette propriété, son argent et son business restant au centre de Londres. Ainsi de nouveaux pôles urbains se développent selon les préceptes évangélistes dans un effort collectif de la bourgeoisie de construire un nouveau *vivre ensemble*. Malgré la taille relative des propriétés, ces espaces sont agencés de façon *scenic*, c'est-à-dire mettant la nature en scène pour l'ensemble des propriétaires dans l'idée de construire les maisons dans de véritables parcs communs.

En 1800, la *suburb* anglaise dont le meilleur exemple est Clapham au Sud-Ouest de Londres, se revendique désormais une antithèse de la ville, plus féminine, plus naturelle, plus émotionnelle répondant au *land organize for consumption* qui assure aux seuls habitants le privilège du regard. Mais le nouveau modèle d'organisation sociale et urbaine fait rapidement les frais de son succès.

Face à l'abondance des demandes de constructions dans les alentours de Londres, il devient de plus en plus difficile de respecter le principe *scenic* faute d'espace. L'architecte John Nash propose alors un



Perambulation of Clapham Common, Clapham, 1800

workable plan pour un modèle urbain reproductible. Il transforme ces zones en commodités dont la différenciation d'avec la ville est accentuée par un symbolisme pictorialiste incorporant la morale et l'esthétique sociale comme composantes du concept moderne de la banlieue.

L'esthétique architecturale au service de l'identification de classe

La nouvelle classe sociale désormais identifiée revendique une esthétique propre et porteuse de ses nouvelles valeurs. La villa ne doit pas ressembler à celle d'un simple propriétaire terrien. Elle est désormais structurée par une séparation des espaces de vie (à l'étage) et de réception (au rez-de-chaussée). Les chambres de chaque membre de la famille se répartissent autour d'un salon ou d'une bibliothèque réservés aux loisirs communs.

Les architectes de l'époque s'inspirent des modèles classiques grecs, romains et florentins pour donner naissance à l'*English Palladian House* (du nom de l'architecte de la Renaissance italienne Andrea Palladio) qui s'exportera par



Michael Kidd
The White Garden, Sissinghurst
Acrylic
80 x 60 mm

la suite aux États-Unis sous le nom de *Georgian Style*. La Villa Rotonda constitue l'exemple-type de villa palladienne. Cet édifice est alors considéré comme la plus pure expression d'une civilisation ordonnée. Sur une base parfaitement carrée se dressent quatre façades cerclées de colonnades et surmontées d'un dôme central. Toutes les pièces intérieures sont organisées de façon symétrique autour du dôme. Posée en belvédère en haut d'une colline, la villa est un élément structurant du jardin sans compromettre une ambiance pastorale. Mais la symétrie du jardin italien classique lasse assez vite les Britanniques qui préfèrent aller puiser leurs modèles dans les peintures paysagères de l'âge d'or de Claude Lorrain. Du goût de tous, les jardins anglais s'organisent bien mieux autour de courbes où la végétation est laissée libre de se développer.

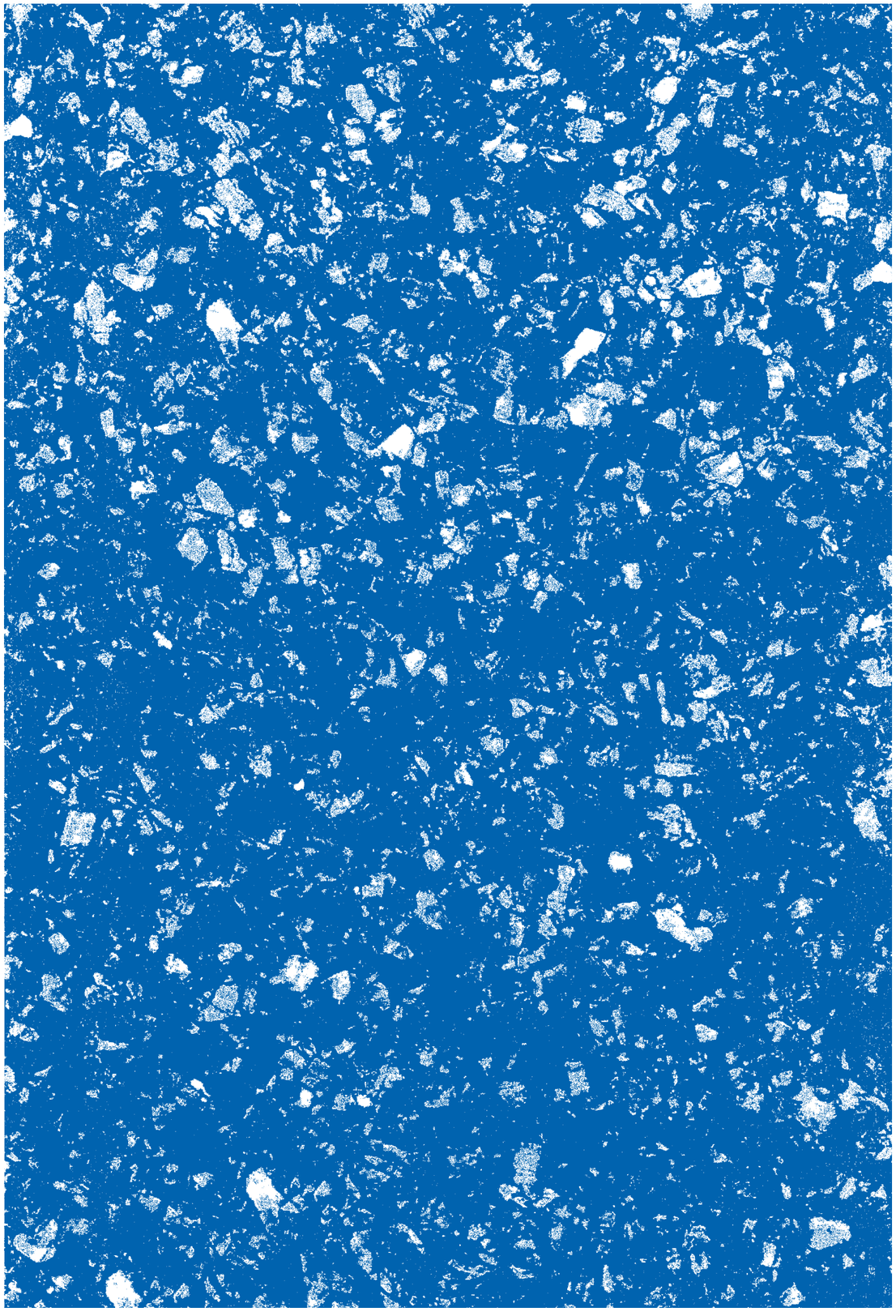
Ce nouvel art des jardins autorise de nombreux styles architecturaux à voir le jour. C'est le cas du *Gothic* inspiré des manoirs médiévaux, de l'*Italianate* qui conjugue éléments romanesques et gothiques ou de l'*Old English Cottage* décrit par Thomas Malton dans son *Essay on Architecture* en 1804 comme une petite maison à la campagne aux formes bizarres et irrégulières aux couleurs variées et harmonieuses.

Manchester et le boom des suburbs

Ce changement sociétal se retrouve également dans l'histoire de la ville industrielle de Manchester. Alors que Londres mit un siècle (de 1770 à 1870) à définitivement opérer un passage vers ce modèle, Manchester connut le même développement au rythme effréné d'une seule décennie, entre 1835 et 1845.

En 1790, Manchester est la capitale mondiale du coton dont elle concentre toute la chaîne de production, de la matière première à la commercialisation du produit manufacturé. La mécanisation de l'industrie ramène l'activité dans le centre-ville et libère les campagnes alentours. C'est l'exode rural. Se construit alors le quartier des affaires où les bourgeois établissent leurs entrepôts, usines et boutiques en y associant leur propre foyer. Ce n'est qu'en 1834 que Samuel Brooks, riche entrepreneur, achète d'immenses terres agricoles en dehors de la ville pour y faire édifier sa *weekend villa*. Suite à cela, il divise sa propriété en lots et vend les parcelles à des amis. L'implantation des bourgeois se fait si rapidement que Brooks déménage immédiatement pour s'établir officiellement dans cette villa, quittant son entrepôt du centre-ville et opérant ainsi une rupture claire entre lieu de travail et foyer. Les cinq années qui suivirent virent tous ces propriétaires de *weekend villas* suivre le mouvement. En 1844, le centre-ville de Manchester, vaste quartier d'entrepôts inactifs, une fois la nuit tombée, devient le premier *Central Business District* de l'histoire.

La demande de construction de *suburbs* est telle que la plupart des promoteurs immobiliers construisent à l'aveugle, sans commande préalable. Ces pratiques spéculatives entraînent de nombreuses faillites, car nombre de projets immobiliers livrés ne trouveront jamais preneurs.



I CAN DO ANYTHING BADLY – FAIRE SANS SAVOIR RELÈVE DU SENS COMMUN

ARTS & CRAFTS

NEWLYN

VERS UN ARTISANAT IDÉOLOGIQUE



AU XVIII^e SIÈCLE, LES HUMANISTES DES LUMIÈRES ET LES ROMANTIQUES, DANS UNE ENTREPRISE DE RENOUVELLEMENT DU SAVOIR, DE L'ÉTHIQUE ET DES ARTS, POSENT LES BASES DE CE QUI NOURRIRA L'ESTHÉTIQUE DE LA BOURGEOISIE NAISSANTE.

C'est dans une idéalisation d'un passé pré-industriel conjuguée aux aspirations primitivistes que deux mouvements esthétiques liés trouvent alors leurs fondements communs : l'*Arts & Crafts* et le *Romantic Nationalism*.

Intégrer la question sociale dans la production

En 1887, un groupe d'artisans se réunit à Londres et fonde la *Arts & Crafts Exhibition Society* qui prône l'égalité entre arts appliqués et Beaux-Arts. La première exposition qui marque «le début de la fin de la peinture sur chevalet» d'après le journaliste George Bernard Shaw dans *The Studio*, a lieu l'année suivante. Les fondateurs du mouvement, John Ruskin et William Morris, revendiquent un rôle social et rédempteur de l'art face à la mauvaise qualité de vie dans l'Angleterre industrialisée. Ils pensent qu'un retour à la production manuelle d'objets génèrera un renouveau moral et spirituel de la société. L'amélioration des conditions de travail, l'intégration de l'art dans la vie quotidienne, l'égalité et l'unité de tous les arts ainsi qu'une esthétique mêlant nouveaux matériaux et anciennes traditions forment le corpus idéologique du mouvement. Celui-ci répond aux aspirations sociales, morales ou identitaires de la bourgeoisie comme des classes laborieuses, aussi différentes fussent-elles. Le mouvement s'internationalise dès 1900 et trouve écho à travers l'Europe et aux États-Unis. Partout la presse loue la joie au travail, la vie simple, l'unité du design, l'honnêteté de la construction, le design démocratique…

Néanmoins, à l'exception de John Ruskin, les membres d'*Arts & Crafts* ne sont ni anti-industrie, ni anti-modernité, même s'ils idolâtrent la période pré-industrielle et construisent leur répertoire formel dans une nostalgie de la nature inviolée. Ils ne rejettent pas le présent et pensent, au contraire, que les machines sont nécessaires bien que ne devant pas être utilisées de manière répétitive et aliénante pour leurs utilisateurs. Alan Crawford théorise ainsi l'alliance nouvelle entre le *craft* et l'industrie en



Détail d'un ticket pour *The Arts & Crafts Exhibition Society*, Walter Crane, 1890, UK

se basant sur le fait que William Morris ou M.H. Baillie Scott travaillent déjà en lien avec elle. En Angleterre, le débat du *Arts & Crafts* se focalise sur les modes de production et leurs effets sociaux. Sans plaisir au travail, la production n'a pas de valeur même si l'équilibre entre labeur et confort ne

Mathis Collins

INTERVIEW — 13.12.2012

— Mathis Collins
Lorsque j'ai pour la première fois utilisé l'image d'un bonde (large et court bouchon en liège utilisé en tonnellerie), c'était pour sa flagrante fonction d'isolant. Un accessoire, une forme, pour signifier le comblement, de “ bouchage ”. Il venait s'enfoncer dans le trou d'un chapeau que portait l'autoportrait de l'artiste en orateur, puis dans sa tête qui avait également un trou d'où s'échappaient ses mots. Ainsi, la série des blessures du tribun, voyageur, représentant, placier et poète s'est vue entièrement « bondée », jusqu'à ce que la tête même devienne une bonde. C'est quand le liège est devenu un pansement, un pansement à trous, un pansement à panser continuellement et collectivement, que c'est devenu un matériau récurent dans mon travail. Le bouchon percé.
Et au regard de mes sculptures Scènes et estrades, le liège semble réaliser à la fois la sculpture et le message porté.
Dans la poésie du liège il y a sa géographie, sa biologie, sa transformation industrielle, son folklore. C'est un matériau secret, qui raconte des centaines de fois et de façons différentes, l'histoire du cycle qu'est l'interdépendance entre l'Homme et le Chêne-liège. Mon but est de faire avec cet héritage. Je veux m'intégrer, en tant qu'artiste dans cette histoire. Pour l'interpréter, je créé des « scènes » sur lesquelles, entouré de produits en liège ou à base de liège comme de l'encre, du papier, une bibliothèque...je place la figure d'un orateur qui ne te donne jamais de prix.

— HD
L'idée est donc de te fondre dans l'histoire du liège ?

— MC
Ce que je ne veux pas, c'est me fondre dans l'histoire de l'art en commentant l'histoire de liège. Je veux me fondre dans les forets de Chêne-liège et la vie autour, pour y intégrer l'art. C'est lié au fait que l'on peut faire des sculptures sur les arbres sans en abîmer le bois, à condition d'en parler à l'arbre.

— HD
À t'écouter, tu ne t'appropries pas cette histoire du liège, tu t'y inscrit car elle n'est plus une histoire technique mais une aventure sociale.

— MC
Je me suis beaucoup posé cette question pour mes bouchons : comment les diffuser et les rendre de nouveau populaires comme marchandise ? Mais je n'ai jamais trouvé le protocole artistique pour mettre des sculptures dans tout les bars de France. Je ne peux pas mélanger une œuvre employant des bouchons dans une fiction avec une autre oeuvre inscrite dans la réalité. Comment faire pour que cet objet s'échappe de mon autorité d'auteur pour devenir un objet collectif ? Il faudrait tout offrir. C'est aussi de là que vient l'idée de réaliser des sculptures qui sont en fait des estrades ou vis-et-versa. C'est l'idée que des choses se diffusent depuis ces scènes et que ces choses qui se diffusent ne sont pas forcément artistiques, que le doute plane.

— HD
Cette volonté de la dissolution de la notion d'auteur dans tes projets collectifs futurs, implique-t-elle un changement du statut du matériau (liège) ? C'est-à-dire que la valeur symbolique que tu lui prète, tend-elle à disparaître ?

— MC
Je ne parlerais pas d'une chose sans y être impliqué. J'irai avec mes formes artistiques, mes poèmes, mes déguisements, mes images, où que je m'inscrive. Si je pars un été dans les territoires où l'on récolte le liège, et que je décide de ne pas vouloir y faire quelque chose seul mais plutôt une pièce collective, la fonction symbolique du liège n'aura alors plus besoin d'être revendiquée.

Sur les charrettes tirées par les mules sont amassées les écorces de chêne-liège au dessus desquelles sont assis les enfants; c'est un jour férié. Ce sont les vieux qui tiennent les rênes. À leur côté marchent les femmes qui portent sur leur dos les fagots des branches tombées lors de la levée et à leur ceinture les faucilles. Ils précèdent les hommes qui portent leur hache et qui chantent :

Je viens du maquis,
Je suis un morceau de bois!
On me fend au milieu,
Et je suis deux petits plateaux.

Ils chantent pour les hommes et les femmes en liège qui conduisent les processions. Tous vont à la cantine pour fêter la première levée de la saison. Nous avons décoré la cantine. Le sol comme d'habitude est recouvert de grandes plaques de liège aggloméré et nous passons nos soirées pieds nus. Au dessus de la porte est accrochée une hache percée de trous dans lesquels nous fichons des bouchons de liège. L'impressionniste a peint le paysage de la première récolte et l'accroche comme chaque année au fond de la salle. Grâce à des emporte-pièces à gâteau nous taillons dans du liège fin des formes amusantes que nous accrochons en guirlandes au dessus des tables. Les cuillères, les louches et les gobelets sont creusés dans d'épais fragments d'écorce. L'abat jour du plafonnier est recouvert d'une feuille de liège et plonge la salle dans une lumière dorée. Sur le comptoir du bar, ce sont des rondelles de liège qui sont servies sous les chopes de bière. Et dans la grande étagère vitrée, parmi les verres, on pose des sculptures taillées dans des plateaux de liège : cavaliers avec ombrelles, moulins, couples, bœufs labourant, tonneaux sur charrues, encornages...
Moi, je tourne des formes en bois sur lesquelles je peins le portrait des écorceurs. Je les enchâsse sur des bouchons de liège et les place sur les bouteilles derrière le bar. Des groupes venus de la région jouent les chants traditionnels des leveurs d'écorces, d'autres reprennent de la musique pop, un groupe joue du fado. Les hommes et les femmes en liège dansent [...]





"Un texte de Nira Cortiça sur la décoration d'une cantine."

Situation proposée le 29 Janvier 2012 au bar le Pataquès, 8 rue Jouye- Rouve, à Paris, consistant en l'exposition d'un texte imprimé de 200 x 100 cm accroché sur un mur de la salle, et de 13 sculptures posées sur les bouteilles d'alcools utilisées pour réaliser le service

sera jamais trouvé. C'est là le cœur du débat initié par *Arts and Crafts* qui continue d'animer la scène artistique et intellectuelle jusqu'aux années 1920.

Mais c'est dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres que cette idée d'un design accessible à tous répondant aux nécessités économiques et sociales prend réellement son essor. Parmi les expérimentations pionnières d'outre-Rhin, les meubles manufacturés de Richard Riemerschmid et les constructions de Peter Behrens pour AEG démontrent que les principes de simplicité et d'intégrité dans la production à des fins précises s'adaptent tout à fait à l'émergence de



Chaussures Wiener Werkstätte, 1914

la standardisation. Le design doit être objectif, rationnel et approprié à une fabrication industrielle de masse. Dans le même temps, les adeptes de Ruskin et Morris, ainsi que les membres de la *Wiener Werkstätte* en Autriche se consacrent à la sphère du luxe, seule filière qui ne trahisse pas les préceptes artisanaux du mouvement. Ainsi Joseph Hoffmann, co-fondateur de l'atelier viennois déclare qu'«il n'est absolument plus possible de convertir les masses. Il est donc plus de *[leur]* devoir de rendre heureux le peu qui se tournent vers *[eux]*.»

L'avènement de la pratique amateur

Alors que l'*Arts and Crafts* et sa croyance dans l'effet spirituel bénéfique des objets fait-main se développent et commencent à se disperser, de nombreux professionnels se trouvent confrontés à un courant parallèle, celui de la pratique amateur.

Né des préceptes de bien-être portés par l'École londonienne, particulièrement prisés par la bourgeoisie anglaise, la pratique des artistes amateurs profite elle aussi de la nouvelle organisation familiale bourgeoise et de l'avènement des loisirs de la vie moderne. Ce nouveau phénomène impose une concurrence aussi déloyale que sérieuse aux *craftmen* (artisans issus du mouvement *Arts & Crafts*) à mesure que ses praticiens inondent le marché de leurs productions, sans valoriser leur temps de travail, ni leur savoir-faire. La riposte économique de nombreux *craftmen* est de renverser la demande en préparant et vendant les matériaux, outils et produits à ces mêmes amateurs pour financer leur propre production artisanale. C'est le cas de l'Américaine Susan Franckelton qui bien qu'internationalement reconnue pour ses travaux de céramique, vivait essentiellement du commerce d'encres de Chine sans odeur de son invention.

Épousant les valeurs d'*Arts & Crafts*, de nombreuses personnes changent de profession, cherchant une meilleure qualité de vie. Ces nouveaux *craftmen* s'inventent ensuite formateur pour inviter les déçus et oubliés de l'industrialisation à rejoindre le mouvement. Alexander Morton, avec l'aide de la ville de Donegal en Irlande, développe ainsi des ateliers de création textile pour femmes afin de leur fournir de nouvelles sources de revenus. De même, la *Newlyn Industrial Class* enseigne à des pêcheurs sans emploi de Cornouailles les métiers du métal.

L'*Arts & Crafts* n'est donc pas tant un style qu'une pensée spécifique de la production de l'objet.

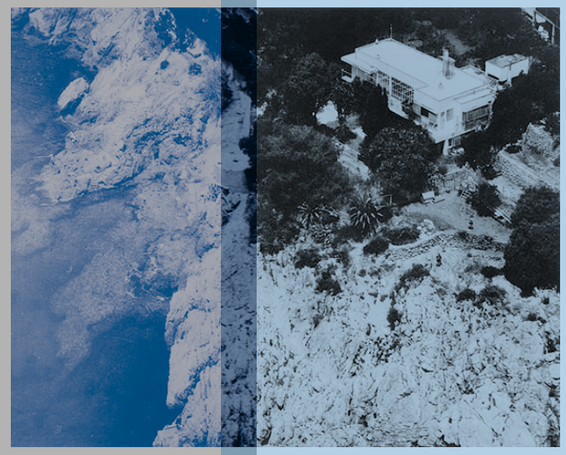
La création de la tradition

Nonobstant, le mouvement affirme, surtout en Angleterre, un vocabulaire visuel emblématique de la période et participe de la revendication d'une identité nationale.

Simultanément, se développe le *Romantic Nationalism* (qui survivra de longue date à *Arts & Craft*). Il est ardemment soutenu par la classe politique dans une époque cruciale marquée par l'avènement des États-nations. Ce fut le cas en Norvège, en Finlande, en Irlande ou en Hongrie, qui tentent alors de s'affranchir de leurs voisins. Puisant dans les idéaux romantiques de John Ruskin, ce mouvement utilise l'esthétique comme expression nationaliste en idéalisant le passé, les traditions et la singularité de la culture. La production qui en découle étant censée créer un héritage culturel national commun chargé de valeurs positives, quitte à ériger de toutes pièces une mythologie nationale. L'historien Eric Hobsbawm décrit cette période comme «*l'invention de la tradition*» tant celle-ci fut manipulée, sélectionnée, mise à jour ou complètement reconfigurée dans le but de construire une identité remarquable.

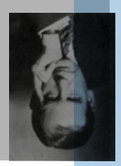


LE BAUHAUS



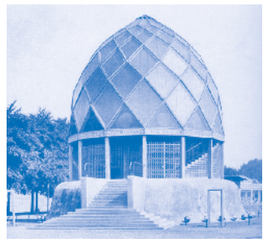
L'EXPÉRIMENTATION AU SERVICE DE LA STANDAR-DISATION

I CAN DO ANYTHING BADLY – FAIRE SANS SAVOIR RELÈVE DU SENS COMMUN



LA FIN DU XIXe SIÈCLE VOIT L'AVÈNEMENT EN ALLEMAGNE D'UNE NOUVELLE CULTURE DE MASSE PORTÉE PAR L'INDUSTRIALISATION ET LA CROISSANCE DÉMOGRAPHIQUE. LES ARTISTES RÉFORMISTES, À COMMENCER PAR LES MEMBRES DE LA COLONIE DE DARMSTADT SE FONT LES PORTE-PAROLES DU MOUVEMENT ARTS AND CRAFTS OUTRE-RHIN.

Leur principale tribune est le *Deutscher Werkbund* (Union de l'œuvre allemande) fondé en 1907 à Munich par des artistes, des entrepreneurs et des architectes, parmi lesquels Peter Behrens. Prolongeant le débat du Arts and Crafts, le *Werkbund* postule un équilibre entre les exigences morales, artistiques et économiques.



Bruno Taut, *Le Pavillon de verre*, 1914

En 1910, l'architecte Walter Gropius, élève de Behrens, y adhère et s'engage dans l'organisation d'expositions et de conférences. Sa lecture de l'art est anhistorique et valorise une approche transhistorique des styles, tels «l'esprit du temps», «la volonté artistique» ou «l'art et la technique». Très vite, il prend la tête de la revue du groupe au sein de laquelle il défend le rôle créatif de l'artiste contre la simple standardisation des produits. La position de Gropius n'est pas anti industrielle, mais revendique la singularité artistique de l'objet dans la logique rentable de production industrielle.

Ces aspirations réformistes, érigées comme ailleurs en étendards identitaires, mèneront leurs plus enthousiastes prêcheurs à commencer par Gropius sur les champs de bataille en 1914.

À la fin de la guerre marquée par l'humiliation du Diktat de Versailles et l'abdication de l'empereur Guillaume II en 1919, la nation allemande brisée perd foi en l'État. Toutes les valeurs et les certitudes de l'empire wilhelmien volent en éclats et la bourgeoisie allemande impose alors une nouvelle orientation spirituelle qui s'incarne dans la République de Weimar.

Une école d'art unitaire

De retour dans un Berlin sinistré, Walter Gropius décide de se tenir en retrait des positions politiques pour se consacrer à la recherche de la nouveauté dans le domaine artistique.

Début avril 1919, il rédige le Manifeste du Bauhaus qui pose les bases d'une «école d'art unitaire» désirée dès 1918 par l'*Arbeitsrat für Kunst* (Conseil de travail pour l'art). Il s'agit d'une publication programmatique qui prône une réforme de l'enseignement de l'art, rompant avec l'académisme et allouant une place primordiale à l'architecture. Gropius insiste sur la nécessité de coopération entre artistes et artisans pour réconcilier art et technique avec un souci de rentabilité pour ne pas former «un prolétariat de l'art désarmé face au combat de la vie».

Walter Gropius propose au nouveau pouvoir de fusionner l'école des arts décoratifs du Grand-Duché de Saxe-Weimar-Eisenach (fermée depuis 1915) et l'Académie des beaux-arts. Son Manifeste du Bauhaus en sera le programme et le nouvel établissement en portera le nom. Le 12 avril 1919, il est nommé directeur.

Une pédagogie d'avant-garde en débat permanent

L'histoire entretient une légende du Bauhaus comme vision réformiste collective structurante de l'avant-garde moderne mais celle-ci est avant tout à l'époque un vivier de conceptions souvent radicalement différentes, voire opposées. Chaque professeur est convaincu de détenir la vérité de la réforme de l'enseignement des processus de création.

L'enseignement au Bauhaus de Weimar était initialement structuré dès 1919 en ateliers (verre, céramique, textile, métal, menuiserie, peinture murale, sculpture sur bois et sur pierre, théâtre, imprimerie graphique et reliure) dans lesquels les étudiants passaient trois ans avant de se présenter à l'examen de «jeune maître». Mais dès 1920, Walter Gropius décide sans concertation de rompre avec l'instruction classique du style historique ou du dessin d'après moulage pour refondre la pédagogie de l'école selon un système conjuguant apprentissages manuels en atelier et formel. Il élabore dans ce cadre une «*théorie de l'espace*», tandis que Paul Klee construit une «*théorie de la forme créative*» et Wassily Kandinsky une «*théorie des couleurs*» ainsi qu'un cours sur «*les éléments fondamentaux de la théorie des formes*».

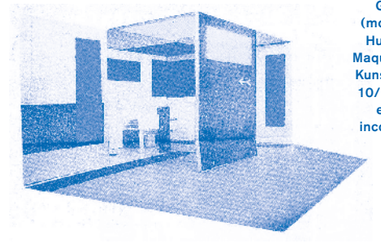


Schéma du cursus d'un étudiant au Bauhaus, 1923

Rapidement le principe prôné par Gropius se voit opposer par Johannes Itten, Georg Much et Gertrud Grunow une approche moins matérielle mais plus autonomiste et romantique. Cette première vague critique provoque une crise majeure au sein du Bauhaus et conduit au départ de plusieurs enseignants, mais le débat ne s'arrêtera pas là. Toute l'histoire de l'école sera marquée par les tensions et guerres de chapelles.

De l'expressionnisme au constructivisme

En avril 1921, Theo van Doesburg, cofondateur de *De Stijl* aux Pays-Bas qui rejette l'artisanat et prône l'utilisation exclusive de la machine, fait le siège intellectuel de l'école. En marge de l'établissement (où il n'enseigne pas), il organise le front critique dans la revue *De Stijl* et à travers conférences, débats, cours et expositions. En décembre de la même année, il publie le manifeste *Kuri* (acronyme allemand de «*constructif-utilitaire-rationnel-international*») qu'un groupe d'étudiants porte au sein de l'école. Ces nouvelles théories trouvent audience auprès de plusieurs enseignants dont Wassily Kandinsky, Paul Klee ou Oskar Schlemmer.



Gerrit Rietveld (modèle) et Vilmos Huszar (couleur). Maquette du Juryfreie Kunstschau à Berlin. 10/1923. Matériaux et dimensions inconnues. Disparu

Il permet, en outre, aux jeunes maîtres comme Josef Albers, Herbert Bayer et Marcel Breuer de prendre le pouvoir et reformer l'enseignement. L'arrivée en 1923 de Laszlo Moholy-Nagy entérine cette nouvelle direction de l'école. Il y développe une conception fondée sur la croyance en la libération de l'homme par la maîtrise artistique du monde technique. Passé ainsi de l'expressionnisme au constructivisme, le Bauhaus absorbe les nouvelles théories venues de ses enseignants comme de l'extérieur.

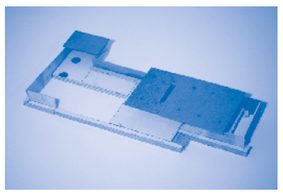
À partir de 1922, Gropius impose la rationalisation des produits manufacturés en atelier. Ces «modèles-types» ne se composent désormais plus que de quelques éléments simples afin d'en faciliter la déclinaison industrielle. Cette approche revendique un équilibre fragile entre finalité, matériau et forme pour garantir la solvabilité des objets produits et le fonctionnement économique de l'école. Cette doxa augure l'investissement réel du Bauhaus dans le champ architectural marqué par la construction de son nouveau site à Dessau dont Walter Gropius dessine les plans dès 1925. Toutes les étapes du travail sur le chantier sont organisées d'après un modèle de production à la chaîne développé aux États-Unis et aujourd'hui encore le bâtiment du Bauhaus à Dessau reste un exemple de rationalisation industrielle dans la construction.

Vers une rationalisation de la production

En 1927, Walter Gropius ouvre enfin le cours d'architecture du Bauhaus qu'il confie à Hannes Meyer à qui il devra céder la direction de l'école sous la pression politique l'année suivante. Solidaires, Breuer, Bayer et Moholy-Nagy suivis de Schlemmer en 1929 et de Klee en 1930 partent avec Gropius. Leur départ permet à Meyer de composer une nouvelle équipe pédagogique marquée par un rationalisme social en rupture avec le formalisme de Gropius. Si le «produit standard», nouveau mot d'ordre de Meyer peut apparaître proche au «modèle-type» de Gropius, son origine théorique et sa mise en pratique en sont éloignées. Comme Le Corbusier, Meyer part du principe que d'excellents produits sont disponibles sur le marché. Il faut en développer de nouveaux et les rendre accessibles aux plus larges couches de la population. Meyer qui se définit comme «marxiste scientifique» prône alors le «*service rendu au peuple*» dont l'étude des besoins doit être scientifique et non «formaliste». La production se concentre autour de quelques modèles fabriqués en série.

Retour à l'architecture et style international par Mies van der Rohe

Les prises de position politiques de Hannes Meyer lui coûteront sa place et c'est en 1930 que l'architecte allemand Mies van der Rohe prend la direction de l'école. Il développe considérablement le cours d'architecture qui devient le cursus le plus demandé par les étudiants. Sans jamais le formuler explicitement, il réintroduit dans l'architecture une perspective historique jusque-là rejetée en



Hoël Duret,
D'après Mies,
Issue de la série
"Schön und modern",
2012, Bois, vis,
clous et colle,
58 x 28 x 6 cm

déclarant la technique et l'industrie de son temps comme point de départ d'une architecture de la recombinaison des fondements traditionnels. Il puise dans les expériences constructivistes russes et leur idéologie de l'efficience par le recours aux matériaux modernes pour fonder son esthétique propre sur l'utilisation des formes simples, rectilignes et planes, de couleurs pures et de l'extension de l'espace autour et au-delà des murs. Il pose ainsi au sein du Bauhaus les fondements du Style International qu'il développera outre-Atlantique une fois l'école fermée par les nazis en 1933.



CRAFT, DIY ET CONTRE-CULTURE AUX ÉTATS-UNIS



DANS LES ANNÉES 1940, UN NOUVEAU COURANT DE PENSÉE DIT CRAFT MOVEMENT FAIT SON APPARITION OUTRE-ATLANTIQUE ET RÉVEILLE LE DÉBAT ENTRE ART ET CRAFT MIS EN SOMMEIL PAR LE CONFLIT EUROPÉEN.

Le développement, l'affirmation et l'intérêt accordé au *craft movement* furent portés par de nombreuses galeries, écoles, institutions et artistes à l'instar d'Alexander Calder ou Isamu Noguchi célébrés à l'époque qui empruntent les techniques et matériaux propre à ce champ. Mais c'est avant tout une femme, Aileen Osborn Webb, qui fait alors office de catalyseur en se lançant dans une véritable saga d'initiatives au service de sa passion. Ainsi, cette riche héritière du Nord de l'État qui restera dans l'histoire comme la Peggy Guggenheim du *craft movement* ouvre à Manhattan en 1940 l'*America House*, première galerie à exposer des travaux contemporains *handcrafted* américains.



Magazine *Craft Horizons*, novembre 1944

En 1941, elle lance le magazine *Craft Horizons* (aujourd'hui *American Craft*), puis en 1943, l'*American Craft Council*, fonds dédié aux créateurs. S'ensuit l'ouverture de la *School of American Craftman* en 1944. Aileen Osborn Webb participe également activement à l'ouverture du *Museum of Contemporary Craft* en 1956 à New York dont elle assure notamment le commissariat de l'exposition inaugurale paradigmatique *Craftmanship in a Changing World*. Celle-ci réunit autant des pièces uniques (Paul Evans) que des objets produits en série (Eszter Haraszty pour Knoll) ou des sculptures (Harry Bertoia). En 1964, sa dernière contribution à la cause sera la fondation du *World Craft Council* qui portera la création au-delà des frontières.

L'enseignement comme moteur du développement du craft

L'immense succès du *craft movement* aux États-Unis au sortir de la guerre est d'autant plus surprenant que contrairement à l'Europe ou au Japon dont les secteurs industriels ont été ravagés, l'Amérique n'a pas nécessité à faire appel à ce type de production. Pourtant la promulgation en 1944 du *GI Bill (Servicemen's Readjustement Act)* qui offre aux vétérans américains de la Seconde Guerre mondiale un accès facilité et gratuit aux études universitaires participe du développement du courant. Cette loi apporte un soutien financier à de nombreux établissements parmi lesquels la toute nouvelle *School of American Craftman*. L'engouement est tel que l'école ne peut rapidement plus répondre à la demande. De nombreuses universités lui emboîtent le pas et ouvrent des départements similaires en y associant des cours de théorie de l'art moderne. Par ailleurs, nombre d'immigrés européens ayant fui la guerre intègrent les nouvelles équipes pédagogiques parmi lesquels les chantres du Bauhaus que sont les céramistes Frans et Marguerite Wildenhain, le peintre Josef Albers et sa femme Anni, designeuse textile. L'accès aux études supérieures de ces jeunes américains (souvent les premiers de leur famille à en bénéficier) participe à l'avènement de la *middle-class* qu'ils alimentent en produits industriels et manufacturés.

Vers un modernisme plus humain

Le design industriel qui existe depuis quelques années déjà est largement dominé formellement par l'épure du Style International hérité de l'architecture. Néanmoins la popularité de l'esthétique *craft* pousse certains vers cette nouvelle voie, vue comme un modernisme plus humain et par ailleurs plus séduisant pour le consommateur. Parmi eux, on peut citer le céramiste Russel Wright chez Bauer, le créateur textile Jack Lenor Larsen ou encore les époux Charles et Ray Eames. Leur approche semi-industrielle est exaltée dans les expositions *An Exhibition for Modern Living* à Detroit en 1949 et *Designer Craftmen USA* à Brooklyn en 1953.



Vue de l'exposition *An Exhibition for Modern Living*, Detroit, 1949

À la fin de la guerre, la liberté retrouvée, la fin des privations et l'éducation nouvelle de la jeunesse se cristallisent également dans une critique contre-culturelle de l'*establishment*. Toute une génération trouve dans le *craft* un exutoire à la frustration générée par une société désormais standardisée dominée par la bureaucratie et les grandes firmes industrielles. La résistance à un monde tourné vers l'efficacité optimale et les nouvelles techniques de management au détriment de la créativité individuelle gommée par les produits de grande distribution s'exprime dès le début des années 1950. Le choix du *craft lifestyle* tente ceux qui ne se reconnaissent pas dans l'*American Way of Life*.

The Lonely Crows, A Study of the Changing American Character de David Riesman publié en 1950 et *The Man in the Gray Flannel Suit* de Sloan Wilson en 1955 illustrent bien cette contestation naissante.

Parmi les créateurs, de nombreux ateliers à travers le pays, comme celui de Phillip Lloyd Powell et Paul Evans, choisissent l'indépendance en commençant à petite échelle pour augmenter leur production à mesure que leur clientèle croît. D'autres profitent jusque dans les années 1960 du développement des *craft programs* académiques pour se tourner vers l'enseignement et entretenir la contre-culture sur les campus. Les avancées technologiques ouvrent de nouveaux champs d'expérimentation sur divers matériaux tels que le verre travaillé par Dominick Labino et Harvey Littleton, l'aluminium par Tom Lynn ou encore le plastique par Ruth et Toza Radakovich ou Dick Seeger, tandis que d'autres revisitent d'anciennes techniques tels Margret Craver et l'«*en-résille*» ou le bijoutier John Paul Miller avec la technique de granulation de l'or emprunté aux Étrusques.

Aurélien Mole

INTERVIEW — 24.10.2012

— *Hoël Duret*

Parmi d'autres choses, tu collectionnes des objets de Charles et Ray Eames. Qu'y a-t-il chez ces designers qui t'intrigue au point de t'entourer de leurs objets et quel regard développes-tu sur ceux-ci ?

— *Aurélien Mole*

Ce qui m'intéresse dans le fait d'avoir des objets produits par les Eames, c'est de pouvoir les utiliser. Je collectionne d'autres objets dessinés par d'autres designers pour les mêmes raisons et je n'achète pas des objets que je ne pourrais pas utiliser : c'est un principe que je me suis fixé. Il y a donc de prime abord un intérêt fondamental porté à leur fonction, à l'expérience que tu peux en faire. Par exemple, il y a toujours un jeu dans les chaises Eames, qui te renvoie un peu vers l'avant lorsque tu t'assieds, et cette souplesse qui semble naturelle tant elle est bien pensée, ne s'éprouve que par l'expérience de l'assise. Mais ce qui m'intéresse principalement dans le cas des chaises et des autres objets qui sont chez moi, c'est qu'ils sont des pensées. Lorsque tu t'assois dans un fauteuil Eames en fibre de verre, tu t'assois aussi sur une idée. C'est un rapport à l'espace, au monde, à ton intérieur, ton appartement… D'ailleurs entre Charles et Ray, c'est elle qui a beaucoup pensé l'image des objets, elle les a beaucoup mis en scène. Tu achètes donc une image en même temps qu'un objet.

— *HD*

Il y a donc particulièrement chez Eames une réelle ergonomie de l'objet alliée à une pensée de leur mise en scène. Chez eux, comme chez Nelson, se développe l'idée de dessiner l'objet sans pensée politique, malgré parfois certaines aspirations passées dues à leur parcours. Leurs objets se figent-ils dans des images ? Ou y a-t-il une pensée politique de la production chez Eames ?

— *AM*

Oui, il y en a une, c'est certain. Ce sont des gens intéressés par les matériaux, qui en ont la culture et qui vont user de matériaux technologiques : le bois plié, la fibre de verre, les mousses… Il y a un réel intérêt pour les matériaux modernes. Ce que Vitra met en avant en disant que si les Eames étaient encore vivants, ils utiliseraient les matériaux de notre temps, en l'occurrence l'ABS plus que la fibre de verre. Mais dans leur réédition, il y quelque chose qui se perd. Ce sont les mêmes formes, mais en changeant les matériaux et en passant de la fibre de verre à l'ABS moulé, il y a une perte, un obstacle. Elles sont une sorte de mise à jour bête de l'intelligence de ces chaises. Ces nouvelles éditions sont plus rigides et perdent cette forme de douceur des chaises originales produites par Herman Miller, Modernica ou Mobilier International.

— *HD*

Mais dans la façon de dessiner puis de produire des objets, y a-t-il chez Eames une pensée politique de la production ou bien la production et le dessin ne s'intègrent que dans leur pensée et leur propre imagerie, en vase clos?

— *AM*

Il y a une morale plutôt qu'une politique de la construction. Si tu fais concrètement l'expérience d'une chaise Eames, tu t'apercevras qu'elles sont assez autoritaires. Paradoxalement, alors qu'elles ont un aspect cool, elles te contraignent en fait à une position centrale. Il est impossible de s'asseoir sur le bord, tu es constamment ramené au milieu. Elles imposent une norme à l'assise. Tu reviens toujours à la position qu'ils ont définie. C'est un mobilier rigoriste en fait ! Ce qui n'est pas le cas des chaises de Jean Prouvé qui ont par exemple les pieds renforcés à l'arrière, car les gens qui s'assoient aiment aussi se pencher en arrière. Je pense que cette dimension rigoriste est inconsciente car elle va à l'encontre de l'esprit général que les Eames ont voulu mettre en place. Cet esprit de renouveau propre à l'après-guerre où l'on construit l'univers des classes moyennes avec ces articles peu chers et produits en grande quantité auxquels les travaux des Eames reste rattaché. Ces intérieurs heureux dans lesquels les choses semblaient se redéfinir petit à petit, les positions homme-femme, le statut social des pièces de l'habitat… mais tout cela reste finalement assez paternaliste et assez peu progressiste. La *lounge chair* par exemple présente peu ou pas de femmes assises dedans dans les publicités de l'époque. Charles a d'ailleurs avoué que la référence de cette chaise était un gant de baseball, un objet à connotation très masculine. Ils ont donc beaucoup communiqué sur ces histoires de changement, de matériau, d'intérieur, mais il s'agissait plus d'une évolution vers le confort que d'une révolution vers plus d'égalité. Comme je te le disais précédemment, c'est surtout Ray qui a construit l'image des produits Eames, ces explosions colorées ponctuées de petits détails. Charles était sûrement plus rigoriste. Cette croyance en le progrès se retrouve aussi dans leur façon de fabriquer ces chaises, avec deux grilles dans lesquelles ils passaient des tubes pour dessiner les assises. Ils ont toujours dit être partis « from the scratch » et ont effectué beaucoup de tests comme si, pour progresser encore, il fallait tout recommencer. Cette ambition de repartir à zéro pour penser la chaise de l'après-guerre s'appuyait aussi sur un échec, celui de la chaise réalisée avec Saarinen qui, malgré le fait qu'elle ait gagnée un prix, n'a jamais pu être produite en série. Celle-ci était en fait trop compliquée et avait été pensée sans la technologie de production adéquate. Cet échec fonde la suite du travail des Eames. Par la suite, l'assurance que tous les processus de standardisation étaient déjà engagés par l'industrie est devenu un impératif, par exemple pour le travail autour du bois plié ou de la fibre de verre. Mais cette façon de travailler est en fait propre aux designers de cette époque qui ont connu la guerre et donc les pénuries, c'est une sorte de « fordisme » de survie. L'économie d'échelle malgré l'euphorie d'après-guerre est une constante.

— *HD*

Et ceci perdure dans leurs productions ? Cette effervescence des années 1950, ces nouveaux matériaux, intérieurs, structure familiale et sociale les ont-ils accompagnés dans les périodes suivantes avec l'envie de participer aux différents élans sociétaux qu'ils ont traversés ? J'ai été assez étonné de découvrir une citation de Georges Nelson qui avoue que lorsqu'il n'y a plus rien à faire, plus de besoin d'inventer un nouvel objet, il ne reste plus qu'à le restyliser et ceci fonde le design. Y a-t-il le même « embourbement » dans un état d'esprit qui ne regarde pas les mouvements suivants, notamment contre-culturels, qui arrivent très vite ?

— *AM*

Historiquement parlant, je ne pourrais pas te dire. Il y a un moment où ces meubles passent de mode au début des années 1970, car on a changé de génération. Le mode de consommation des années 1950 est vraiment symptomatique de cette génération et reste très ancré dans l'idée de progrès. Sottsass et la postmodernité et cette idée qu'un meuble est un signe leur sont passés complètement à côté. En produisant à la fois l'objet et son image, ils cherchaient une forme de communion : acheter un meuble, c'était un acte de foi en la modernité et le progrès. Mais il est difficile de mettre leurs travaux en vis-à-vis d'un groupe tel que Memphis, puisque les Eames arrêtent assez tôt de faire des meubles ou plutôt ne font qu'utiliser des formes qu'ils ont dessinées auparavant. À partir des années 1970, ils vont surtout se concentrer sur les expositions : le pavillon IBM pour la Foire internationale ou encore l'exposition *The World of Franklin & Jefferson* qui a été très critiquée à l'époque pour sa densité, mais est aujourd'hui vue comme une forme d'hypertexte avant internet… En fait, ils étaient vraiment des gens de leur temps et ils sont symptomatiques de cette fin de la modernité. Ils ont tentés de maintenir l'idée d'un âge d'or alors que l'Holocauste signait la fin d'une croyance aveugle dans le progrès en démontrant que celui-ci permettait effectivement de résoudre tous types de problèmes, y compris le tri et l'élimination massive d'une partie de la population. Cette croyance farouche dans le progrès les ont aussi conduits à participer à des événements clairement politiques comme ce pavillon des États-Unis installé en URSS lors d'un échange entre les deux pays. Mais là aussi, ils s'y attèlent avec un positivisme d'une naïveté confondante. Alors je ne sais pas s'ils étaient naïfs à ce point mais une chose est certaine : ils croyaient dur comme fer au progrès, ce qui explique leur intérêt pour les nouvelles technologies qui transparaît au travers de leurs films. Ils avaient une appétence pour la nouveauté sous toutes ses formes et malgré cette obsession du neuf, la façon dont vieillissent leurs objets est séduisante. Par exemple, la fibre de verre teintée dans la masse, lorsqu'elle est exposée trop longtemps au soleil, change de couleur. Ce qui est amusant, car je ne crois pas qu'ils aient projeté la vieillesse de leurs meubles, ou alors en termes d'usure, mais pas en termes de patine. Aujourd'hui, l'idée du progrès s'appuie sur l'obsolescence des objets. Le dernier modèle relègue le précédent et ainsi de suite. Chez les Eames, il y avait cette envie d'un matériau technologique, mais dans le même temps, un souci porté à ses qualités. Bref, ils parviennent à combiner l'idée de progrès et celle de durée. C'est ce paradoxe qui me plaît chez eux aussi. Et techniquement parlant il est très intéressant d'observer comment sont utilisées les qualités du bois plié et de la fibre de verre pour structurer leurs objets.

— *HD*

Mais si Eames, comme Nelson, sont des marqueurs de la modernité, il y a une sorte d'aberration de ne pas avoir vu les failles de celle-ci. Cette image particulière d'un instant, cette imagerie Eames d'un âge d'or suburbain américain, exerce-t-elle justement une fascination précise?

— *AM*

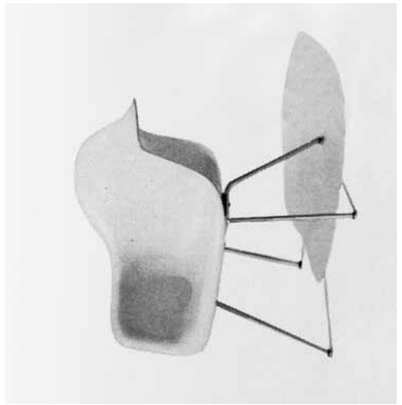
Ce qui m'intéresse, c'est l'idée. Je pense que la chaise synthétise souvent le travail d'un designer. Concernant la naïveté, Georges Nelson a moins cultivé l'image d'un naïf que les Eames, il était un pragmatique et s'adressait avant tout aux *corporates*. Mais ce sont toujours des idées. Ce sont ces objets qui les matérialisent qui m'intéressent. Mais il n'est pas question ici d'une politique au sens large, plus dans un rapport particulier au monde. La chaise, tu y es confronté quotidiennement et il faut la tester, s'asseoir dessus, penser l'assise en étant assis. La chaise a d'abord été pensée en tant qu'instrument utile. Elle a évolué. Et avec la question du design, on a commencé à se demander ce qu'était une chaise ? On en a fait une idée. À partir de là, on a commencé à penser des objets pour qu'ils soient des chaises alors qu'auparavant on pensait au fait de s'asseoir, mais pas nécessairement de s'asseoir sur une chaise. Dès lors, ce sont devenus des objets très conscients d'eux-mêmes. L'intérêt que je leur porte est dans la circulation opérée entre leur forme et l'idée qui les structure. Les objets placés dans un intérieur étant des points d'appui de la pensée, je fais attention à choisir les formes et les idées qui sont chez moi. Ce n'est pas tant pour cultiver l'imagerie des années 1950 et d'un âge d'or, mais pour m'entourer d'idées qui, je sais, ont une influence sur ma façon de penser. Je fais très attention à cela avec les jouets de Molly, ma fille. Un bon jouet, c'est aussi une idée. Et les choses qui lui passent entre les mains modifient constamment son rapport au monde. Malgré cela, je suis conscient que tous ces objets sont aussi des marqueurs sociaux.

— *HD*

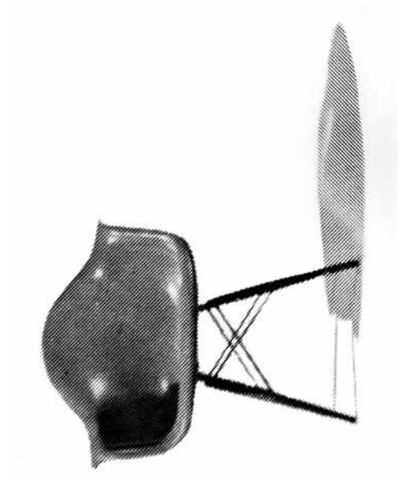
Le design est une idée, une pensée en action qui s'arrête sur un objet et la particularité de Charles et Ray Eames est cette double approche qui te parle?

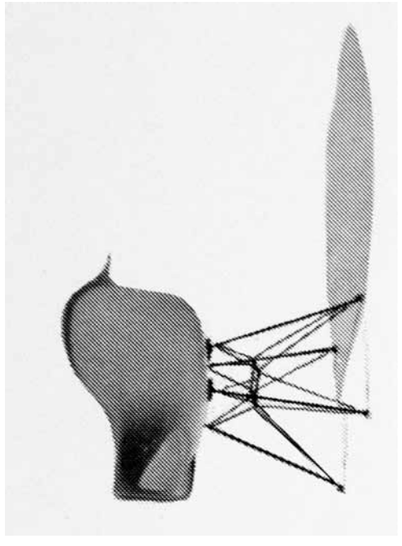
— *AM*

Cela n'est pas propre à leur pratique. Je crois que c'est le cas de tout objet un tant soit peu pensé. Dans leur cas, ce qui me parle dans leurs productions, c'est une intelligence du matériau, une pensée de l'assise, même si celle-ci est rigoriste et ramène vers le centre. D'ailleurs, je pense que le fil conducteur de leur travail est de recentrer les choses. Cela se retrouve aussi dans leurs films, leurs expositions. Il y a un dispositif panoptique qui ramène constamment au centre. Ce serait sans doute leur côté rigide, cette idée très américaine de norme, de gendarme du monde, de vouloir imposer le bonheur par le « soft power ». Mais l'idée que je perçois derrière Eames, c'est cette nécessité de repartir à zéro pour apprendre à utiliser un nouveau matériau et comment ces expérimentations vont produire de nouvelles formes ? Cette partie-là de cette chaise par exemple (il montre un fauteuil de bureau en aluminium), dessinée sans ordinateur, c'est déjà presque une pensée sculpturale du dessin appliquée à un objet. Mais c'est l'aluminium dont elle est faite qui rend cette forme possible. Pareillement, la bibliothèque de Georges Nelson qui se trouve derrière toi est faite du même matériau. Je la voulais car elle permet de passer par-dessus des radiateurs. Et ce côté fonctionnel, *a priori* un peu bête, justifie aussi mon intérêt pour cette intelligence pratique qui permet de réaliser une bibliothèque qui tient avec un minimum d'emprise entre le sol et le plafond et pas contre un mur. Chez Nelson, comme chez Jean Prouvé, il y a plus l'envie de trouver des solutions à des formes existantes plutôt que de tout recommencer. J'ai ici une réédition d'un tabouret Solvay de Jean Prouvé et ce qui me fascine ici, c'est la pièce qui tient l'ensemble des parties, c'est presque magique ! C'est cette pensée de l'ingénieur complète qui me plaît chez Prouvé. Chez les Eames, c'est la rencontre entre une fonction et un matériau ou une technique qui va produire de nouvelles formes. Et ces formes nouvelles vont être acceptées par tous, car Charles et Ray produiront au même moment l'image de ces intérieurs heureux où elles trouveront leur place. Je crois que c'est ça l'idée qu'il y a derrière ces chaises Eames et tout ceci rencontre mes préoccupations liées à l'utilité, à l'usage, à la séduction et au temps qui passe.



Extrait de "chairs"
Interiors Library n°2
Edited by George Nelson
published by
Whitney Publications, Inc.
1953





"chairs" p.56
Interiors Library n°2
Edited by George Nelson
published by
Whitney Publications, Inc.
1953



Internationalisation du mouvement et recherche d'une américanitude dans la création

Le soutien d'organisations internationales et le développement des moyens de communication permettent à de nombreux *craftmen* d'apprendre, échanger, diffuser leur travail et affirmer l'importance grandissante du mouvement à travers des conférences internationales comme en Suisse dès 1966 et au Pérou en 1968. Cette internationalisation du mouvement amène une production et conception européennes à faire en retour son entrée aux États-Unis à travers de nombreuses expositions et revues telles *Domus, Abitare* ou *Graphis*. De même, les *craftmen* américains émigrent pour se perfectionner jusqu'à s'établir définitivement à l'étranger comme Robert Stearns en Italie, Sam Herman en Angleterre ou encore Sheila Hicks en France.

Dans le même temps, sur le sol américain, les *craftschools* jusqu'ici principalement fréquentées par une population blanche, attirent des natifs. Ron Senungetuk (Inupiat d'Alaska) ou Charles et Otellie Loloma (Hopi) conjuguent leurs héritages culturels à une sensibilité moderne. Les vertus de cette nouvelle approche de la création est alors vue dans leurs communautés comme une opportunité de préserver et diffuser des savoir-faire ancestraux en voie de disparition. Lloyd Kiva New (Cherokee) et George Boyce aident ainsi au développement de l'*Institute of American Indian Arts* à Santa Fe en 1962 qui constitue aujourd'hui le conservatoire des cultures du Sud-Ouest des États-Unis.

Les *craftmen* regardent aussi les avant-gardes artistiques de l'expressionnisme abstrait, du surréalisme, puis du Pop Art comme autant de réservoirs formels et conceptuels. Ainsi Peter Voulkos fasciné par les expériences automatiques surréalistes, intègre le geste et l'improvisation dans son travail de la céramique. Ceci l'amène plus tard à rencontrer le poète M.C. Richards, les artistes Robert Rauschenberg et Franz Kline, le chorégraphe Merce Cunningham ou le compositeur John Cage autour de ces concepts de relations et gestes entre l'artiste et son médium. À l'inverse, Lucas Samaras, Jasper Johns, Claes Oldenburg et Robert Rauschenberg, chantres du néo-dadaïsme, convoquent de nouveaux matériaux dans leurs œuvres et brouillent à nouveau les frontières entre art, design et *craft*.

Vers une esthétique de la contre-culture

Le *Civil Rights Movement*, l'opposition populaire à la guerre du Vietnam ainsi que la libération sexuelle sont également portés par la culture *craft*. Les débats sociétaux dont l'Amérique des sixties est le théâtre renforcent le *craft lifestyle*. Par exemple, le *funk artist* californien Robert Arneson intègre les notions d'identité culturelle, d'innovation et de commentaire social.



The Cartop Dome,
Premier dôme
construit à Drop
City construit
à partir de pièces
de voitures
pour un coût total
de 7 $, 1966

En 1968, le *Whole Earth Catalog, Access to Tools*, manuel imprimé par Stewart Brand et Richard Buckminster Fuller à l'aide des moyens d'impression les plus basiques recense les outils nécessaires et la façon de les utiliser pour assumer un mode de vie alternatif. Lors d'un voyage en camion avec sa femme Lois, de communauté en communauté, Stewart fait rédiger des notices techniques par des experts rencontrés sur la route. Le catalogue précise aussi où les outils peuvent être achetés. La publication reste un des épisodes marquant de la contre-culture à l'époque où naquit le *Do It Yourself*.

Cette mutation idéologique du mouvement *craft* trouve également écho dans la participation active au mouvement psychédélique et au *Summer of Love,* notamment avec la fabrication de pipes et autres accessoires. Ce mode de production offrira aux aspirations contestataires hippies leurs icônes à commencer par les affiches de Jim Blashfield ou Wes Wilson.

– I CAN DO

ANYTHING



GÉNIE

BADLY

DESIGN INDUSTRIEL ET CRISE ÉTHIQUE

– FAIRE SANS SAVOIR



RELÈVE DU

SENS COMMUN

LE 21 OCTOBRE 1871, THOMAS A. EDISON LANCE LA PREMIÈRE AMPOULE INCANDESCENTE. IL OUVRE SANS LE SAVOIR UNE DES PAGES LES PLUS IMPORTANTES DE L'HISTOIRE INDUSTRIELLE DONT NOUS SUBISSONS ENCORE AUJOURD'HUI LES RÉPERCUTIONS.



L'obsolescence programmée ou la faillite du progrès

En 1881, ces ampoules une fois développées sont mises sur le marché. Chacune d'elles est conçue pour éclairer environ 1500 heures. Les progrès technologiques, parmi lesquels l'invention du filament par Adolphe Chaillet, étendent cette longévité jusqu'à 2500 heures en 1924.

Dans la petite ville de Livermore en Californie brille d'ailleurs encore aujourd'hui une ampoule installée en 1901, produite en 1895 à Shelby en Ohio.

La production à grande échelle de ces consommables durables entraîne une rapide chute des prix. Mais paradoxalement, la demande ne suit pas et les stocks d'invendus s'accumulent. En 1928, un magazine professionnel se fait écho du désarroi des industriels et titre qu'«un produit qui ne s'use pas est une tragédie pour les affaires». Il faut alors réagir et intégrer l'usure dans la conception même.

À la fin du mois de décembre 1925, se réunissent en secret à Genève les plus grandes compagnies productrices d'ampoules comme OSRAM, Phillips ou encore La Compagnie des Lampes. L'objet de cette réunion est la fondation du premier cartel industriel international appelé Phoebus pour réguler la production mondiale du secteur. Ces géants s'accordent sur les échanges de licences, de brevets, la régulation de la production pour chaque entreprise et comporte une clause supposée garantir le soutien de la consommation d'ampoules par la réduction programmée dès la conception de leur durée de vie à 1000 heures. Un concept central de l'ère industrielle vient de voir le jour : l'obsolescence programmée. Pour s'assurer du respect de l'accord par tous, est créé le Comité des 1000 heures pour procéder chaque mois au contrôle des usines et de leurs produits dans le monde entier. De lourdes amendes sont infligées aux entreprises qui ne respectent pas cette norme et une régulation globale de la durée de vie des ampoules est définitivement atteinte dans les années 1940. Enfin, pour prévenir toute concurrence, le cartel achète systématiquement tous les brevets d'ampoules plus performantes pour en bloquer la mise en production.

Le contexte dramatique de la crise de 1929 participe à l'extension du principe à l'ensemble du secteur industriel américain. En 1933, un quart de la population active des États-Unis est au chômage. Le président Roosevelt tente de redresser le pays en lançant le *New Deal*. Un investissement massif de l'État dans une politique de grands travaux à l'échelle du pays doit remettre l'Amérique au travail et relancer la consommation.

Néanmoins, aux yeux de certains économistes de l'époque, cette initiative emblématique de l'État-

Providence se fonde sur des principes dépassés pour remédier à la crise. L'un d'entre eux, Bernard London publie en 1932, un traité intitulé *Ending the Depression through Planned Obsolescence* qui propose d'imposer le concept d'obsolescence programmée des produits de consommation courante. Chaque produit serait conçu pour une durée de vie limitée et considéré à terme comme légalement mort. Chaque consommateur serait contraint de retourner ces produits à un organisme gouvernemental sous peine d'amende. Ce système établirait un équilibre entre le capital et le travail dans lequel il y aurait toujours un marché pour de nouveaux produits.

Le style, nouveau soutien de la consommation

Mais le concept d'obsolescence programmée ne peut se cantonner à une dimension technique. L'idée qu'un bon produit est un produit neuf s'impose par l'esthétique avec l'arrivée du design dans l'industrie à commercer par le secteur automobile.

En 1920, la moitié des automobiles dans le monde sont des Ford T. Ce modèle unique, fiable et robuste, produit en série aux quatre coins du globe semble pouvoir poursuivre son règne sur le marché indéfiniment. Il connaît pourtant un effondrement commercial en moins d'une décennie. Sa fin sera scellée par la réorientation de la stratégie marketing de la concurrence. En 1921, Alfred Sloan, PDG de *General Motors Cars*, commercialise une nouvelle Chevrolet esthétiquement différente du modèle précédent à un prix très légèrement inférieur à celui de la célèbre Ford. Le seul changement de look apporté à ce nouveau modèle fait exploser ses ventes et *GMC* adopte alors le concept du modèle annuel, disponible en plusieurs couleurs, lignes et tailles. La stratégie est ainsi de pousser le consommateur à changer de voiture tous les trois ans. Le succès automobile n'est désormais plus lié qu'à la fiabilité mécanique du véhicule, mais aussi et bientôt surtout à son apparence. Après s'être vendue à plus de quinze millions de modèles, l'obsolète et démodée Ford T. est définitivement retirée du marché en 1927. L'entreprise adopte alors la même stratégie que sa concurrente et participe à l'explosion de l'économie de marché américaine.

Forte des enseignements tirés de la crise de 1929, la société américaine d'après-guerre, devenue la banque de l'Europe semble fonctionner sur des bases économiques plus solides. Ainsi dans les années 1950, l'idée d'imposer l'obsolescence aux consommateurs est transformée et augmentée par la séduction de la nouveauté. Chaque produit doit susciter un désir d'achat. Le chantre de cette maxime s'appelle Brooks Stevens. Pour le designer, «l'obsolescence programmée est le désir du consommateur de posséder quelque chose d'un peu plus nouveau, d'un peu mieux, un peu plus tôt que nécessaire». À l'époque, tout ce que créé Brook Stevens est synonyme de vitesse et de modernité. C'est avec ce concept qu'il dessine nombre d'appareils ménagers, de voitures, de trains… Il part en croisade à travers les États-Unis pour imposer sa doxa, discours après discours. Le gourou de l'*American Way of Life* prône une liberté et un bonheur garantis par la consommation «à



Margaret Bourke-White
Photographie prise après l'innondation de Louisville, Kentucky, 1937

l'opposé de l'ancienne approche européenne qui voulait concevoir le meilleur produit qui durerait le plus longtemps possible. À l'époque, on achetait un beau costume dans lequel on se mariait et on était enterré sans jamais avoir eu l'occasion d'en changer. L'approche aux États-Unis vise à rendre le consommateur insatisfait du produit qu'il a utilisé quelque temps afin qu'il le mette sur le second marché et ainsi obtienne un produit dernier cri au design novateur». Le design et le marketing séduisent le consommateur et suscitent chez lui un désir insatiable pour le dernier modèle. Le célèbre designer Georges Nelson définit ainsi à l'époque le design comme «une tentative de contribution au changement. Lorsqu'aucune contribution n'est faite ou ne peut être faite, la seule manière de donner l'illusion d'un changement est le *styling*». Cette révolution aussi culturelle qu'industrielle fonde la société de croissance connue par le monde occidental depuis. Son objectif n'est plus alors de croître et produire pour répondre à des besoins, mais croître et produire sont ses seuls objectifs.

Alain Bublex

INTERVIEW — 19.10.2012

— *HD*
Pourtant pour ton projet *Glooscap*, tu proposes tout de même une finition de facture quasi industrielle, un dessin technique?

— *AB*
Quasi, c'est le mot. *Glooscap* est une imitation. C'est mon premier travail, et peut-être un des plus économiques, tout est fait à partir de matériaux très simples, les archives par exemple, sont de bêtes aquarelles sur carton, les cadres sont récupérés, beaucoup d'entre eux sont simplement imités avec du scotch. C'était toujours plus important de donner l'impression de que de le faire vraiment. Les pièces donnent l'impression d'être bien finies sans que ce ne soit le cas, elles se dévoilent toujours comme de pauvres imitations rapidement exécutées, de la même manière l'ensemble donne l'impression d'un travail qui engage une vie entière (*dixit* Jean-Yves Jouannais), alors que c'est loin d'être le cas, le principe était plutôt de réaliser le nombre minimum de pièces pour que cette idée puisse exister. C'est pareil pour la fabrication, en faire juste assez pour que l'on puisse y croire tout en gardant à l'esprit la réduction. Une maquette qui s'assume en tant que telle et qui ne cherche pas à devenir le monde, en somme. Tout mon problème avec ce travail était de savoir où m'arrêter, comment ne pas en faire trop. C'est encore le même problème à Pougues où arrêter la construction. Le grand socle sur lequel était installé l'Espace de *L'Expérience wabi-sabi* est inachevé. J'aime que l'on puisse voir comment c'est fabriqué. Il me semble toujours que cela apporte de la distance on peut être immergé dans le décor sans oublier que c'en est un. D'une certaine manière c'était le problème du *Feet First*, comment en faire juste assez pour qu'il fonctionne comme prototype.

— *HD*
Ainsi, avec cette moto bricolée, tu montres le fait de mettre les mains dans le cambouis, de faire du prototypage au fond de son garage?

— *AB*
À un moment ou à un autre, tous les prototypes sont faits au fond d'un garage. Même ceux de l'industrie. Les premiers essais sont toujours bricolés. Ce qui m'intéresse avec les *Feet First*, et aussi avec les *choppers*, c'est qu'ils en restent là d'une certaine manière. Ils ne sortent jamais vraiment de l'univers du garage et de la production domestique. Enfin, ils m'intéressent surtout quand ils en restent là. Avec l'autoconstruction, il y a toujours une position singulière. Assez solitaire au fond. Une position de défiance. Je suis très intrigué par les constructeurs de *Feet First*, ils pensent que l'industrie du deux-roues est dans l'erreur et se proposent d'en faire la démonstration tout seuls, en utilisant des moyens domestiques, en travaillant de manière souvent empirique dans leur garage, c'est une attitude à la fois héroïque et pathétique. La proposition que j'ai fait aux élèves de l'ISAT était de prendre le relais et de participer à ce qui ressemble vraiment à une cause perdue. Ça me paraissait intéressant d'entraîner des élèves ingénieurs dans cette direction, alors qu'ils sont plus souvent entraînés vers la réussite à grands coups de certitudes.

L'exposition *Le Vrai Sportif est modeste* d'Alain Bublex présentée au Parc Saint-Léger de Pougues-les-Eaux d'octobre à décembre 2011 réunissait en leurs qualités d'expériences humaines et techniques deux véhicules présentés sur socle.

Le premier était le prototype d'une moto *feet-first* (littéralement «les pieds devant») remettant en cause la position globalement admise de conduite du deux-roues. À l'invitation du centre d'art, l'artiste a collaboré avec un groupe d'élèves ingénieurs de l'ISAT (Institut supérieur de l'automobile et des transports) de Nevers pour la réalisation de ce véhicule hybride, produit de plusieurs mois d'étude et de recherche en atelier et sur circuit.

Le second est un Renault Espace de la fin des années 1980 avec lequel Alain Bublex a entrepris un périple de près de trente mille kilomètres vers le Japon, et retour. Du voyage lui-même, l'artiste ne ramène rien ou presque, car l'objet de ce qu'il a intitulé *L'Expérience wabi-sabi* (2011) est avant tout la lente dégradation du véhicule au fil de la route, cette «beauté mélancolique d'une chose simple et usée » que les Japonais nomment *wabi-sabi*.

— *Hoël Duret*
Sachant que tu viens du secteur industriel et en découvrant l'exposition l'année dernière à Pougues-les-Eaux, j'ai été intrigué par le fait que tu assumes flirter avec une pratique et une esthétique proche de celle du Do It Yourself. Qu'y voir de la part d'un ex-designer ayant la connaissance et la culture de moyens de productions industriels et qui en a usés dans de nombreux autres projets?

— *Alain Bublex*
Je crois qu'il y a eu plusieurs éléments, plusieurs facteurs convergents. Effectivement le fait d'être passé dans l'industrie automobile et d'avoir bénéficié des moyens que ce secteur injecte dans la recherche a été important. Pendant plusieurs années, j'ai régulièrement travaillé avec des équipes de modeleurs pour la réalisation de maquettes très réalistes. C'était des modèles à l'échelle 1 que l'on pouvait vraiment confondre avec des objets en série, des voitures, des camions. C'était vraiment incroyable de précision et de réalisme. Je crois que cette expérience a un peu émoussé pour moi la fascination d'un objet parfait, ce n'est pas une chose que je cherche à reproduire. Mais aussi parce que j'ai réalisé que ce genre de travail demande des moyens importants et de nombreuses collaborations et qu'il y a toujours des contreparties… Comment dire, l'objet parfait est toujours le fruit d'un compromis, il est plus lisse, dans tous les sens du terme. À Pougues, l'installation est conçue de la même manière que les objets. En utilisant le moins de ressources possibles et dans une logique d'autoproduction. Les moyens mis en œuvre sont modestes et ils le revendiquent.

Un autre facteur était une exposition à la Fondation Cartier que j'ai vue un an ou deux avant de commencer mon travail d'artiste. Il y avait quelques très belles pièces de Ashley Bickerton, impeccablement réalisées, il était très en vogue et son travail faisait impression, mais dans la salle à côté, Fischli & Weiss montraient le *Rayon vert*, un petit bricolage très pauvre qui annonçait d'une certaine manière le film *Der Lauf der Dinge* qui est arrivé juste après. Et la pièce de Fischli & Weiss était tellement plus ironique et vivante, elle vérifiait quelque chose, une possibilité. Elle en disait beaucoup plus sur nous que les sculptures de Bickerton qui pourtant imitaient le monde à la perfection. Cette confrontation m'est restée en mémoire et a activé chez moi qui n'était pas artiste une sorte de méfiance pour les objets parfaits.

— HD

Même si cela était une tentative vouée à l'échec, il était possible, pour ces élèves ingénieurs, de réaliser un prototype impeccable. Un vrai. Néanmoins dans l'exposition, le *Feet First* était laissé dénudé et avec tout apparent, pourquoi?

— AB

C'est curieux de penser que c'est un faux prototype et qu'un vrai aurait été fait autrement. En fait, je ne suis que très peu intervenu dans les réalisations des étudiants. L'engin qui leur avait été confié n'avait pas de carrosserie, et ils n'ont pas jugé utile d'en fabriquer une pour faire les premiers essais. En fait, l'objet tel qu'on le voit est une réponse assez juste aux objectifs fixés pour l'étude confrontés aux conditions de productions. Comme objet technique, il a –je crois– répondu aux attentes qui étaient les leurs. L'aspect fragile, un peu irrésolu, inachevé, est une conséquence du travail, pas un objectif. Il est vrai que je ne leur ai pas demandé de faire autrement et que je ne les ai sans doute pas incités à masquer les approximations et les improvisations inhérentes à leurs recherches. Les objets produits dans une économie domestique, celle qui était la leur pour ce projet, c'est-à-dire sans le soutien de l'industrie, et disons, pour une autoconsommation, ce qui est le cas des essais sur circuit qui relèvent toujours un peu de cette logique. Ils ne sont jamais vraiment conformes au monde. C'est ce qui m'intéresse, ils portent toujours une forme de critique.

— HD

Mais ta démarche est ici tout de même différente dans le processus de construction et de réalisation. En refusant la finition et en présentant des objets hybrides, tu affirmes bien un parti pris esthétique?

— AB

Tout à fait, j'assume parfaitement que l'objet soit décevant et qu'il ne corresponde pas à l'image que l'on se fait d'un prototype, comme d'un objet un peu magique qui porterait l'avenir en lui. D'ailleurs, il ne s'agit pas vraiment d'avenir, mais plutôt d'expérimentation, on ne projette pas, on vérifie. Mais à vrai dire, et même si le *Feet First* ne correspond pas vraiment à ce que j'avais anticipé, je n'aurais pas réalisé certaines des pièces comme elles l'ont été, je le trouve parfait tel quel, un peu fragile, et bancal. Je suis toujours plus intéressé par le jardin improvisé d'une concierge dans la cour d'un immeuble parisien que par le dernier jardin bien pensé, aménagé sur les quais de Seine.

— HD

Si tu dis vouloir montrer des choses «pas finies» qui «montrent leur processus de fabrication», n'y a-t-il pas un risque de verser dans une esthétique craft ou DIY? Un risque à prendre?

— AB

Ce serait un risque si c'étaient des simulations, une volonté cosmétique, un style de forme donné après-coup au travail pour ressembler à. Là, les formes inachevées et improvisées typiques du DIY sont des conséquences de la logique de travail.

— HD

Quelqu'un comme toi qui vient du secteur industriel a un regard sur la production dans son ensemble qui est plutôt celui du Géo Trouvetou avec un intérêt pour ce qui est pré-industriel. Y a-t-il de ta part une posture à dire que l'objet s'arrête lorsqu'il est simplement solutionné et donc que la forme et le design n'ont pas d'importance?

— AB

Le qualificatif de Géo Trouvetou ne me convient pas du tout. Il laisse supposer deux choses qui sont également fausses. La première serait que je sois un inventeur. Ce qui n'est pas le cas. Sauf à prendre le qualificatif dans son sens archéologique. La seconde qui découle de la première serait que je crois aux inventions comme à des solutions. Ce qui n'est absolument pas le cas. En revanche je m'intéresse à la position sociale de l'inventeur, à l'innovation, notamment dans l'histoire des techniques et plus généralement à la production. Quelle idée, quel projet sont à l'origine d'une fabrication. Toutes les phases d'étude et de conception des objets m'intéressent de manière égale. En fait, toutes les phases de la vie d'un objet m'intéressent, à l'exception peut-être du moment de la commercialisation qui m'est assez étranger. Mais après l'étude et la fabrication, il y a l'usage, et ensuite l'usure et la fatigue. D'une certaine manière, quand les objets ont épuisé toutes leurs ressources, ils retrouvent un peu les conditions de vie des prototypes. C'était l'idée de départ de L'*Expérience wabi-sabi*.

— HD

Les bikers ne sont donc pas des inventeurs.

— AB

Les *bikers* donnent forme à une attitude. Les *choppers* sont la matérialisation technique, mécanique d'une attitude. C'est ce que je trouve intéressant. Bon, on peut dire ça de tous les objets, mais dans ce cas, cette attitude est quasi anti-fonctionnelle, elle fonctionne par rejet, avec une inefficacité mécanique criarde et jubilatoire. Pour le dire vite, c'est prendre une moto qui fonctionne parfaitement, et en faire un engin difficile à manier, bruyant, lent et sans autonomie, sur lequel il est possible de conduire couché sur le dos, vautré en fait, comme sur un canapé, ce qui en plus, sur une moto, est inconfortable. Le *chopper*, c'est se promener partout entre les files de voitures canalisées par les voies des autoroutes, le rejet de l'efficacité, de l'ordre, de la morale, même si celle-ci est libérale, ce qui ne va pas sans ambiguïté. Je n'ai rien d'un *biker*, et je m'intéresse plus aux motos qu'aux pilotes, surtout aujourd'hui, où à la différence peut-être des années 1960, le milieu est marqué par son conformisme et son caractère réactionnaire. Un *chopper* est une machine complexe conçue et fabriquée avec passion pour ne fonctionner que très mal, et le revendiquer bruyamment.

— HD

Donc ils se voient comme développant une pré-ingénierie?

— AB

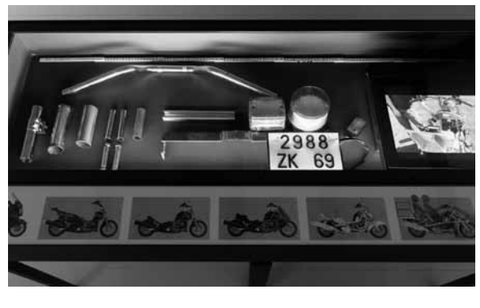
Plutôt une post-ingénierie, il faut que les machines soient efficaces et qu'elles fonctionnent bien pour que l'on puisse les dérégler.





Vue de l'exposition *Le vrai sportif est modeste* - Alain Bublex 2011, Centre d'Art Parc Saint Léger, commissaire Sandra Patron





Débat éthique et prise de conscience du consommateur

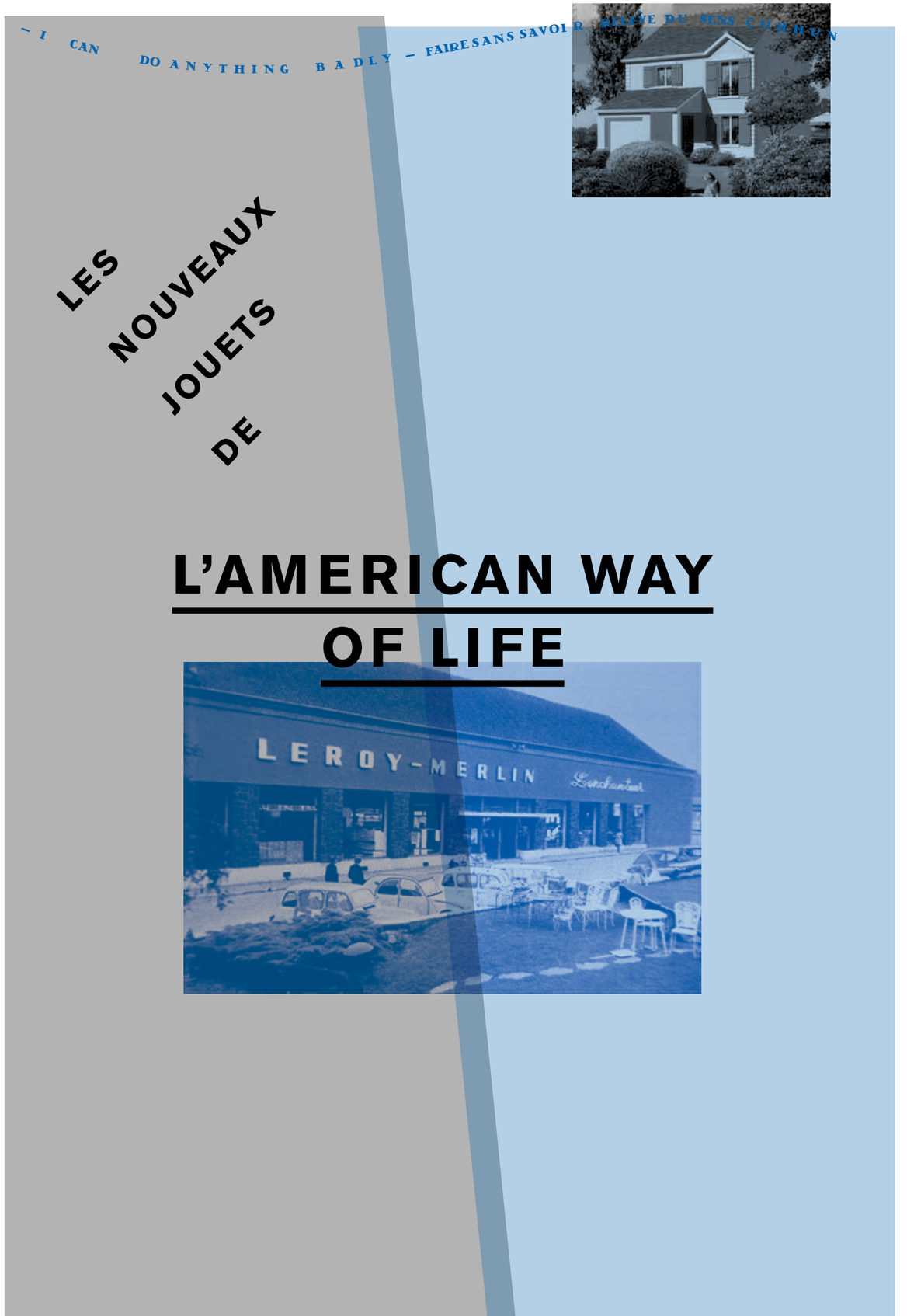
La pensée dominante n'évite néanmoins pas un débat éthique parmi les ingénieurs de l'époque. Pour cette profession, penser et inventer des produits non pas pour qu'ils soient les plus performants possibles, mais pour qu'ils répondent à un impératif de viabilité prédéterminée constitue une vraie contradiction. Dans les années 1950, la controverse s'invite dans la presse, notamment dans la revue américaine *Design News*. «Une nation comme la nôtre, leader parmi les nations, transforme ses ingénieurs en destructeurs. C'est même un crime contre la loi naturelle de Dieu de gaspiller ce qu'il nous a donné», peut-on lire dans ses colonnes. En 1951, le malaise grandissant fait même l'objet d'un film *The Man in the White Suit* d'Alexander Mackendrick qui met en scène un jeune chimiste audacieux, inventeur d'un fil qui repousse la saleté et ne s'use pas. Persuadé d'avoir fait une découverte fondamentale, il déchante bien vite lorsque son invention s'avère menacer le secteur textile dans son ensemble et ligue ainsi contre lui patrons et ouvriers, inquiets pour leurs emplois.

À la fin des années 1950, les détracteurs de l'obsolescence programmée semblent bien avoir perdu. L'ingénieur E. S. Safford écrit dans *Design News* que celle-ci «risque bien de devenir un des meilleurs moteurs de l'économie américaine depuis la création de la rémunération horaire» et impose ainsi «une nouvelle approche de l'éthique des ingénieurs». Mais la révélation publique du débat aura attisé la méfiance du consommateur quant à la qualité des produits et les astuces de leurs producteurs. La frustration populaire est dans l'air du temps et même Arthur Miller y fit référence dans *Mort d'un commis voyageur*. L'Association des consommateurs américains teste la longévité de centaines de produits et publie les résultats dans le très lu *Consumer Report*. Forte de son influence grandissante, le lobby fait passer un certain nombre de lois protégeant le consommateur. L'un de ses plus grands succès est l'adoption dans les années 1970 des premières lois sur la garantie des produits.



Vance Packard
The Waste Maker,
1960

En 1960, Vance Packard publie *The Waste Maker* qui dénonce l'obsolescence programmée. Il y est exposé pour la première fois une vision pessimiste de l'avenir par une voie pourtant synonyme de progrès. L'ouvrage est un best-seller. Mais dans la société américaine profondément maccarthyste, ses détracteurs lui prêtent des idéaux pro-soviétiques pour enterrer sa théorie.



L'ENTHOUSIASME AVEUGLE FAIT PLACE À LA MÉFIANCE POPULAIRE GRANDISSANTE À L'ENCONTRE DE CETTE RÉVOLUTION SOCIÉTALE. CELLE-CI ALIMENTE LES VALEURS CONTRE-CULTURELLES VÉHICULÉES PAR LE CRAFT.

Il est d'ailleurs amusant de constater que c'est paradoxalement la société de consommation qui fournira à ses détracteurs les moyens de produire en vulgarisant les outils électroportatifs bon marché. En somme, elle servira la cause des militants de l'auto-suffisance et du *Do It Yourself*.

L'arrivée sur le marché de consommation courante des premiers outils portatifs commence très tôt, dès 1923, mais connaît un réel coup d'accélérateur dans les années 1940. Leur diffusion au-delà de la sphère industrielle transcende le débat éthique des années 1950 dans l'ingénierie. En effet, l'accès généralisé aux moyens de production est vu par les pourfendeurs de l'obsolescence programmée comme le vecteur de l'émergence d'une culture de la construction fiable par le plus grand nombre et ce avec un minimum de savoir-faire. Ce credo est à l'époque ce que représente aujourd'hui le *copyleft* sur Internet. Ainsi, les premières machines de bricolage trouvent acquéreurs chez les adeptes du *Do It Yourself* des années 1960 et deviendront ensuite les armes de plusieurs mouvements culturels et artistiques.

Petites histoires d'outils

Le bricolage est avant tout une histoire d'individus qui, confortablement installés dans leurs bureaux d'études ou bidouillant au fond de leurs garages, vont consciemment ou pas écrire son épopée industrielle.

Ainsi, Herbert Tautz, ingénieur allemand installé à Milwaukee, travaille à la conception de nouveaux outils dans son garage et fonde en 1919 la *Delta Manufacturing Company*. Son idée est alors de créer des outils pour un public de bricoleurs en copiant les principes des énormes machines-outils industrielles de l'époque. Beaucoup de ses outils devinrent rapidement de grands classiques. Ainsi, en 1923, la jeune firme met sur le marché la première scie à ruban à main appelée *American Boy Hand-Cranked Scrollsaw* qui reste un modèle du genre.



Illustration d'une scie à main tirée du magazine *Boys' Life*, 1933

Les métiers de l'ingénierie vont connaître une petite révolution quand Jerome Schnettler rejoint Edward Ristow chez *Milwaukee Electric Tool Co.* en 1952. Leur collaboration débute par la mise en place d'un bureau d'études et d'innovations au sein de l'entreprise qui dessine toutes les pièces des outils pour faciliter leur production en série et leur assemblage. Cette méthode donne naissance aux plus grands succès de la marque comme la scie sabre, la scie circulaire, la perceuse, la visseuse, etc.

Comme toute révolution industrielle, l'avènement du bricolage a eu son lot de Géo Trouvetou. Par exemple, en 1946, un certain Albert Kaufmann, ingénieur chez *Scintilla AG* à Solothurn en Suisse remplace l'aiguille de la machine à coudre de sa femme par une lame de scie. L'année suivante après avoir développé le projet de Kaufmann, la firme helvétique lance la production en série des premières scies sauteuses sous le nom de *Lesto*. En 1954, *Bosch* rachète la petite entreprise et labellise l'outil sous son propre nom. La compagnie allemande est encore aujourd'hui le fabricant leader de scies sauteuses et cet outil est d'ailleurs le plus utilisé par les bricoleurs, car très accessible et maniable.

De l'autre côté de l'Atlantique, Robert Riley dans son laboratoire chez *Black & Decker* adapte pour voir une batterie portative à une visseuse. Ne sachant pas bien ce qui l'attend et par peur de faire exploser l'usine, il construit pour l'occasion une chambre spéciale capable d'absorber une forte explosion en cas de dysfonctionnement de ses prototypes. Au final, le résultat est si probant que dès la fin de l'année 1960, l'entreprise commercialise la première visseuse électroportative. Son succès est immédiat auprès des entrepreneurs dont l'activité principale à l'époque était la pose de fenêtres en aluminium. Cette opération ne nécessite plus la présence des propriétaires durant



Mallette d'outils Black & Decker, 1950

les travaux, jusqu'alors contraints d'ouvrir leur logement pour y brancher les outils. La mise en vente des outils électroportatifs auprès du grand public devra attendre les années 1980 le temps de perfectionner cette technologie.

Le bricolage à consommer

La pensée progressiste héritée des théories architecturales allemandes des années 1920 abandonne peu à peu la logique collectiviste pour répondre à un idéal plus individualiste dans l'après-guerre centré sur la famille nucléaire. C'est l'avènement d'un nouveau modèle de société connu sous le nom d'*American Way of Life*. Après plus de quinze années de crise économique que seul un conflit mondial arrivera à enrayer, la classe moyenne migre vers les périphéries des grandes villes et accède à la propriété d'une maison, d'une voiture, d'une machine à laver, d'un barbecue et d'un établi au fond du garage.

Les zones suburbaines construites sur une grille standard répondent à l'idéologie culturelle consumériste en vigueur. Vendus sur catalogue et sur plan, le pavillon et la parcelle de terrain



Levittown, États-Unis

qui l'accueille en sont le module de base. Conçue pour constituer un bien à la fois standard et personnalisable, cette unité d'habitation en série et «prête-à-vivre» va devenir l'emblème identitaire de la philosophie pragmatique d'une Amérique renouvelée. Naturellement, le bricolage devient une activité phare du temps libre de cette culture suburbaine et contrairement à l'Europe en reconstruction, ne répond à aucun besoin vital dans une Amérique glorieuse.

Les petites quincailleries poussent comme des champignons dans tous les voisinages mais contrairement à certaines idées reçues, la distribution à grande échelle d'outillage semi-professionnel est assez tardive. Ce n'est que le 22 juin 1979 que *The Home Depot* qui deviendra leader du secteur outre-Atlantique ouvre à Atlanta deux grandes surfaces de 60 000 mètres carrés chacune.

La même année, la chaine PBS lance la première émission de bricolage *This Old House,* présentée par Bob Vila, qui devient un classique de la culture télévisée.

The Home Depot étend le concept de libre-service de matériaux et outils de bricolage à un service de conseils, démonstration et guides pour accompagner les bricoleurs novices dans leurs projets. Cette idée imposera l'enseigne partout sur le territoire américain jusqu'à ouvrir en 1999 à Atlanta *The Legend*, musée à la gloire de la marque et de ses valeurs.

Les dessins ont différents statuts : il y a des projets faisables – certains même sont réalisés ; il y a ensuite les projets impossibles ; enfin, il y a les dessins qui ne sont «que» des dessins si je peux dire. Mais ce qui m'intéresse c'est leur coexistence et la confusion de ces statuts. Un jeu de mots à la même place qu'un projet de logements sociaux «moins visibles».

Le dessin, c'est un peu la ligne de base du travail entier. Peut-être faudrait-il en fait remplacer le terme de projet par celui d'idée. Par le dessin, les idées existent. Elles sont dans le monde de la même manière que les objets. Peut-être prendront-elles corps dans une réalisation un jour, de ma part ou de celle de quelqu'un d'autre d'ailleurs. Au fond, peu importe. Le dessin est une fin en soi, une forme parmi tant d'autres pour dire une idée.

Le dessin n'est pas du tout un moment de découverte pour moi mais plutôt d'explication, de mise en forme.

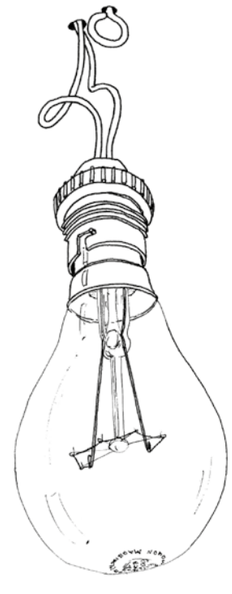
Je réalise à de rares exceptions près tous mes dessins sur du papier machine de base, format A4. Un papier «sans qualité» que l'on trouve absolument n'importe où (bureaux, maisons, etc.). Et même si les dessins peuvent être assez poussés dans la précision et les détails, ils gardent pour moi cette idée de note.

Lorsque je pense à la plupart de mes pièces, je pourrais dire que je suis dans l'hyperréalisme. Ce que je manipule, ce sont souvent des objets familiers. Et s'ils sont parfois modifiés, distordus, réinventés, ils restent identifiables. Au fond je n'invente pas spécialement de formes. Je préfère souvent endosser les traits du réel.

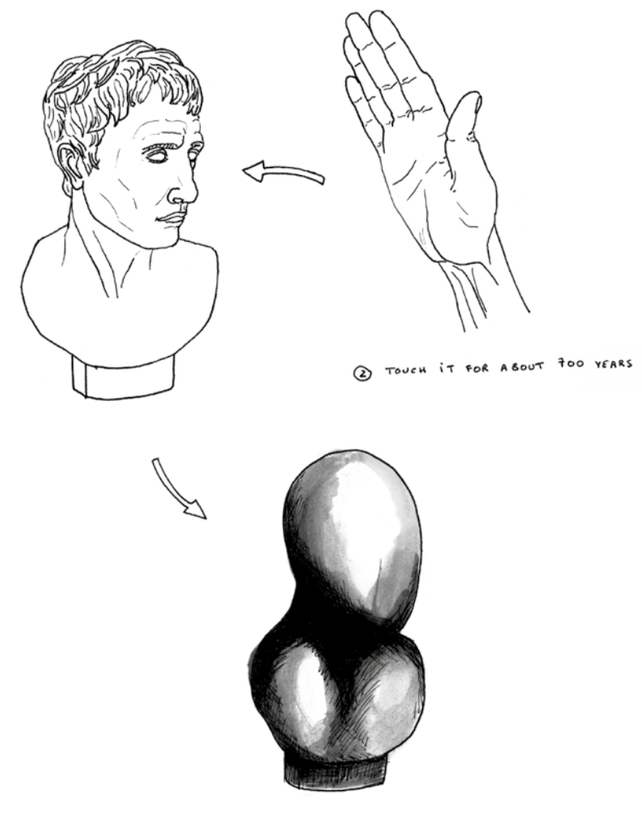


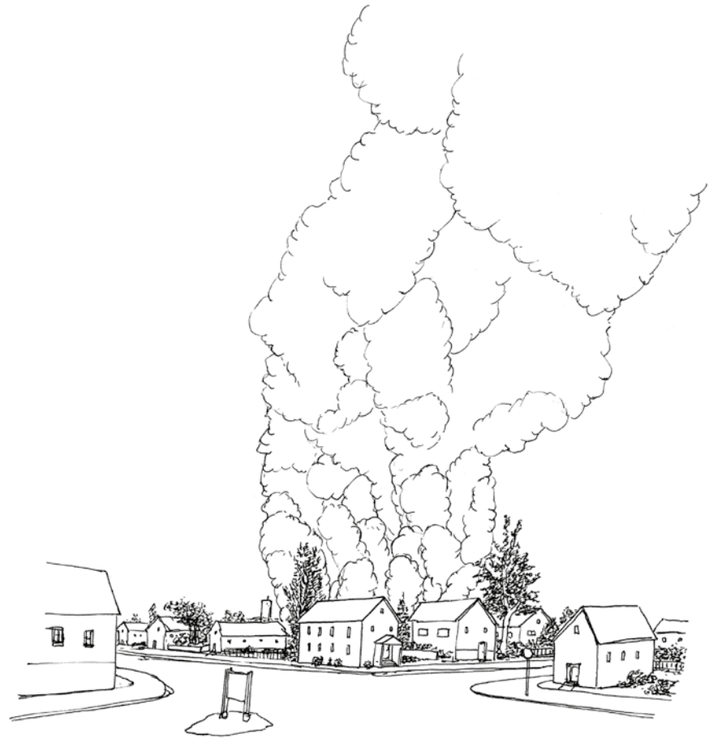
Julien Berthier

PORTFOLIO — 31.10.2012



BULB JUST BEFORE IT'S LAST SWITCH ON





PERMANENT SMOKE (PUBLIC SCULPTURE)



LES OUTILS DE LA RECONSTRUCTION EUROPÉENNE



– I CAN DO ANYTHING BADLY

– FAIRE SANS SAVOIR

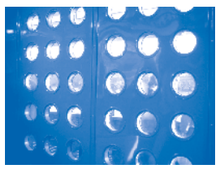
RELEVE DU SENS COMMUN

AU SORTIR DE LA GUERRE, LA FRANCE COMME LE RESTE DE L'EUROPE EST RUINÉE. LES PAYS SINISTRÉS PAR LE CONFLIT MONDIAL S'ENDETTENT AUPRÈS DES ÉTATS-UNIS DANS LE CADRE DU PLAN MARSHALL.

L'accélération des innovations dans le secteur répond à l'urgence de la Reconstruction, mais l'époque est aussi celle du rêve et de tous les désirs que la guerre semblait pourtant avoir détruit.

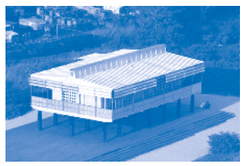
> Il n'y pas de différence entre la construction d'un meuble et celle d'une maison

À l'austérité ambiante, les plus éminents designers français de l'époque moderne parmi lesquels Le Corbusier, Charlotte Perriand ou Jean Prouvé réagissent par l'expérimentation. L'œuvre de ce dernier repose sur une foi à toute épreuve en un idéal social au service de tous. Dans une pure démarche moderniste, la production de Prouvé



Jean Prouvé,
Vue d'une paroi
de la maison
tropicale

est élégante, modulaire, utilise des matériaux faciles à usiner, comme l'acier et l'aluminium, et doit être produite en série. Pour lui, «il n'y a pas de différence entre la construction d'un meuble et celle d'une maison». Dans le contexte de la Reconstruction, ces fondamentaux conceptuels et processuels l'amènent à mettre son génie au service du champ architectural. En 1946, il installe son atelier à Maxéville en Lorraine dont il est originaire. Les ateliers Jean Prouvé deviennent le quartier général de ses recherches ainsi que le poste avancé de son ambitieux projet de transformation du processus de construction artisanale en industrie technique. Il veut démontrer qu'il est possible d'adapter les moyens de production industrielle au secteur du bâtiment pour produire «des maisons usinées comme des automobiles» et répondre, dans le même temps, aux besoins et contraintes économiques de l'époque.



Jean Prouvé,
La Maison Tropicale,
1949-1951

Wilfrid Almendra

INTERVIEW — 10.11.2012

— *Hoël Duret*

Il y a un mode de fabrication processuel dans tes pièces quasi «pré-artisanal» qui réside dans le fait d'utiliser des matériaux et des outils sans se former à les utiliser correctement faute de temps, d'envie et de finalité. Néanmoins, ce mode de fabrication est appliqué à des pièces parlant de standardisation, aux États-Unis notamment dans l'American Way of Life... Comment relies-tu les deux?

— *Wilfrid Almendra*

Si l'on doit parler d'esthétique, alors parlons de l'*à peu près*, car je pense qu'il est révélateur. Si tu sembles penser que les *Case Study Houses* étaient nickel, dans l'esprit des années 1950, il y a pourtant eu des malfaçons, des choses qui ne fonctionnaient pas, car c'était un mode de fabrication expérimental, et c'est en cela que cette aventure m'a intéressé. Cette façon expérimentale de produire des maisons en série qui rendait la structure de la maison très fragile en fait. Il était intéressant pour moi de m'engouffrer dans ce paradoxe. Ceci explique pourquoi je suis ensuite allé plus loin en questionnant le devenir de ces maisons, qu'aurait-il été si elles avaient réellement été habitées? Par exemple, dans celle de Neutra qui est une maison de verre. Était-on prêt à l'époque à vivre dans ces maisons et comment? Car quelque soit le niveau d'une proposition architecturale, une maison est faite pour être habitée, vécue. L'American Way of Life, ce besoin partagé d'être dans une standardisation du bonheur m'intéresse, car il est complètement préfabriqué, standardisé donc. C'est un idéal jamais remis en question. Mon travail pose la question du devenir de tout ça. Comment on va pouvoir créer une nouvelle forme de vie? Cela dit, je ne me pose pas en redresseur de torts. Au contraire, j'observe les choses en train de se faire et je fabrique des formes qui ponctionnent, évoquent, commentent. Dans mes pièces, je parle toujours beaucoup de matière, de sensibilité et de regard. Je parle de ces petites choses qu'on ajoute à son pavillon pour le personnaliser. Comment on passe de la froideur de l'habitation standardisée à une maison qu'on trouve belle, qui nous ressemble, qui raconte notre histoire. Comment on réagit à un modèle certes optimisé mais étouffant.

— *HD*

La sculpture est une pratique manuelle – *a priori* en tout cas, dans ton travail, c'est certain – qui évoque la maison standard. Elle suscite, rend nécessaire une «customisation» bricolée. Doit-on voir dans ton approche, un pied de nez à Neutra de relire sa proposition de cette façon, de souligner ce qui est symptomatique des années 1950, c'est-à-dire l'évacuation complète de l'usage social et le vieillissement des objets?

— *WA*

Oui, personne n'est adapté à ce genre d'environnement, c'est trop sévère. Même les maisons Phenix, où n'importe quel autre type de pavillon relativement abordable, nécessite bien cette «customisation» qui les humanise. Pas mal de mes pièces questionnent ces histoires de choix, de goût et de standards... et pas seulement dans l'architecture, car la standardisation est partout et contraint les choix et les possibilités en général. Par exemple, je me suis aussi intéressé au jardin pavillonnaire, qui est aussi très stéréotypé, ressemblant à un podium, une estrade qui donne à voir le statut social de son propriétaire. On observe dans toutes ces zones qu'un habitant va mettre une sculpture en marbre dans son jardin aux yeux de tous, tandis que son voisin va mettre la même mais faite de ciment. Les gens vivent les uns à côté des autres et ce sont ces attributs qu'ils donnent à voir qui structurent la société. C'est cette lisibilité sociale par la construction «amateur», l'aménagement, qui me m'intéresse. Ma série *Concrete Gardens* (2010) jouait vraiment de cela avec un rapport très direct aux propriétaires de jardins, car j'allais les rencontrer et troquer leurs statues pour générer tout un tas de réactions. Ainsi, je parle du désir de faire et de donner à voir qui prend dans ce contexte tout son sens. Car la statue posée dans un jardin pavillonnaire est un moyen de revendiquer une esthétique, mais aussi et peut-être surtout sa place dans la hiérarchie sociale face à son voisin.

— *HD*

Pour autant il n'y a pas un point de vue radicalement arrêté sur les choses. En effet, si tu soulignes la faillite du modernisme, si tu plonges dans le matériau standard et le travaille en tant que sculpteur, tu construis aujourd'hui ta maison au Portugal de façon extrêmement artisanale avec un réel savoir-faire. Comment tout ceci se conjugue puisque tu t'attaques bien à la même chose –la maison– mais par deux angles différents?

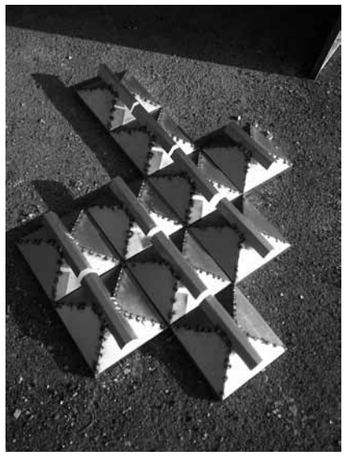
— *WA*

Je pense que tout est réellement lié. Tout tourne autour de l'idée de la maison, les pavillons standardisés, les *Case Study Houses* et l'habitat rural portugais s'inscrivent tous dans l'histoire de la maison. De toute manière, que ce soit par mes sculptures qui traitent de ces constructions particulières ou bien dans ma propre maison au Portugal, ce qui m'intéresse c'est le *process* de construction de cet environnement particulier qui est celui de la sphère domestique. D'autant plus qu'au Portugal, je n'ai pas la sensation de construire une maison, car je n'y habite pas. Quand j'y travaille, j'ai plutôt le sentiment de réaliser une sculpture. Et mon idée est là. Par exemple, cet été, j'ai posé l'habillage d'un toit. J'ai acheté un arbre. Je l'ai fait débiter. J'ai raboté, puis poncé les planches, mis au point un système d'emboîtement. Ainsi, maintenant, au plafond, j'ai un arbre et ceci a suscité un projet de pièce. Cette maison est un endroit d'expérimentation, de choses à réinjecter dans des sculptures. Ce projet nourrit ma pratique, et inversement. Et comme mon intention est de tout réaliser par moi-même que ce soit les portes, les poignées, les garde-corps, le carrelage, etc. je travaille tout comme des sculptures, avec la même attention. Et ce projet au Portugal me permet aussi de faire des choses que je ne transpose pas, ou pas encore, dans ma production artistique, des meubles par exemple. Cet été, j'ai construit une table et je l'ai réalisée cinq centimètres plus haute que la norme, ce qui m'a permis d'observer ce que socialement ce décalage impliquait, lors d'un repas de famille. Les grands étaient enfin à l'aise et prenaient plus aisément la parole, alors que les petits ou les «normaux» étaient plus mal à l'aise et se comportaient différemment. Je me suis déjà beaucoup penché sur le sujet notamment pour un projet de sculpture praticable à Pougues-les-Eaux qui constitue une aire de jeu dans laquelle il y a cinq à six modules qui permettent aux enfants d'expérimenter un tas de choses. Ils se retrouvent dans des positions et actions différentes : grimper, sauter, glisser, maintenir l'équilibre. Ce qui m'intéresse, c'est de pousser ces logiques simples pour les amener vers un certain danger, une prise de risque. Mais évidemment, concevoir une œuvre à vivre, à arpenter et à expérimenter par des enfants impose d'observer un certain nombre de normes de sécurité. L'enjeu de mon travail à cet endroit est de jouer avec la norme, la repousser, négocier avec elle. Et c'est très intéressant au final, j'ai vraiment pris un plaisir fou à prendre en compte ces normes, les respecter tout en les décalant juste un petit peu.

Cette maison me sert aussi à ça, à jouer avec des décalages subtils, sans remettre en cause la praticabilité des choses, pour provoquer un rapport un peu nouveau aux objets. Mais j'utilise aussi la standardisation dans le geste, car pour produire les éléments d'une maison, il faut bien répéter sans cesse les mêmes gestes, mais cette fois-ci pour produire des éléments légèrement en décalage. Cette maison est donc de plus en plus intégrée à mon travail. Et aujourd'hui dans cette idée particulière de fabriquer les choses, j'invite des amis, Stéphane Calais par exemple, à y participer, à en discuter, à expérimenter avec moi, car c'est un terrain de jeu. Le cahier des charges est en train de s'écrire de cette façon et elle ne se terminera jamais, car c'est un *work in progress*. Tout ce que je réalise remet en question ce que je vais faire ensuite. Et on retrouve cela dans mon travail. Tout avance de front. Mais il n'est pas toujours facile de déplacer les choses du monde de l'art vers ma maison et inversement. En effet, cette sensibilité aux décalages, aux questions de la maison n'est pas facile à mettre en discussion avec le monde de l'art. Un artisan qui progresse et développe son savoir-faire, reste dans son domaine précis d'activité alors que moi, j'ai un champ d'action extrêmement large.



Wilfrid Almendra, vue de sa maison à Casario au Portugal, 2012



Wilfrid Almendra, *Coffrage*, 2012

Le développement des grandes enseignes en Europe

Au lendemain de la guerre apparaissent dans plusieurs pays du vieux continent des mouvements d'autoconstruction coopérative. En France, ils sont réunis par la Confédération nationale d'autoconstruction, Castors. Devant l'urgence et l'immensité de la tâche, ces regroupements fonctionnent, en pendant des initiatives des pouvoirs publics, sur le principe de l'apport-travail, c'est-à-dire le travail collectif durant les heures de loisirs. Cette entraide et ces échanges de savoir-faire deviennent une réponse militante à la politisation de la reconstruction.



Chantier des Castors, 1957-1958 photo : Jérôme Gimenez

Les premiers chantiers importants commencent en 1948 à Pessac (33), puis à Montreuil (93) et à Rezé (44). Naturellement, le développement massif de ces pratiques appellent de nouveaux besoins en outillage grand public. C'est à cette époque que la vente d'outils et de matériaux devint un secteur à part entière de la grande distribution telle que nous la connaissons aujourd'hui.

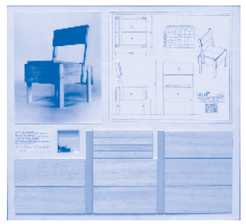
Adolphe Leroy et Rose Merlin avaient ouvert dès 1923 un stock américain de matériel militaire récupéré à Nœux-les-Mines dans le Nord-Pas de Calais. Face à une demande croissante, ils étendent leurs gammes de produits au mobilier et aux matériaux de construction provenant de baraquements américains désassemblés. Ils lancent ensuite en 1933 la vente de maisons en kit. Mais l'enseigne connaît son véritable développement en pleine reconstruction entre 1947 et 1959. Les associés ouvrent de nouveaux dépôts dans le nord de la France et en 1960 changent de nom pour *Leroy Merlin*. Ils transforment également leur magasin historique de Nœux-les-Mines en libre-service de bricolage et quincaillerie.

En 1969, Christian Dubois ouvre une boutique *Central Castor* près de Lille après avoir ouvert plusieurs entreprises de négoce de matériaux pour professionnels. Cette nouvelle enseigne propose des articles aussi différents que de la quincaillerie, de l'électricité, du bois, de la droguerie, du papier peint et des matériaux de construction. L'idée est d'élargir la clientèle au grand public, profitant de l'engouement pour le mouvement Castors et la nouvelle activité dominicale qu'est le bricolage. Plus tard, ce magasin deviendra *Castorama*, chaîne concurrente de *Leroy Merlin*.

Une technique élémentaire pour apprendre à chacun à regarder la production avec un œil critique

Autre époque, autres combats. Plus de trente ans après le conflit et une fois la Reconstruction achevée, les idéaux sociaux de la standardisation sont rejetés par les sensibilités libertaires. En 1974, le designer Enzo Mari publie son projet-manifeste *Proposta per un autoprogettazione*, littéralement traduisible par «proposition pour un auto-design» bien que son auteur refuse la notion de design devenue, à ses yeux, exclusivement synonyme de décoratif et superficiel.

Pour Enzo Mari, il s'agit d'«un projet permettant de construire des meubles faciles à assembler à partir de planches de bois brut et de clous. Une technique élémentaire pour apprendre à regarder la production industrielle avec un œil critique». Il se présente sous la forme d'un manuel de montage de dix-neuf meubles (chaises, tables, lits, armoires, bibliothèque, banc et bureau). Les plans sont offerts au grand public, mais pas aux entrepreneurs et les matériaux employés sont laissés au libre choix des utilisateurs. Enzo Mari demande simplement en retour que lui soient envoyées des images des réalisations. Mais le projet réside moins dans la finalité de construction que dans le processus de fabrication comme acte politique et d'apprentissage culturel du regard. Cette proposition possède en soi des valeurs objectives. Elle aspire, en effet, à devenir un nouvel instrument de la sphère domestique et en cela à être utilisable par quiconque et de n'importe quelle manière. Elle est également liée à des valeurs éclairées et démystificatrices en rupture avec les postures manichéennes anti-consuméristes. Elle est enfin démocratique, parce qu'elle opère dans un contexte d'indépendance.



Enzo Mari, *Proposta per un autoprogettazione*, 1974

Mais, à l'évidence, la place centrale prise par l'idéologie du progrès pour tous avec son lot de mobiliers domestiques à moindres coûts, ne fait qu'accentuer le fossé entre la philanthropie d'Enzo Mari et les aspirations des classes laborieuses. Au final, cette revendication radicale d'un manque cruel de culture alternative constitue en soi un élitisme et deviendra bien vite l'apanage d'une jeune classe moyenne bourgeoise en mal de distinction critique et iconoclaste.

Fin et mutations du Do It Yourself

Bien vite, le *Do It Yourself* n'est plus associé qu'à la société de loisirs. Il devient une attitude récupérée par les jeunes classes moyennes européennes en ébullition et le hobby emblématique des *suburbs* américaines.

La fin des trente glorieuses est brutalement marquée par les deux chocs pétroliers successifs de 1973 et 1979. Le monde occidental entre dans une profonde période de crise économique, sociale et culturelle. L'ultra-libéralisme prôné par les élites politiques du monde libre engendre malgré lui une nouvelle page de la contre-culture. L'ultra-industrialisation pousse des minorités créatives à trouver leurs propres économies qui se transforment rapidement en esthétiques identitaires. Avec les outils des années 1980, il est de plus en plus facile de produire. L'auto-suffisance, fondement historique du DIY, trouve écho dans tous les domaines artistiques de la musique, au cinéma et aux arts visuels.

Un texte de

Hoël Duret



SECOND VOLUME À PARAÎTRE EN JUIN 2014

I CAN DO ANYTHING BADLY

CONCEPTION GRAPHIQUE
FRÉDÉRIC TESCHNER
AVEC PAUL MICHELON

CORRECTION / EDITING
MAI TRAN

PIERRE GIQUEL,
MAI TRAN, MATHIS COLLINS,
SYLVIE CANAL,
LE COMMISSARIAT ET TREIZE,
JEAN-FRANÇOIS COURTILLAT,
LÉA COTART-BLANCO
ET LA GALERIE RDV
ONT ACTIVEMENT SOUTENU
LE PROJET QU'ILS EN
SOIENT CHALEUREUSEMENT
REMERCIÉS.

UN GRAND MERCI ÉGALEMENT
À ETIENNE BERNARD,
A CONSTRUCTED WORLD
(GEOFFREY LOWE
ET JACQUELINE RIVA),
JULIEN DISCRIT,
OLIVIA GRANDPERRIN,
HÉLOÏSE LAURAIRE,
CHARLES-OSMOND VILLA,
LAURENCE GATEAU,
SANDRA PATRON,
CÉLINE POULIN ET TOUTES
LES PERSONNES AVEC QUI
J’AI ÉCHANGÉ LORS DE LA
PRODUCTION DE CE PROJET.

