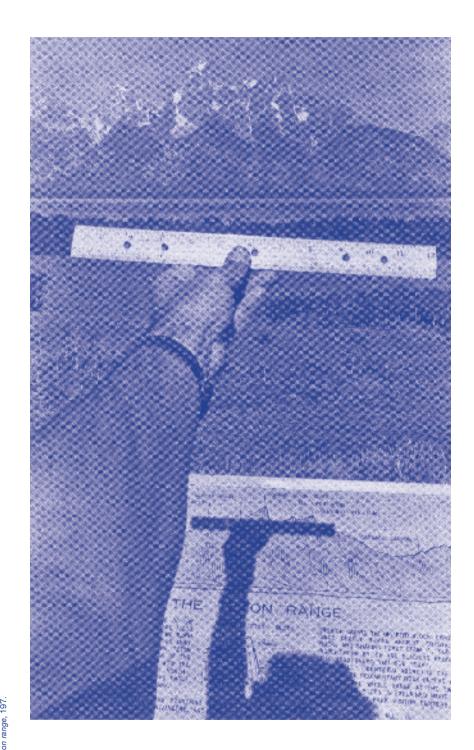
## LES AMBITIEUX GÉOGRAPHIQUES



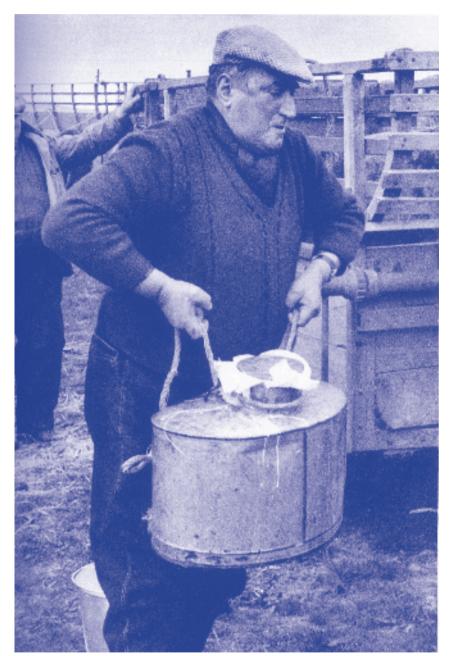
## LES AMBITIEUX GÉOGRAPHIQUES

le nomadisme et le design

mémoire de Geoffroy Pithon



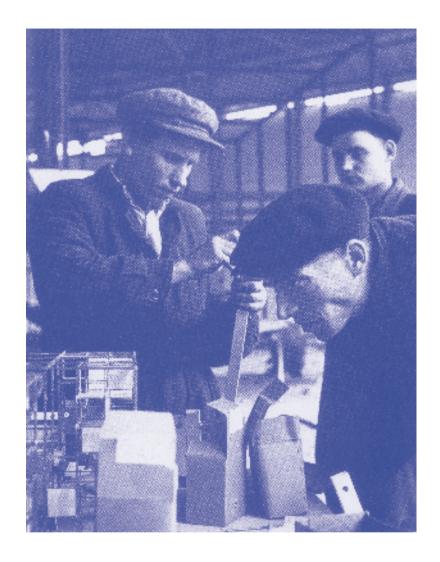
Photographie de Kenneth Josephson, USA, Wyoming, The Teton range, 197.



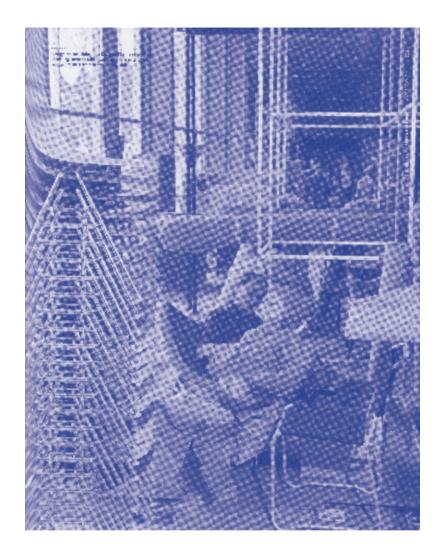
Garde ton bon temps, petite!
Garde ton bon temps si tu l'as,
photographie de Roger Benech,
L'Auvregne que j'aime.



Paul Rand, designer-graphique dans son jardin, vers 1977 ou 1978, in Paul Rand: Modernist Designer, édité par Franc Nunoo-Quarcoo, 2003.



Artisans russes étudiant la maquette du *Jungle Gym* du designer américain George Nelson lors de l'exposition américaine de Moscou en 1959, in George *Nelson* catalogue édité par le Vitra Design Museum.



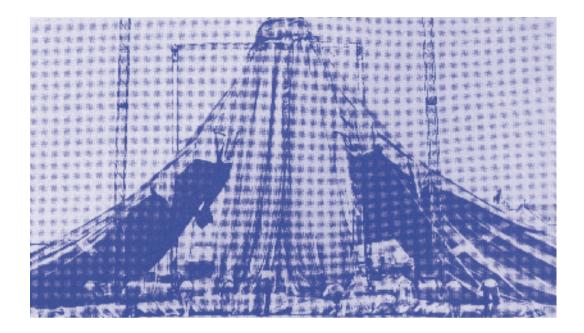
Le designer américain George Nelson se reposant pendant le chantier sur une chaise Coconut Chair de Herman Miller lors de l'exposition américaine de Moscou en 1959, in George Nelson catalogue édité le Vitra Design Museum.



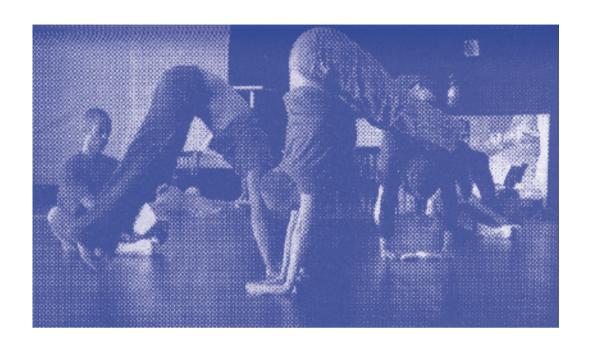
Il ne faut pas être fou pour travailler là, mais ça peut servir. Bureau de la compagnie d'assurance Centraal Beheer photographié par Marc Riboud en 1983, in L'empire du Bureau 1900-200, catalogue d'exposition, éditions du Centre National des Arts Plastiques.



Edgar Degas,
Bureau de cotton à la Nouvelle-Orléans,
1873,
Musée des Beaux-Arts à Pau.



in *Ernants, nomades, voyageurs,* catalogue d'exposition édité par le Centre de Création Industrielle et par le Centre Georges Pompidou, 1980.

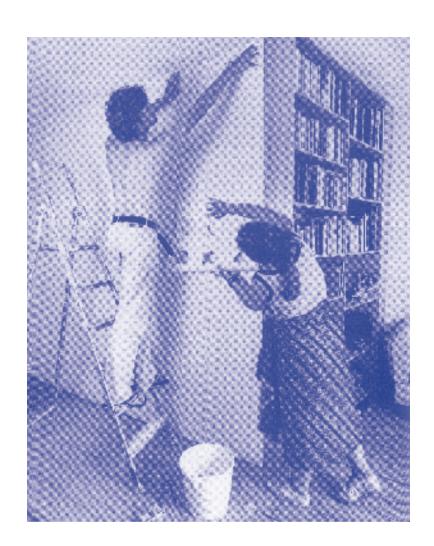


Étudiants en danse contemporaine au *Quartz* de Brest en 2003, photographiés par Nicolas Couturier, in Boris Charmatz, *Je suis une école, expérimentation, art, pédagogie,* Éditions Prairies Ordinaires, 2009.

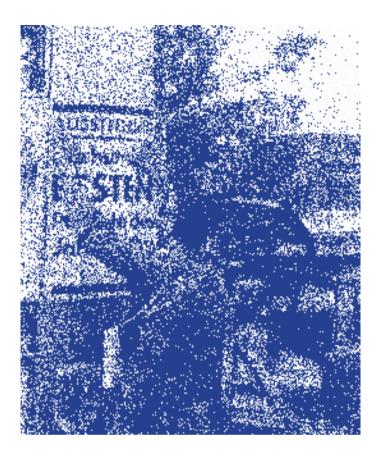




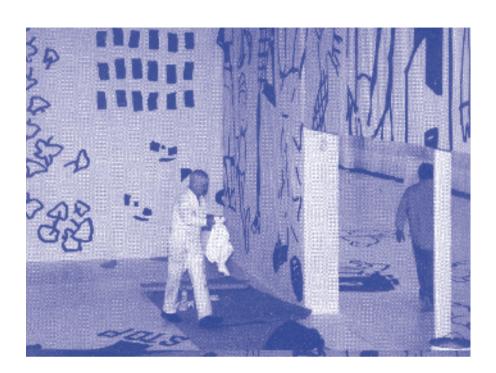
Un atelier de perfo-vérif dans les années 1920 aux États-Unis. Les cartes perforées étaient ensuite lues pour traitement par des machines électromécaniques, très lointaines ancêtres des ordinateurs. in la revue Office et Culture, n°19, mars 2011.

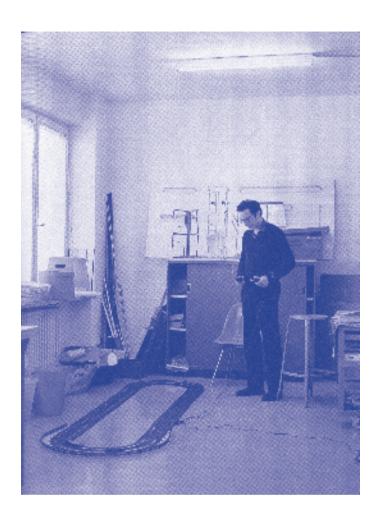


Les graphistes du studio hollandais Thonik en plein travail d'affichage, in *Thonik*, BIS publishers, Amsterdam, 2001.

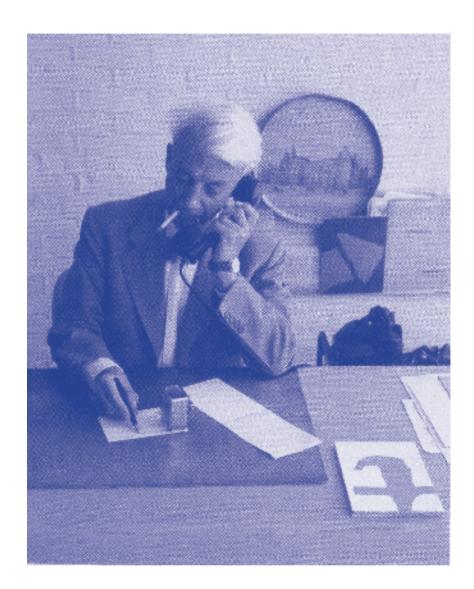


Affichage pour une exposition des étudiants graphistes de l'école des beaux-arts de Kassel, source inconnue, Kassel.





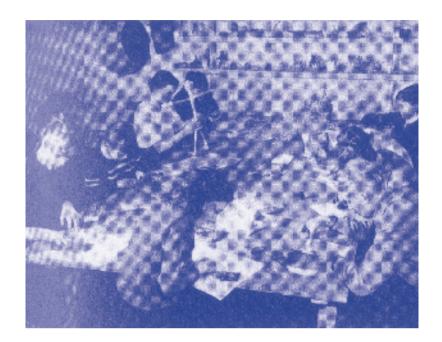
Le designer allemand Konstantin Grcic dans son atelier. in Konstantin Grcic Industrial Design Éditions Florian Böhm, 2007.



Willem Sandberg directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam à son bureau vers 1960, photographié par Pieter Brattinga, in Sandberg, Éditions Xavier Barral, 2007.



Jacques Prévert photographié par Robert Doisneau in *L'empire du Bureau 1900-200*, catalogue d'exposition Éditions du Centre National des Arts Plastiques.



Atelier pour enfants au Stedelijk Museum d'Amsterdam vers 1950, photographié par C. de Boer, in Sandberg, Éditions Xavier Barral, 2007.

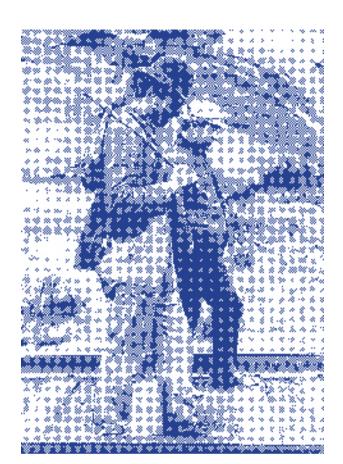


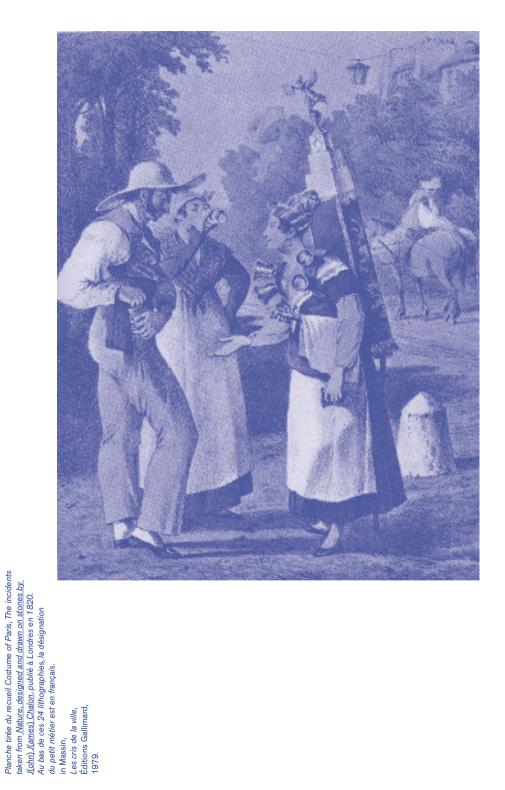


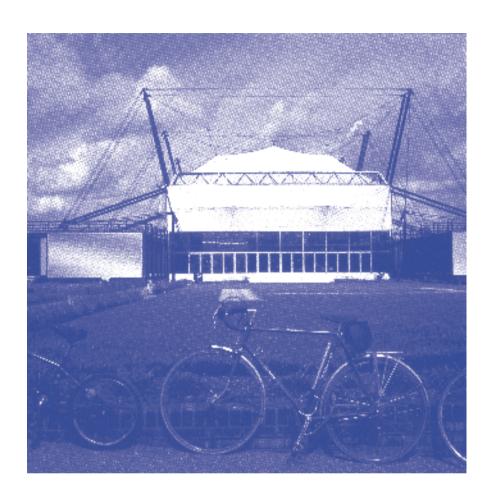




Publicité pour la marque *Officity* de fourniture de bureau, in la revue Office et Culture, n°19, mars 2011.





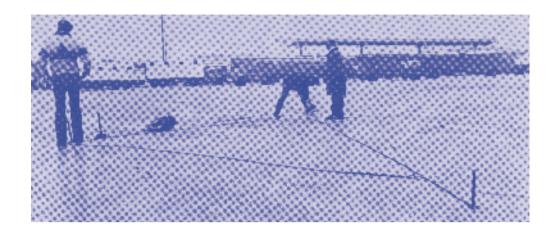


Centre de recherche Schlumberger à Cambridge photographié par Hopkins, in *Lieux?* De travail, catalogue d'exposition édité par le Centre de Création Industrielle et le Centre George Pompidou, 1986.



Lieu de jeu, de travail ou de repos? Sur les berges du Bosphore, Istanbul. Photographie de Walter Bettens, in revue DAM n°27, mars 2011.

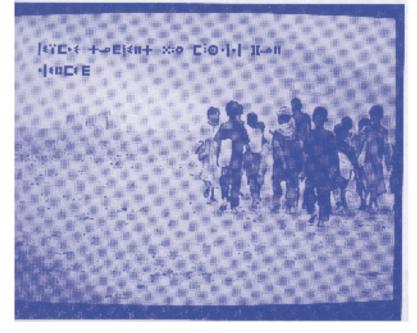




Traçage à même le sol de l'emplacement du cirque, source inconnue, in *Errants, nomades, voyageurs*, Catalogue d'exposition édité par le Centre de Création Industrielle et par le Centre Georges Pompidou, 1980.





Diagnostic à distance, dans un taxi, British Telecom Press Office, in *Lieux?* de *travali*, catalogue d'exposition édité par le Centre de Création Industrielle et le Centre George Pompidou, 1986. 

Le graphiste Pierre Di Sciullo a dessiné une typographie pour les peuples touaregs.

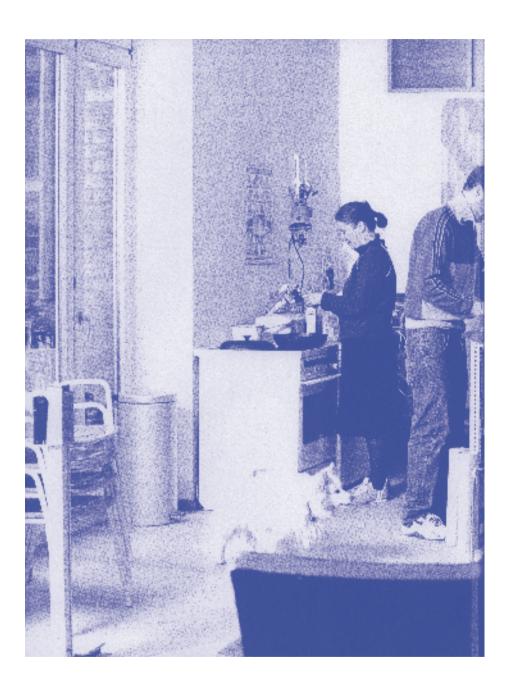
L'Amana (2003) est un perfectionnement de Milgourane (1995) à la suite de fertiles discussions entre lettrès touaregs au Niger et à Paris. Ce sont des polices libres de droit dessinées pour les Touaregs dans leur système traditionnel d'écriture Tfinagh (les lettres). Le but est de pamettre enfin aux Touaregs d'utiliser leur écriture avec les techniques modernes de diffusion de l'écrit.

www.quiresiste.com



Contribution des femmes américaines à l'effort de guerre durant la premier conflit mondial. Ce type d'emploi sera remasculinisé à l'issue du conflit in la revue Office et Culture, n°19, mars 2011.

LA SUPERMASSE EST LE **BUREAU DES ÉTUDIANTS DES** ARTS DÉCOS **CONTACTEZ-NOUS:** TEL-01-42-34-97-42 FAX-01-42-34-97-88 **FATIHA VOUS** ACCUEILLE TOUS LES JOURS DE 13H À 16H À LA CAFÉTÉRIA



Le lien entre le non artiste et l'artiste est ici je crois suffisamment clair et parlant. Ce qu'il envoie ce n'est ni l'assomption de l'homme du peuple vers le ciel des idées, ni le gain, pour l'art, d'une emprise populaire, c'est un équilibre et une fragilité où les modes d'être de l'évasion et de la rupture se côtoient et se ressemblent. Il y a une sorte de fonds commun, une sorte de champ d'immanence de l'utopie: il ne s'agit là ni d'un havre ni d'une terre de tout repos, mais d'un champ d'action où n'importe qui, s'il le veut, peut avoir accès.

Jean-Christophe Bailly, extrait de L'Autre de l'homo faber ou les enfants de Bartleby, in Et voilà le travail, Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Aix-en-Provence, 2007.



# CHOISIA UN CHEMIN

# LES AMBITIEUX GÉOGRAPHIQUES

# 1

# PAYSAGE ET PERSPECTIVE

Anthologie, Réflexions autour de textes fondateurs du design, École nationale supérieure des Arts Décoratifs, 2010. Il y a un an et quelques mois, notre classe de troisième année design-graphique / multimédia de l'Ensad suivait un projet éditorial mené par Alexandre Dimos et Gérard Plénacoste avec la collaboration d'Annick Lantenois fougueusement intitulé Anthologie, Réflexions autour de textes fondateurs du design. Le moment était venu pour nous étudiants, de ne plus nous contenter de mettre en forme des textes mais de les écrire, et par là même, de questionner la chose. La chose, notre chose c'est le design en général, le graphisme en particulier sagement étudié à l'école. Le projet se définissait en ces termes:

Anthologie vise à rassembler les commentaires de jeunes créateurs graphiques sur des textes fondateurs de la communication visuelle. Chaque élève précise ainsi ce qu'il a ressenti en lisant ces *classiques*, exprime ses découvertes ou ses interrogations, ou encore dit ce qui a fait mûrir sa vocation. Pour chacun, la lecture aide à préciser sa pensée et les mots sont nécessaires pour concevoir un produit.<sup>1</sup>

J'y voyais déjà les prémices du futur mémoire, ou tout du moins j'essayais au travers d'un texte assez concis et imprécis de glisser les mots, vastes interrogations qui pendant une année allaient occuper l'esprit et la pratique. Cette amorce, rapide entrée en matière de Qu'est ce que j'en pense au fond du graphisme? je la décrivais ainsi, en mars 2009:

Il me paraît alors possible d'y découvrir et de développer des pratiques alternatives, de trouver des possibilités que j'appellerais marges de manoeuvre propres à infléchir le devenir d'un projet vers des repères authentiques (j'entends par là en lien avec la réalité sociale). De nombreux secteurs ont été délaissés par notre activité ou n'ont pu s'émanciper du diktat commercial qui les a écrasés. La Communication a envahi tous les organes de notre monde et la culture qui devait nous unir dans un art du vivre n'est plus ancrée dans la réalité. Elle s'est enfermée dans les musées parisiens et n'a cessé ces dernières années de reproduire les codes marchands. Il ne s'agit pas de démonter un système mais de penser des lieux, des franges qui trouvent des chemins de traverses et établissent des liens entre acteurs, spectateurs moins conventionnels.<sup>2</sup>

Avant les mots récoltés et assemblés pour composer ces quelques lignes de texte il y avait l'irrésistible envie de causer des choses qui m'agitent toujours. Bien savoir que saisir l'occasion de la parole et de l'écriture, c'est contrôler l'incessant débordement et pallier au déferlement des idées. Cette pause récréative, moment de répit pour l'agencement nécessaire, est un temps essentiel pour observer et entamer une traduction. Un moment donné, une parole prise, un mémoire.

Tel un traveling sur l'immense paysage d'une pratique utopique où l'on croiserait des activistes et des penseurs, des ateliers et des écoles, des collectifs et des individus, des espaces et des objets, des formes abstraites et des pratiques plus que concrètes, des ouvriers et des esthètes, des artisans et des associations, on contemple...

On a eu le temps de s'y balader, d'y errer sur ce terrain -de jeu - et on n'a pu percevoir un paradigme. Ainsi, afin de communiquer l'entrain, de partager les découvertes et les savoirs, de dresser ce tableau, il fallait un socle verbal adapté, trouver les mots justes en quelque sorte.

Si la rédaction de mars 2009 n'avait pas encore la force qui suit la fonction, le mémoire devrait la trouver. Car il s'agit bien de force, celle de montrer l'irréfragable potentiel de ce paysage, la vigueur des actes et des pensées qui parcourent cet Autre-lieu des possibles du travail des design. Alors, il faut le temps de la recherche et de la synthèse qui s'en suit, la nécessité de dégager la quintessence de ce qui peut paraître parsemé, éparpillé et incertain mais qui suit au fond un même dessein.

La forme, c'est le fond qui remonte à la surface. Victor Hugo 2 DU DESIGN EN GÉNÉRAL, DU GRAPHISME EN PARTICULIER.

www.ensad.fr

made in France, a country that at one time applied art and industrial design is still The distinction between pure art, Bruno Munari, Design as Art, was the craddle of living art.

2 Mouvements d'avant-garde en design.

L'École Nationale des arts décoratifs de Paris se définit comme

une formation artistique, scientifique et technique de concepteurs-créateurs aptes à concevoir des réalisations et des recherches dans tous les domaines des arts décoratifs.1

En d'autres termes, la particularité de cette école est d'être un point de jonction éventuel entre les deux principaux domaines des arts plastiques, à savoir, les beaux-arts et les arts appliqués. Héritage chauvin? C'est possible. Particularité française paraît-il, dans le langage en tout cas, de ne pas se soumettre si facilement à l'histoire de la modernité qui a donné naissance avec les mouvements Arts and Craft, De Stijl et Bauhaus<sup>2</sup> aux termes Art et Design. Les mots et leur signification ont un sens et notre riche histoire picturale son orgueil3 mais c'est là un autre débat; quoiqu'il en soit aux Arts-Déco de Paris on enseigne aujourd'hui l'art et le design et on compose l'imbrication des deux sous l'appellation métiers de la création. En suivant Bruno Munari qui pour ma part a semble-t-il très bien réussi dans l'articulation de ces termes pour en dégager un sens précis et précieux, je parlerai dans cet écrit de design en général ainsi:

> Le designer, descendant de l'artiste (par l'histoire et donc l'héritage romantique) et de son piédestal, retourne parmi les hommes en devenant actif et en dessinant une typographie pour une boucherie (si il est capable de le faire). Sans oublier son oeil et son sens de l'esthétique il doit répondre avec humilité et compétence aux demandes que lui font ses voisins. Ainsi le designer d'aujourd'hui ré-établit ce vieux contact oublié entre l'art et le public entre les gens qui vivent et l'art comme une chose vivante (on peut avoir la surprise d'admirer les qualités esthétiques d'un vieux vase étrusque dans ses proportions, son dessin, sa précision et son économie, il faut alors reconnaître qu'il y a de grandes chances que dans ces temps anciens l'art et la vie étaient soudés).4

Ce que Bruno Munari tente de nous expliquer tout au long de son fameux essai, c'est que le design, outre son objectivité matérielle (ou immatérielle) de production d'objets, d'obstacles5

Petite philosophie du Design Vilém Flusser

voir Olivier Darné p.109.

dirait Flusser, est la conception d'un système en réponse à un problème où l'art esthétique, l'artisanat technique ne sont que des outils parmi tant d'autres. On pourrait se demander alors, quelle place pour l'art dans le design, dans le sens de quelle place a la part artiste dans le designer? Là où les limites entre le design et l'art sont parfois très difficiles à cerner et où les deux camps se renvoient en permanence la balle; l'art de part son autonomie pourrait sans doute se vanter d'explorer des zones inaccessibles au design et laisserait ainsi entrevoir de nouvelles possibilités. Et il serait de même naïf de renvoyer systématiquement l'artiste à ce lieu commun du personnage romantique, désuni de la cause commune, illuminé et visionnaire et qui, enfermé dans sa tour d'ivoire, livre au peuple les images éclairantes -démarche verticale -. Le design s'inscrit lui dans un schéma plus complexe; celui de la commande. À la source du projet il y a un message extérieur au designer, provenant d'un client ou de n'importe quel organisme ou individu et il v a un public. récepteur du message. Le designer se situe dans ce système de traduction, de transformation, et de création à partir des informations fournies par le commanditaire. Dans une mise en scène des formes et des matières le designer doit prendre place entre ses aspirations personnelles auteur et les aspirations extérieures service. Cependant, nous remarquons tous les jours que l'art et le design ne sont pas aussi simplement distingués, que des démarches artistiques sont en fin de compte de véritables design puisqu'elles apportent de réelles réponses aux systèmes de traduction<sup>1</sup> et de mise en forme de discours. Également, des designer s'affranchissent parfois des contraintes utilitaires pour développer un travail indépendant, plus intime qui n'attend pas de demande particulière pour se construire.<sup>2</sup> Au-delà de l'aspect socio-économique qu'entraînent ces différents exercices artistiques dans la façon dont ils prennent place dans la société et sont rendus visibles (de la galerie d'exposition, au centre commercial en passant par la place publique...) c'est la place de l'auteur dans le projet qui est intéressante à souligner. La logique voudrait que l'on dise que l'artiste est entièrement auteur et que le designer par son humilité s'efface complètement derrière un projet qu'il ne mène de toute façon pas tout seul. Mais, la part auteur du designer est aussi sa force et sa façon d'assumer son individualité, de donner son avis et de porter ses idées

ı voir *Valeur* e*t morale* p. 46.

à condition d'en user avec sens des responsabilités.¹
Toujours est-il qu'on pourrait envisager le design comme un potentiel moyen à résoudre des problèmes de toute sorte qu'il s'agisse d'un détail ou d'un ensemble où le designer, usant des techniques, des savoirs, des imaginaires, de son sens de l'esthétique et de son oeil, serait un individu chargé d'emmener le projet vers son devenir le plus juste économiquement et socialement.

Le graphisme est un des champs d'action du design se situant au niveau de la communication visuelle. S'occupant aussi bien de mettre en page une feuille d'imposition avec clarté et lisibilité, de réaliser une bannière publicitaire pour un site internet de vente en ligne, de concevoir un système de communication pour les sourds et malentendants, de dessiner des signes pour l'identité visuelle de grandes institutions ou de créer une affiche pour le théâtre... Le champ d'action du graphiste est étendu et très varié, il peut tout de même se résumer en un travail de mise en forme de signes visuels comme la typographie, le dessin, la photographie... sur des supports tout aussi variés tels que le papier, l'espace, le paysage, le livre ou l'écran.

Concevant la syntaxe d'un objet ou un dispositif global [...] pour traiter, visuellement, les informations, les savoirs et les fictions: il est l'un des instruments de l'organisation des conditions du lisible et du visible, des flux des êtres, des biens matériels et immatériels.<sup>2</sup>

Il faudrait dès à présent pousser l'analyse pour comprendre les liens formels qui existent entre le design et son environnement, ce qui permettrait de parler de son implication sociale, de sa déontologie. Si la responsabilité d'un designer est peut-être plus difficilement perceptible que celle d'un médecin ou d'un agriculteur, elle n'en reste pas pour autant inexistante et il serait naïf de penser que le geste du designer est déconsidéré et isolé, sans conséquence sur la société.

Annick Lantenois
Le vertige du funambule,
Le design-graphique entre
économie et morale,
Éditions B-42, 2010.

# 3

# VALEUR ET MORALE

Il faut faire en sorte désormais que la notion de design et la profession de designer ne soient plus associés à une spécialité, mais à un certain esprit d'ingéniosité et d'inventivité, globalement valable, permettant de considérer des projets non plus isolément mais en relation avec les besoins de l'individu et de la communauté. Lazlo Moholy-Nagy

Le design récent s'est en général contenté de satisfaire des exigences et des désirs éphémères alors que les besoins authentiques de l'homme étaient négligés les besoins économiques, psychologiques, spirituels, techniques et intellectuels de l'être humain sont généralement plus difficile et moins avantageux à satisfaire que les exigences soigneusement provoquées et manipulées nés du snobisme de la mode.

Victor Papanek

Le rôle de la pratique intellectuelle (du design), je dirai, est de visualiser les perspectives sociales et culturelles plutôt que d'illustrer des réponses toutes faites auxquelles les citoyens ne se sont jamais posées. Jan Van Toorn

Ces trois citations qui viennent enrichir celle de Bruno Munari (p. 43) sonnent comme un écho dans l'histoire du design pour nous rappeler une certaine authenticité du métier. L'authenticité. Victor Papanek nous invite à la concevoir dans la perspective d'un projet social, qu'il faut comprendre comme le potentiel activiste et les vertus du design pour servir le bien-être de la communauté citoyenne (cet ambitieux designer appliquera son idéal dans sa pédagogie en Suède et dans son métier auprès de l'Unesco et des pays en développement au cours des années 1970). C'est selon lui au-travers d'un prisme qu'il faut apercevoir ces facultés. Ce prisme représente un triangle, une véritable cellule de prison<sup>1</sup> composée de trois côtés: le premier étant le milieu dans lequel l'humain vit, le deuxième est l'équipement dont il dispose ou qu'il peut confectionner ce qui lui permet de vivre et le troisième est le fait que l'humain est mortel. Il poursuit:

Victor Papanek Design pour un monde réel, Éditions Mercure de France, 1974. Tout effort de l'être est dirigé vers la destruction des murs de l'enclos. Si la vie a un but c'est celui de pulvériser le triangle qui emprisonne l'humanité et de créer ainsi un ordre de vie nouveau dans lequel la triade des limitations n'aura plus cours.<sup>2</sup>

Ainsi, si le progrès existe nous dit Papanek, il ne devrait aller que dans ce sens; se battre contre un ou plusieurs côtés de ce triangle dans le but de l'émancipation individuelle et collective. Explorer et prospecter pour trouver les problèmes fondés et liés à l'existence ou aux activités d'une seule personne, d'un groupe ou même d'une culture entière deviendrait la principale raison du design, un marteau briseur de carcan, ou briseur d'obstacles<sup>3</sup> selon Vilèm Flusser dont les desseins ne seraient qu'au service du bien commun. On appellera cette fonction de différentes façons dans l'histoire de la modernité: politique, éthique, morale ou sociale. Dans tous les cas, elle regroupe en elle l'élan agitateur et le potentiel imaginaire d'un design réfléchi dans l'intérêt du peuple. Ces mots de pratiquants et /outhéoriciens ont un rôle essentiel pour comprendre l'inspiration de la société sur le design et telle une apparition tant attendue, tel un point d'ancrage tant espéré, le métier n'apparaît plus comme une entité autonome, mais comme la preuve indéniable d'un acte inscrit socialement. On comprendra que le graphiste Jan Van Toorn en devenant enseignant dans les années 1990 à la Jan Van Eick Academy appelle à la pratique intellectuelle du designer. Non pas comme le désir abusif et individuel de devenir un incollable littéraire ou rat de bibliothèque mais plutôt comme l'attitude-critique d'un penseur responsable qui ayant pris conscience d'une part de son individualité comme potentiel créatif et d'autre part de son inscription totale dans la cité est capable de questionner sa pratique, d'interroger les projets, et de proposer des réponses cohérentes ou d'autres questions qui n'avaient pas été soulevées.

Pour parvenir à un mode de travail plus intelligent, on doit complètement transformer la pratique du design. Les designer ne doivent plus être employés par des sociétés mais travailler directement pour leurs clients, c'est-à dire pour les gens qui ont besoin d'un produit. Victor Papanek

Dans ce rapprochement entre individu/collectif-designer, individu/collectif-public et commanditaire il est intriguant de voir comment l'auteur/créateur entre en scène tout en subtilité ou avec ses gros sabots, quelle(s) nécessitée(s)?

4 LE SAVANT, L'AUTORITÉ ET LES SINGULARITÉS

oir Valeur et morale

*Voir le voir,* Éditions Alain Moreau, 1976.

3 'bid.

Le geste de l'auteur est naturel dans un design.

Il manifeste l'individu-créateur comme singularité et révèle sa maîtrise et son talent pour donner à chaque production une forme juste et adaptée. Par la même de la conception d'objets ou d'images il y a des choix d'assemblage, de montage et de mise en scène qui émanent d'une décision de l'auteur dans son jeu de passion pour les formes.

Autrement dit, le travail du design doit avant tout plaire à son auteur. Ce geste est une autorité. L'autorité émerge dans le travail de designer avec plus ou moins d'intensité et se révèle autant bénéfique que dangereuse pour l'équilibre ou l'éthique que l'on a tenté de signaler précédemment<sup>1</sup>. Aussi, il tient à chaque créateur de prendre ses responsabilités dans l'autorité qu'il intègre à son produit.

Par exemple, l'autorité dont nous parle l'écrivain John Berger dans sa fine analyse faite dans Voir le voir<sup>2</sup> sur la communication commerciale qu'il compare aux symboles véhiculés par la peinture à l'huile classique est celle d'un message dont l'efficacité dans l'utilisation d'une syntaxe scripto-visuelle vise à définir la position d'un spectateur comme potentiel acheteur -pour la publicitéou propriétaire -pour la peinture classique-. Ce que nous invite à voir John Berger, c'est ce rapport au mythe de l'image. Avec étonnement il nous montre comment certains détails de l'histoire de l'art sont intégrés aux images publicitaires dont l'unique but est

de proposer à chacun de nous, de nous changer ou de changer notre vie en achetant quelque chose en plus. Ce plus, la publicité nous le montre, elle nous persuade du bien-fondé de cette transformation en nous montrant des individus qui apparemment ont opéré ce changement et deviennent du coup désirable.3

Ce qu'il est intéressant de noter, au-delà de cette fine analyse des formes, c'est la distance du spectateur face à l'image publicitaire. La distance d'interprétation est quasiment nulle car la publicité est censée s'adresser à une masse et non à un individu, ce déni de reconnaître les vertus intellectuelles et imaginatives des individus -singularités dans la multitude- laisse place à un langage particulier qui joue Marie-Jozé Mondzain, Homo Spectator, Éditions Bavard, 2007.

2 Ibid.

3 'bid. sur le pouvoir de persuasion, l'objet désir et la Ilbido des masses et la culture du bonheur. Ce type d'autorité violente de par l'agressivité masquée du message est pourtant largement majoritaire dans nos sociétés de consommation et substitue donc à la distance du spectateur l'installation d'un pouvoir de domination de l'image qui a profondément changé les mentalités, dans le rapport qu'entretien la société avec l'image. Marie-Jozé Mondzain parle de maltraitance du spectateur au travers de cette question:

Dans quels dispositifs visuels les atteintes portées au spectateur, le privant de désir en même temps que de parole, lui retirent son humanité ?<sup>1</sup>

On ne s'attardera pas sur une analyse plus poussée des systèmes psycho-visuels mis en place dans les techniques de propagandes: commerciaux, politiques, culturels...
Néanmoins, ce qui nous intéresse dans cet exemple c'est la distance ou l'humanité, qui est l'espace essentiel au bienêtre social individuel et collectif, c'est la capacité de toute personne de voir et de parler en toute liberté.

En lisant Marie-José Mondzain on suit ses interrogations:

Qui fait voir quoi et à qui? Que voir? Quoi en penser?<sup>2</sup>
Ce que la place du spectateur laisse entrevoir ici, c'est la capacité donnée à chacun d'agir, de se comporter tel un corps sensible autonome mais essentiel à la communauté.
En suivant l'auteur; penser, interpréter, parler et agir seraient autant d'actes sensibles pour prendre place dans une démocratie véritable. Alors, de quelle nature serait le pouvoir du designer? De quelle nature serait son autorité?

En ne considérant plus l'objet produit comme une vérité ou une certitude mais préférant laisser le suspend de l'incertain et du doute:

L'image est douteuse, elle est soupçonnable et ne quitte jamais le terrain instable, incertain et mouvant de ce qui relie les sujets de la parole dans la temporalité des promesses tenues ou trahies.<sup>3</sup>

Ce que cet apport d'incertain et de doute laisse au spectateur, c'est la distance de la *communicabilit*é nous dit Marie-Jozé Mondzain en citant Hannah Arendt,

> La condition sine qua non de l'existence de beaux objets est la communicabilité; le jugement du spectateur crée l'espace sans lequel de tels objets ne pourraient même pas apparaître.<sup>4</sup>

Voilà comment le spectateur permet l'existence de ces objets, en créant l'espace disponible à leur re-distribution sensible. Un espace qui lui permet d'agir en rendant présente une absence. On comprend alors aisément comment la communauté de spectateurs devient communauté d'acteurs en créant par l'intermédiaire des objets un espace de partage des émotions essentiel à la condition humaine.

L'oeuvre n'est pas plus un objet de communication que le sujet n'est une substance communicante.1

Ces thèses ne sont pas sans rappeler le Spectateur émancipé dont nous parle Jacques Rancière qui est ce personnage libéré du poids de la Culture. Cette culture dominante centralisée autour du monde de l'Art, a son propre monde composéd'élites, de ministères, de pouvoir et d'institutions. C'est elle qui requiert l'apprentissage de ses codes pour en comprendre sa valeur, elle nous demande d'être initié en quelque sorte, car sans cette éducation du regard nous ne sommes pas aptes à pénétrer son langage et à nous élever en société. Cette logique pédagogique Jacques Rancière nous en parle ainsi:

Dans la logique pédagogique, l'ignorant n'est pas seulement celui qui ignore encore ce que le maître sait. Il est celui qui ne sait pas ce qu'il ignore ni comment le savoir. Le maître, lui, n'est pas seulement celui qui détient le savoir ignoré par l'ignorant. Il est aussi celui qui sait comment en faire un objet de savoir, à quel moment et selon quel protocole.2

La distance dont nous parle Rancière c'est celle de maître à élève qu'on peut volontiers comparer à celle d'acteurs artiste à spectateur public. Cette distance

> s'exerce par la pratique interminable du pas en avant séparant le maître de celui qu'il est censé exercer à le rejoindre.3

Dans l'hypothèse d'émancipation, en reprenant Jacotot<sup>4</sup>, Jacques Rancière déclare l'égalité des intelligences, une intelligence qui traduit des signes en d'autres signes et qui procède par comparaisons et figures pour communiquer ses aventures intellectuelles et comprendre ce qu'une autre intelligence s'emploie à lui communiquer.

Ce que nous raconte l'auteur c'est la possibilité donnée à tous de s'aventurer dans la forêt des choses et des signes, d'en faire sa propre expérience en disant ce qu'ils ont vu et ce qu'ils pensent de ce qu'ils ont vu, de le vérifier et de le faire vérifier.

1 Ibid.

Le Spectateur émancipé, Éditions La Fabrique, 2008. Jacques Rancière

tout homme est capable de s'instruire sans maître en mettant en relation ce qu'il découvre à ce qu'il sait déjà...

intellectuelle fondé sur l'égalité des intelligences par lequel

'ut un pédagogue français, un des principaux acteurs de

Joseph Jacotot (1770-1840)

"l'enseignement universel", courant d'émancipation

Dans ces modes d'actions, le partage du sensible, des choses et des signes pour comparer, interpréter, traduire et échanger constitue un magnifique socle démocratique et convivial où chacun passe de spectateur à acteur de son plein gré. Il est loisible de constater l'agitation que propose ce mouvement incessant des positions. Il n'y a plus d'espaces cloisonnés dans lesquels se trouveraient séparé les artistes et les gens du peuple mais un espace total de redistribution de signes et de choses.

Le designer ne devrait-il pas prendre totalement part à cet espace en ayant conscience que les formes qu'il génère sont autant de propositions faites pour s'en emparer?

Le jeu des gestes, des mouvements des corps et des formes qui s'y déplacent, de la bouche à l'oreille, de l'oeil à la main, de l'oeil à l'oeil, de la main à la main, esquisse pour le designer un champ d'action où la traduction, la création, la mise en scène des agencements et leur disposition dans l'espace peuvent se réaliser sans entraves. Être prêt alors, à être au plus près...

# <u>5</u> <u>ÊTRE PRÊT À ÊTRE</u> AU PLUS PRÈS

Michel Foucault Les Hétérotopies - Le Corps Utopique, Éditions Lignes, 2009.

Parages, portraits et trajets p. 67.

Je conçois le mémoire comme le temps d'une possible construction et communication d'un idéal. Le parti pris d'utiliser ce temps constitutif dans notre période de formation en affirmant un pied dans l'utopie -imaginaire des possibleset un pied dans l'école -laboratoire critique- que je peux me risquer à ce divertissement. Que dira-t-on de la réalité qui au travers de l'utopie et de l'école pose problème? Ce mémoire devrait aller chahuter la réalité pour en récupérer toute la poésie de la profession. La réalité s'inscrira ici dans un cadre économique qui est celui des professions qui font vivre des créateurs. Ainsi, je m'appuierai sur les faits et gestes réels pour à la place de l'utopie parler d'hétérotopie, ces autres espaces dont parle Foucault, où se loge physiquement l'utopie,

des lieux concrets qui abritent l'imaginaire et qui permettent à la société d'exprimer ses illusions, ses fantasmes, ses imaginaires, ses négations.<sup>1</sup>

Établir ma réflexion dans un rapport constant avec le concret, en passant par le prisme du métier et du contexte professionnel est pour moi une manière de mettre à l'épreuve ces rêveries. Ce que j'introduis maintenant pourrait-être l'aboutissement d'un cheminement, pourtant il est nécessaire d'en parler maintenant. Avant le verbe, le geste.Le cheminement consistait à mettre des mots sur les gestes.

Spectateur des gestes, traducteur des gestes, pour partager bien entendu. La deuxième partie de ce mémoire propose de les étudier.<sup>2</sup> Ces gestes de pratiquants ne se ressemblent pas, et diffèrent parfois sur plein d'aspects mais il s'en dégage tout de même une énergie créative commune animée par les mêmes aspirations. On pourrait alors y repérer la source. Observer ces gestes, les comparer entre-eux, voir comment ils se répondent, communiquent et font tout à coup apparaître un mot. Ce mot je ne l'avais pas au début, j'avais les gestes et les yeux. Mais ce mot divulgué maintenant sera la porte d'entrée sur le paysage qui intrigue et servira de leitmotiv à cet écrit. D'où la nécessité de s'emparer d'un mot, lui ôter sa coque constituée d'une histoire bien trop lourde et épaisse à supporter, et en garder la substance.

Je veux un mot vide que je puisse remplir.

Phrase inscrite sur le tee-shirt d'une femme lors
d'une installation de Campement urbain de l'artiste
Sylvie Blocher et de l'architecte François Daune,
1997, www.campementurbain.org

# Comment nommer?

L'observation attentive des comportements, des actes, des pensées, les textes écrits ou cités, les travaux réalisés, leur mise en relation et bien entendu les rencontres servent à organiser une typologie. Il faut aussi tenir compte des images véhiculées, soit par le souvenir, les anecdotes ou les références à d'autres pratiques.

Toutes ces informations sont soigneusement notées et on obtient ainsi une sorte de collection d'informations visuelles, et textuelles qui permettent de dégager des notions associées.

### **UN TERRAIN**

Le terrain est à la base de tout ce dont on parlera ici. Il est le contact direct des hommes et du sol, l'anthropologie originelle d'être au lieu et d'avoir lieu. Ce n'est pas seulement le poncif Rousseauien du retour à la nature mais plus simplement l'expérience du lieu. Ce que Melville nomme l'art de l'espace c'est presque la posture de l'archéologue qui part puiser sur le terrain la matière -nature des chosesnécessaire à la découverte. L'espace comme médium, terrain de jeu, partenaire actif. Les yeux qui partout se nourrissent.

## **UN MOUVEMENT**

Aimant, émotif, sensible et émouvant l'homme est en mouvement. Cette faculté *d'être* ne s'interrompt jamais. Même et surtout pas au travail! Au contraire elle s'y mobilise fortement. C'est pourquoi celui qui travaille prend du plaisir, souffre ou encore s'ennuie. [...] Nous produisons parce que nous pensons, parlons, sommes organisés, expérimentés, critiques, nous produisons parce que nous mettons du sens dans nos actes, nous produisons parce que nous respirons, sentons, écoutons, observons... Notre corps agissant ne cesse d'être créateur.<sup>2</sup>

Car les corps sont en mouvement; le déplacement des individus pour aller d'un endroit à un autre, au plus près

Groupe être sujets dans son travail Journal Travails, Numéro O1, Le Corps , autonne 2010, production : Les Musiques de la Boulangère. d'où ça doit se faire, notre corps comme traducteur et comme véhicule utilitaire et poétique.

# UN À-CÔTÉ

Toute question et toute incertitude sont portées à l'extrême lorsque, délaissant les parties dessinées de cette carte... on s'aventure dans ses zones laissées en blanc. Victor Segalen

Ne pas emprunter des chemins classiques peut-être trop uniformisés c'est faire le pari d'expérimenter de nouvelles formes d'organisation du travail. L'à-côté, c'est le goût

du risque et de l'accident, la volonté de se dégager un instant du déterminisme ambiant.

L'écrivain Guy Debord parlaient des *pistes de la spontanéité*, de dé-routes où l'accent serait mis sur le déplacement et le dépaysement -*une* échappée aux codes-.

L'à côté, c'est aussi reconnaître les frontières et s'en jouer, la curiosité de dévier, d'explorer les bas-côtés et de déborder. C'est aussi l'excentricité, l'écart de quelque chose de trop convenu, la ville, les centres...

L'excentricité spatiale est aussi une excentricité politique. Fabrice Raffin

# **UNE RENCONTRE**

C'est une relation directe, non différée, sans piège institutionnel ni médiateur culturel qui viendraient déranger une relation franche. La rencontre est la circonstance du face à face.

## UNE ÉCONOMIE DES MOYENS

C'est une adaptation possible aux différentes conditions de travail. De l'extrême précarité, naît quand même la possibilité de faire, de fabriquer, de bricoler. L'économie des moyens pourrait consister à

> alléger son existence non pas à partir d'un dogmatisme de la pauvreté mais bien pour faire l'économie de tous les faux poids ne permettant plus la mobilité propre à l'humaine nature.<sup>1</sup>

En se souvenant de la position de Diogène, l'excentrique penseur grecque qui habitait le monde comme sa propre maison et qui enseignait en marchant. Il figure l'homme qui recherche l'essentiel sans se préoccuper des satisfactions

Michel Maffesoli Du Nomadisme, Vagabondages initiatiques, Éditions Le livre de Poche, 1997.

Fabrice Raffin

La pensée nomade et les nouvelles mobilités artistiques
contemporaines,
Textes rédigés pour le colloque:
Nomadisme, nouveaux médias et nouvelles mobilités artistiques e
Europe, 21 et 22 février 2008, Paris.

en

immédiates et des conventions de la vie sociale.

Sans les artifices et maux de la civilisation, il donne la leçon de l'homme libre qui sans compromis existe selon la nature.

L'image qui s'imposait et apparaissait plus clairement au fur et à mesure de l'étude fut celle du *nomade*. Cependant, il y eut les moments dubitatifs; adopter ce terme, ce serait en assumer toute la complexité. Complexité d'histoires vécues, de sens lourds et chargés.

Des peuples jetés sur les routes à l'attrait pour la liberté beatnick, de la violence des exils vécus à la nouvelle mobilité des élites, les histoires du nomadisme sont délicatement éprouvées entre liberté et violence.

En quoi m'intéresse le nomadisme pour parler d'une pratique du design? Il faudrait d'abord s'en défaire pour refaire, reformuler, redire, dire autrement mais garder la souche. La source du terrain, du mouvement, de l'à-côté, de la rencontre et de l'économie de moyens qu'on peut retrouver dans plusieurs design m'intéressent et je soumettrais volontiers cette belle image pour introduire une pratique de terrain dans le champ du design en général et du graphisme en particulier.

Le pari est ici au nomadisme, je tente... Ainsi, pourquoi n'appellerais-je pas nomadisme les pensées et actes des ambitieux géographiques; ces créateurs à l'ambition du retour sur le terrain, ancrage transitoire ou incessant dont le message est l'importance affirmée dans le processus de création du lieu comme potentiel idéal à la conception d'un design authentique. J'entends par authentique, la volonté de créer un mouvement de cohérence dans l'intérêt du bien-social. Je reprendrai ici les mots de Fabrice Raffin pour parler d'un nomadisme qui s'appuyant sur le philosophe Gille Deleuze parle d'une machine de guerre. Le design n'est pas un champ de bataille, et dans ce concept il ne faudrait pas y entendre trop rapidement les connotations belliqueuses et militaires. La machine de guerre nous dit-on, est avant tout à concevoir en dehors de l'appareil d'État (hiérarchie, contrôle et pouvoir) et n'est pas forcément en opposition de principe à l'institution, mais elle suit sa propre force, sa propre logique et son propre savoir-faire. Et, se dotant de son rapport particulier au territoire, ce nomadisme interroge

les systèmes d'acteurs locaux; l'ordre local établit. S'il n'est pas toujours dans une logique critique, le simple fait d'être élément extérieur trouble le jeu local, provoque l'interrogation, le dérangement parfois.1 <u>6</u>

# NOMADISME ET NO MAN'S LAND DE LA MOBILITÉ?

Bruce Bégout Lieu Commun, Éditions Allia, 2003.

Nels Anderson (1889-1986), fut un sociologue américain qui a beaucoup travaillé sur les Hobos et sur l'École de Chicago. L'ambiguïté de l'utilisation du terme nomade dans un contexte actuel permet aussi d'affirmer certains choix. Mobilisation général clame haut et fort Bruce Bégout dans son livre Lieu Commun, le motel américain¹ car il faut parfois se fier aux images véhiculées et les comparer à une réalité quotidiennement vécue. Autrement dit, à quoi se risquerai-t-on si on hissait maintenant le drapeau du nomadisme avec le contexte socio-économico-culturel actuel? Sans tomber dans l'idéal de la liberté à outrance, le mythe baba-bourgeois d'un retour à la nature, à forte dose d'individualisme...

Le nomade n'est plus un être exceptionnel. Bruce Bégout

Les nomades d'autresfois, vagabonds errants, jetés sur les routes à la recherche du travail, dans l'impossibilité de l'immobilité vivaient dans la très grande précarité de ne pas avoir de toit. L'image que présente Bégout dans Lieu commun. en s'appuvant sur l'analyse de Nels Anderson.<sup>2</sup> est celle du Hobohème américian du début du 20 ème siècle. À peine plus élevé dans l'échelle sociale que le clochard et le mendiant, sa mobilité montrait alors son inadéquation avec le modèle de société de l'époque fondé sur la stabilité morale (famille, mariage et religion) et physique (propriétaire). Il passait sa vie à poursuivre le travail à l'époque des grands chantiers mobiles et saisonniers: trains, agriculture, mines... avec toute l'attitude marginale d'un personnage instable, sale et alcoolique. Solution par défaut pas vraiment choisie, il est aussi vrai que le mouvement du hobo c'est aussi l'idée de voir-du-pays (Wanderlust), peut-être le seul trait positif de ce portrait sombre d'un mode de vie complètement disqualifié dans le contexte américain des trente glorieuses. À noter que le hobo même s'il se situe presque sur le même échelon social ne se comporte pas exactement comme le clochard qui ne travaille ni ne voyage et du vagabond qui voyage mais ne travaille pas. Le voyage représente dès lors pour le hobo

l'indéfectible alliance entre le déracinement et la poursuite du travail.<sup>3</sup>

3 Bruce Bégout *op. cit.*  l bid.

y a-t-il un agencement du genre? Ensad, mémoire, 2011. Yannick Fleury Road-movie,

François Cusset

La Décennie, Le grand cauchemard des années 1980, Éditions La Découverte, 2006.

Autrement dit, il vit sous la tutelle de ce type de travail et sa facon de vivre en résulte directement. L'ambiguïté parvient lorsque ce nomadisme du travail se voit complètement renversé à l'ère post-industrielle.

La valeur d'un homme se juge plus en fonction

de ce qu'il peut abandonner que de ce qu'il possède.1 De ce fait, l'auteur nous explique que hobohème du bas de l'échelle sociale est devenu hobourgeoisie côtovant de très près ou faisant parti des élites. C'est véritablement les nouvelles conditions spatio-temporelles qui, jouant sur la flexibilité et l'élasticité pour ne pas dire la mobilité, résonnent très bien avec le mode de vie détaché du nomade. Ainsi, cette caractéristique intégrée à l'homme urbain devient une plus-valu fondamentale dans son développement de niveau de vie. Il y a pour ainsi dire re-découverte des valeurs hobos. La re-découverte c'est la ré-appropriation de ces valeurs par le capitalisme comme un modèle de réussite, alors que l'ancien modèle était l'exemple de l'écart social à ne surtout pas suivre.

Il est intéressant que ce renversement ne s'arrête pas là et qu'actuellement ceux qui se situent en bas de l'échelle sociale se voient coincé dans leur immobilisme à ne pas mettre en mouvement leurs capacités et leurs savoirs et à abandonner leur peu de biens matériels. Le capitalisme avale tout et même les imaginaires contre-culturels. Ce paysage contre-culturel américain des années 60' est animé par l'âme nomade et routarde<sup>2</sup> et des valeurs qui en découlent: fuite sociale, liberté et redécouverte d'une mobilité originelle... L'image hobo y est très présente et on pourrait qualifier cette jeunesse en mouvement comme descendante de ces travailleurs nomades. L'essor du libéralisme à la fin des années 70' instaure une période renversante où de nombreux schémas et modèles d'émancipation et de liberté des jeunesses alternatives se sont redéfinis dans la sphère financière<sup>3</sup>. Ainsi, au commandes de nombreuses entreprises, notamment informatiques, à l'instar de celles de la Silicon Valley, on retrouve d'anciens hippies aux idéaux révolutionnaires qui en intégrant l'économie de marché n'ont pas vraiment trahi leurs utopies, ils les ont seulement réalisées à l'intérieur du système capitaliste prouvant par là les gigantesques

> N'ayant pu changer la société en son fond, ils se sont résolus finalement à produire une société du changement.4

capacités d'adaptation de la bête.

Bruce Bégout op. cit.

Les répercutions de ce bouleversement sur les modes de vie par les rapports quotidiens à l'espace et au temps sont impressionnantes: la démystification du lieu, la perte d'ancrage, la naissance des non-lieux espaces transitoires tels que les infrastructures de transports ou les hôtels. les technologies de la mobilité-partout qui redéfinissent les espaces de travail et la géolocalisation... L'expérience du lieu aurait laissé place à la traversée du lieu, une fluidité ambiante concentrée principalement dans les villes qui défilent sous nos yeux -regarder la ville nous passer devant- pourrait-on dire. La fluidité du web, des autoroutes, de la finances, des réseaux... participeraient à la grande aventure de la libération de l'espace, faire éclater le noyau où le tout tout de suite, et le tout à porté de main nous condamneraient au flottement continuel.

L'autre nomadisme, par contre, celui des peuples persécutés, des réfugiés politiques et climatiques, des roms, des travailleurs *moins quali*fiés n'a jamais été autant menacé que maintenant. Ce nomadisme sans valeur marchande, hors-cadre économique ne rentre bien évidemment pas dans la norme nomade contemporaine dominante, et il en subit de plein fouet les règles du jeu.

Le champ des travaux nomades traités dans ce mémoire ne se situe pas à cet endroit. Il fallait par contre prendre conscience d'une actualité où la mobilité est partout; des catalogues de modes aux accessoires professionnels, d'un tourisme-vert à l'industrie du divertissement.

La rhétorique de la mobilité dont parle le sociologue Marc Augé est devenue une force commerciale spéculant sur les hypernomades en devenir. Comme une distance proposée à ce no man's land, l'ambition géographique va probablement chercher dans le champ des autres-travaux nomades ou du travail d'à -côté un ancrage sur le terrain qui nous amènerait alors à se replonger dans l'histoire.

7 SUR LA PISTE DES HOMMES

> Dès l'origine, pour éviter un prédateur, il a fallu marcher pour s'échapper? Michel Heinrich

Ainsi, l'homme est descendu de l'arbre. Il s'est posé sur ses deux jambes pour mieux observer la plaine, au-delà des hautes herbes et des grandes étendues désertes. Parce qu'il a ainsi libéré ses mains, saisi les matières et transporté les pierres et le bois, l'homme est devenu mobile. Et qu'autour d'un feu, le foyer, coeur et sang de la tribu, l'homme s'est distingué. Véritable travail premier que celui de maintenir la vigueur du feu, et ancrage vital que ce foyer d'où les mouvements de va-et-vient entre les danses, la chasse et le sommeil dessinent le premier parcours organisé. Au rythme des saisons, du jour et de la nuit, au rythme des troupeaux, il a fallu y introduire ce rythme du foyer qui ponctuait la cadence par des pauses temporaires et des nouvelles possibilités.

Ces pauses, autre-temps pour imaginer de nouveaux travaux qui ne seraient plus seulement la recherche permanente de la nourriture mais aussi la confection de parures, de chausses pour encore mieux se vêtir et lutter contre le temps qui pousse une fois de plus à repartir.

La marche, le repos, le repère. Même si l'homme est alors encore nomade, il commence à accorder une importance particulière à cette pause spatio-temporelle; le lieu, le sanctuaire et la naissance de la mémoire des lieux peut-être? La migration générale se met en place. Les tribus en se déplacant se rencontrent et entament des échanges de leurs biens -troc, troc, troc-. La comparaison des éléments entre-eux et de leurs travaux respectifs inspirent un système de marché qui peut voir le jour et se construire. On prévoit, on conserve, on anticipe, on accumule. L'homme commence à s'enrichir du travail de la matière, et par la quantité de biens possédés il se rend compte de la qualité des échanges opérés: il obtient plus et mieux. Le pouvoir débute par cette forme de richesse matérielle; il faut en prendre soin de cette faculté et rendre accessible les formes pour en tirer les bénéfices. Les techniques suivent cette évolution. on commence à exploiter les vertus du territoire. En suivant les berges, on trouve l'eau et les bêtes qui sont venues y boire. La marche et sa direction pensée

commencent à générer les premiers sentiers, chemins à suivre, repères isolés parfois, dessins des pas perdus souvent. En voulant traverser et naviguer le long de ces berges, l'homme met en place de petites embarcations précaires qui inaugurent l'art de la navigation. Les migrations ne cessent, mais parfois, trouvant le climat plus favorable, l'homme se pose pour raisonner et faire le point de tout ce qu'il a pu amasser et échanger pendant ses voyages. Des graines qu'il faut peut-être réutiliser? Alors on arrose, on observe, ça grandit et on crée l'agriculture. La sédentarité devient de plus en plus importante et le temps épargné des contraintes de la mobilité il est possible une nouvelle fois d'envisager d'autres activités, manuelles, travail des formes et naissance de la poterie. Travailler les formes et la terre c'est affirmer son empreinte personnelle sur son environnement. L'homme se met alors à délimiter son champ d'action individuel. son lieu intime.

Le village naît de cette possibilité de rester un temps plus longtemps, pendant que d'autres hommes du même village, peut-être pas assez sereins pour se poser continuent leur va-et-vient entre la chasse, le commerce, la guerre et le lieu qui n'a toujours pas bougé. Mais ces guerriers-marchands servent peut-être aussi de vecteurs aux échanges culturels entre les peuples rencontrés dans leurs mouvements?

Les premières civilisations urbaines voient le jour dans cette décision de ne plus repartir. On domestique les animaux qui deviennent très rapidement d'efficaces transporteurs. On parcourt ainsi plus vite les distances et d'un côte comme de l'autre on rencontre les différentes tribus.

Le raccourcissement des distances entraîne alors un lien plus fort entre des peuples géographiquement rapprochés. Si le village est une structure qui fonctionne, pourquoi ne pas rassembler les autres tribus locales dans un même processus? Le rassemblement en cité et en État issu de cette amélioration de la mobilité de l'homme et de sa possibilité de contrôler un territoire marque le début des grands travaux de constructions communes tels que les digues, les barrages et les canaux pour contrôler le flux de l'eau dans l'optique de développer l'agriculture un peu partout où il y a des hommes. La construction et les techniques de bâtisseurs ainsi apprises ont de réelles répercussions sur les techniques de transport telles que la voile et les bateaux qui permettent ainsi de déplacer des matières plus lourdes que

l'on peut trouver dans d'autres régions ou faire remonter par le fleuve. Il faut alors organiser les voies, les traces et les repères. Les villages deviennent des points de jonctions entre des routes établies et non plus de faibles sentiers dessinés par les chasseurs. Ces routes tissent du lien entre les peuples et donnent accès aux besoins humains fondamentaux plus facilement. La capacité à bouger vite devient un élément de richesse fondamental pour une civilisation.

La création de la roue est une révolution dans l'histoire humaine de la mobilité car elle servira ainsi à toutes les prochaines grandes évolutions techniques et mécaniques par sa possibilité de transmission énergétique.

L'homme se met à monter sur le cheval et l'invention un peu plus tôt du morse lui donne la possibilité de le diriger aisément. La combinaison homme-cheval comme véhicule individuel réduit très nettement les distances par sa puissance de déplacement. L'homme peut ainsi conquérir de nouveaux espaces et penser à de nouvelles stratégies d'attaques avec cet atout fondamental qui transforme considérablement la mobilité. Indéniable outil de domination de l'homme sur l'homme, le cheval est utilisé par les élites pour asseoir leur pouvoir sur le corps social.<sup>1</sup>

L'émergence des premières civilisations portuaires conduisent à de rapides bouleversements techniques au niveau de la navigation tels que le gouvernail motivés par les échanges commerciaux de plus en plus intenses.

Des sytèmes économiques se mettent ainsi en place pour agencer les affaires.

Il est alors temps de faire un point, une pause dans l'histoire, sur toutes ces nouvelles capacités.

Ce besoin du constat sert alors à reconnaître les failles de certains outils. Du coup, on optimise et on perfectionne afin d'adapter les formes pour une meilleure emprise.

On perçoit alors la mobilité non plus comme une course contre l'espace mais comme une possibilité de sa gestion et de son contrôle toujours plus près, toujours plus précis. La mobilité devient administrative, politique et militaire. L'empire, ce sont des routes et des mouvements qui dessinent les territoires.

On perfectionne les routes pour qu'elles deviennent plus uniformes, permettre une rapidité toujours plus grande.

On y pose des pierres, pour que la roue roule aisément.

La charrette avance plus vite, d'une cité à l'autre, passant les péages installés sur les routes et contrôlant cette mobilité

devenue si simple mais tellement nécessaire. Quadriller l'espace, maîtriser le territoire, son territoire, pour laisser les traces de la vie de l'homme sur le sol.

Le commerce grandissant donne aux marchands la capacité de prendre le pouvoir: une oligarchie soulignée par la domination des espaces maritimes, ports, comptoirs et voies de navigation. Empêcher les autres d'accéder à cette mobilité en les bloquant dans leur sédentarité est devenu un jeu militaire de domination et de pouvoir. Les marchands-guerriers existent encore et prennent d'assaut les océans pour livrer batailles sur des navires équipés dans l'idée de conquérir le monde. La bataille des nations a lieu sur les mers. Les batailles et les guerres seront alors les principaux leviers aux innovations techniques et stratégiques dans la course infernale au contrôle des terres et des mers afin d'y puiser de nouvelles ressources énergétiques et humaines. Bombardiers, avions, armes, bombes, sous-marins, d'une part et droits, contrôles, surveillances, libres-échanges, mondialisation et taxes d'autre part. La conjugaison militaro-économique semble alors de plus en plus floue jusqu'à rendre parfois complètement imperceptible leur propre limite.

Guerriers et marchands sont finalement comme les deux faces d'un gémeau. Deux faces qui parfois se confondent, se superposent, s'alternent subtilement comme pour laisser une sorte de confusion.<sup>1</sup>

La question de la mobilité reste au centre de ce jeu des dominants-dominés comme la possibilité dans la conquête des territoires et des richesses de la contrôler. Depuis que la caravelle s'est montée, dans son inimaginable parcours en haute mer, l'homme a commencé à redessiner les côtes, véritable révolution géographique et mentale sans précédent, la représentation du monde est alors envisageable souscouvert de doctrine et de science. L'esprit de la géographie et la réflexion du rapport de l'homme à son monde favorisent le goût de la connaissance jusqu'à devenir aujourd'hui les outils de géo-localisation à la précsion la plus fine que l'on connaît.

La révolution industrielle provoquée par l'apparition de la machine à vapeur et la chute des régimes de royauté ont conduit la bourgeoisie à s'emparer du pouvoir mettant en place les bases d'un système économique qui peut-être analysé

1 Ibid.

et théorisé. Les manufactures passent de la sphère royale à la sphère commerciale les mettant ainsi en compétition entre-elles ce qui pousse à un développement technologique sans précédent. Les produits sortants de ces usines entrent aussi dans le marché et on développe alors des transports mieux adaptés pour les déplacer rapidement d'un bout à l'autre du pays par les rails et les fleuves. On traverse alors l'Atlantique en huit jours grâce aux moteurs. La foi ultime en la science encore d'actualité naît à ce moment et c'est la porte ouverte aux courbes exponentielles de la recherche et de l'application scientifique. L'électricité, le moteur à combustion, l'exploitation du pétrole sont au service d'une mobilité de plus en plus importante. L'or noir et les autres énergies fossiles deviennent les causes majeures des conflits modernes. La mobilité des transports devient puissante, confortable et parfois partagée. Les transports en commun permettent aux populations en marges géographiques de rejoindre les grandes villes en peu de temps, et de se rendre sur leurs lieux de travail acheminant ainsi les ouvriers qui ne sont plus autonomes dans leur exercice mais deviennent des outils vivants exploitables.

L'automobile s'étend à devenir le mode de transport le plus utilisé alors que l'homme peut réaliser son rêve de voler en mettant au point l'avion. Les modes de vie évoluent en fonction des modes de mobilité. La voiture devient alors un exmple de *Mythologie moderne*. Les bases du marketing utilsent alors cette possibilité symbolique en créant les besoins des masses sans réels demandeurs, et basculant de *l'innovation* à *la consommation*. Ce modèle montre ses facultés d'adaptation et d'élasticité et tend à devenir un socle pour l'évolution contemporaine de l'homme qu'il faut installer un peu partout dans le monde.

En arrivant à emmener l'homme dans l'espace la fusée atteint le sommet des évolutions techniques de la mobilité matérielle.

La conquête spatiale est le paroxysme d'une évolution de la mobilité qui n'a plus pour but l'amélioration d'un quotidien mais le domination d'une idéologie politique, d'un modèle marchand, d'une force militaire.<sup>1</sup>

Les énergies déployées pour adapter la mobilité aux besoins et désirs toujours plus forts des populations montrent alors leurs limites politiques, culturelles et écologiques renvoyant l'homme à son orgueil constamment affirmé

1 'bid. de pouvoir contrôler la nature. Dans des illusions folles et dramatiques de plier l'environnement à ses exigences souvent destructrices, l'homme est en proie à la crise.

Les crises, phénomènes contemporains du pas-de-trop, de la limite franchie, connotent l'impossibilité de suivre la culture de la Croissance où les inventions technologiques forcément liées à notre mobilité ne sont plus du tout connectées à une réalité palpable du quotidien vécu.

La désolidarité entre le corps social et cette évolution acceptée et encouragée par les pouvoirs politiques empêchent une force ambitieuse commune d'agir sur les créations nécessaires au bien-commun.

# 8

# PRIORITÉ

# AUX HISTOIRES

# BRÈVES

Éditions Les prairies ordinaires, 2006. Matthieu Potte-Bonneville

chotographie de Roger Benech.

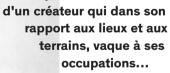
agriculteur en Auvergne,

Dans un livre que Matthieu Potte-Bonneville écrivit en 2004 pour rassembler ses différents éditos qu'il avait rédigé pour la revue Vacarme, l'introduction commençait ainsi:

> Le temps des grands récits, progressistes ou révolutionnaires, est paraît-il fini. Tant pis, tant mieux: nous préférions les histoires brèves, contes nouvelles et apologues. qui laissent l'intime et le politique s'entrecroiser, en donnant sa part au silence.1

Cette invitation semblait une forme très intéressante par l'utilisation de la figure-libre, de petits contes concis pour parler de sujets politiques. Dans une présentation que je voulais faire de ces nomades, ambitieux géographiques rencontrés au travers du chemin-mémoire, autour d'un repas. dans les pages d'un bouquin, sur leur lieux de leur travail ou entre deux cours dans les couloirs de l'école, il fallait que je trouve la forme adaptée. Celle-là semblait s'en rapprocher. Ce serait donc un livre-image, assemblage de morcellements parfois sauvages, de portraits, de lieux et de chemins dans l'idée d'approcher au plus près ces métiers et le nomadisme qui les réunit. Ce sera aussi un motif pour raccrocher les mots à la réalité. Les briques qui suivent sont différentes, mais leur accumulation souhaite faire émerger

une figure-libre, certes un peu cocasse,







# PARACES DO PARACES ET TRAJETS

# LES AMBITIEUX GÉOGRAPHIQUES

1

TRAVAIL MARCHÉ, TRAVAIL CRIÉ PORTRAITS CROISÉS

La route était déserte, blanche et poudreuse. Tout à coup, un homme sortit du bosquet de grands arbres qui enferme le village de Saint-Innocent, et pliant sous un fardeau, il venait vers moi appuyé sur une canne. Quand il fut plus près, je reconnus que c' était un colporteur, un de ces marchands ambulants qui vendent par les campagnes, de porte en porte, de petits objets à bon marché Guy de Maupassant, Le colporteur, 1889.

L'idiome de ces crieurs ambulants est tel qu'il faut en faire une étude pour distinguer ce qu'il signifie. <u>Massin</u>, Les cris de la ville, Commerces ambulants et petits métiers de la rue, 1978.

Dans les provinces, tout est rempli de marchands vagabonds, qui étalent des livres dans les foires, les marchés, les rues des petites villes. Ils vendent sur les grands chemins; ils arrivent dans les châteaux et y étalent leur marchandise; en un mot, leur commerce est si public, qu'on à peine à croire qu'il ne soit pas autorisé.

Malesherbes, Mémoires sur la librairie, Mémoire sur la liberté de la presse, Paris, imprimerie nationale, 1994.

Lors de mes premières discussions, tentatives d'expliquer mon sujet de mémoire à mon entourage proche, les quelques mots; nomades, travail et ateliers ambulants qui devaient donner une vague idée de la thématique abordée rappelaient pour beaucoup ces images d'Épinal montrant les travailleurs nomades de l'histoire d'Antan égarées quelque part entre les figures colorées de ces marcheurs qui ont marqué les routes et les imaginaires.

Il y avait les chaudronniers, les rémouleurs, les ramoneurs, les crieuses de Raues, les crieurs de rue, les porteurs d'eau, les merciers, les afficheurs, les crocheteurs, les tonneliers, les colporteurs, les typographes ambulants... Quantités de petits métiers nomades et autant de cris dans les rues des villes au 19ème siècle et sur les routes de campagne. Tel un motif inévitable lorsque l'on rapproche le travail du nomadisme,

l'image me plaisait beaucoup, puisque curieusement, elle renvoyait vers plusieurs références contemporaines que je développerai plus tard. Les crieurs publics et les rémouleurs existent encore paraît-il, dans quelques quartiers populaires de Paris on les voit passer, et ils bosseraient pas mal! me dit-on.

Il était donc primordial d'approcher ces personnages bucoliques qui dans leurs gestes, ballades et cris implantaient dans les rues le théâtre du travail quotidien. Le colporteur. vendeur sur la place publique des villes de livres, almanachs, livrets joyeux, et autres babioles, s'installait aux côtés des autres vendeurs de fruits, légumes poissons, gâteaux, laitière, chiffonnier, ramoneur, rémouleur dit gagne-petit. Les éditeurs et libraires envoyaient ainsi leur commis vendre la matière imprimée sur la place publique, on est au 14ème siècle. À la fin du 18ème siècle les colporteurs partent en campagne et vont occuper à la fin de ce siècle une place importante dans le paysage rural même si cette activité demeure illégale, elle est largement tolérée. Ils s'organisent en bande, montent eux-mêmes de véritables réseaux économiques sous-terrains et sèment de l'image à tout vent. Ils participeront grandement au façonnage d'une culture populaire rurale faite de couleurs et de chants. Ce qui est intéressant de constater au 19ème siècle. c'est la montée en puissance de ce qu'on appelait les mauvais livres; une diffusion par les marchands ambulants de livres mal imprimés au message peu catholique voire obscène mais qui attisaient la convoitise des zones les plus reculées. L'alphabétisation totale du peuple étant le mot d'ordre des autorités de l'époque cette vague de colportage pirate créait des soucis. La république de 1848 prend alors des mesures drastiques pour empêcher l'expansion de ce phénomène mettant en place une loi visant à contrôler les textes par une autorisation de publication et de diffusion. Pourtant, malgré les interdictions, les avancées dues à la révolutions industrielle facilitant la communication. d'irréductibles libraires continuèrent de sillonner la France jusqu'en 1920. Apparemment on en compterait encore. Il faut bien reconnaître qu'ils avaient cerné là, le circuit le plus court dans la distribution et leur non attachement à un lieu précis de commerce aurait sûrement inspiré les circuits de diffusions des éditions clandestines du 20ème siècle.

Nicolas Lévêque, marchand d'images de 1818 à 1821:
Originaire de Rehaincourt entre Charmes et Rambervilliers
en pleine Lorraine (territoire des images, département phare

Le coloporteur emmène ses images, les montre, déplie une chaise et un petit établi frêle pour se mettre au bord du chemin et crier sa petite phrase; Chansons, nouvelles, douze différentes pour un sous! Le Marchard d'images, Advandre Antigna (1817-1878), vers 1862, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.

de l'imprimerie d'images, dont Épinal en est la capitale). Il y a dans ces villages une grande tradition de colportage étant situés à proximité de grands axes de communication tels que Besançon-Nancy. Il n'y a pas de gros comptoirs de distribution, par conséquent les marchands-ambulants se réapprovisionnent directement auprès des librairies. Nicolas Lévêgue est âge de 53 ans en 1819 et parcourt ces chemins avec son fils de 15 ans qui effectue par ce traiet son apprentissage du métier. Ils passent par Épinal où ils s'approvisionnent en images et filent vers Metz. Ils vont ensuite à Amiens et se rendent à Reims. Ils repartent ensuite pour Metz et finissent par rentrer sur Épinal. Sur leur chemin ils sont passés par des fonderies locales, des éditeurs du coin tels que Ledien-Canda ou Lefèvre-Corbinière. Cette expédition aura duré deux mois, et les deux colporteurs auront parcouru près de 1000 km soit pratiquement 16 km par jour tout en vendant des images et des livres. Les Lévêque feront ainsi deux campagnes de colportage au printemps et en été. Le colportage n'est pas pour lui un travail à plein temps, ainsi Nicolas Lévêque étant fils de vigneron peut aussi vendanger pendant l'automne. Il profite plutôt d'une économie de l'image grandissante dans la région pour tirer son épingle du jeu.



Une autre époque, une autre ballade, peut-être que seul l'image les lie, le voyage aussi. D'un côté des vendeurs d'images un peu à la sauvette, qui pour aller au plus près de potentiels acheteurs arpentent les routes de campagnes et les rues des villes, s'équipent de ballots, valises, paniers qui sont à la fois des objets de stockage, d'archivage et d'exposition... Et de l'autre, un studio de graphistes plasticiens dont le voyage est au centre de la pratique pour repousser plus loin les frontières du design et générer là où on les accueille des espaces particuliers où la sensibilité du designer se manifeste d'une autre manière. Portraits discordants...

Åbäke est un studio londonien fondé par quatre graphistes: deux français installés dans la capitale anglaise au départ pour faire le Royal College of Art: Maki Suzuki et Benjamin Reichen, une suédoise Kajsa Stahl et un Gallois Patrick Lacey. En dehors de commandes plus classiques pour la musique, les galeries d'art et les livres, Åbäke co-édite un label de musique et une marque de vêtements et dirige une maison d'édition. En dehors de ces activités relativement ordinaires, Åbäke raconte un autre design lors de résidences d'artistes ou d'expositions dans des salons, des biennales dans lesquels ses membres s'amusent à détourner l'invitation à venir montrer leur travaux en un jeu permanent de situations vivantes et pour le moins surprenantes; déplacement de leur atelier londonien dans une galerie milanaise, installation d'un restaurant où Maki cuisine dans un centre culturel, réalisation d'espaces habitables, de vidéos, de workshop dans des galeries ou écoles. Leur crédo, il n'y a pas de frontière entre l'art et la vie. Petite rencontre par mail durant laquelle Maki Suzuki a répondu à mes brèves questions.

# Qu'est-ce qu'évoque pour vous le *nomadisme chez les designer* et comment se conçoit-il au travers de votre travail?

Sans être un expert de peuples nomades, il semble que le mouvement se fasse dans la vie en général, ce qui sous entend peu ou pas de distinction entre le travail, le loisir ou, puisque je suis dans les clichés: l'art et la vie, merci Mr Brecht. Dans notre cas, le voyage ou la volonté de voyager précède presque le travail nomadisé. On veut voyager donc on le provoque dans le travail.

# Comment et pourquoi utilisez-vous la mobilité: diffusion, activisme, fun, exotisme, économie de moyens, prise de risque, rencontres, hasard...?

C'est un moyen et aussi un but en même temps. S'enfermer dans une cave en face de l'ordinateur et d'internet n'est pas ce que l'on préfère dans le travail. Ce n'est pas ironique, on connaît beaucoup plus de contemporains sédentaires et qui veulent l'être.

# Qu'est-ce que pour vous le travail?

Le travail c'est ce qui permet de se poser de nouvelles questions.

# Qu'est-ce que pour vous un espace de travail idéal?

#### Peut-on parler d'un espace de travail mobile?

Ce n'est pas tant l'espace que l'environnement des gens. Si l'on a ni ordinateur ni même un crayon, c'est possible de faire sans. Sans contact avec autrui ou un environnement complètement hostile, c'est déjà plus dur. Concrètement, quand même on voyage avec un appareil photo, iphone, mac et un stylo 4 couleurs de marque Bic.

# Quelle(s) relation(s) voulez-vous établir avec cet espace: réappropriation, espace de vie, espace d'exposition, espace figé, espace en mouvement...?

L'espace de vie et de travail sont souvent liés. Cela dit, dans nos expériences d'ateliers workshop ouverts au public, il est nécessaire de construire un temps ou un espace fermé au public.

# Abäke propose-t-il une position critique face au design plus conventionnel de tradition moderniste?

Oui, mais plutôt par empirisme et en second lieu du projet si quelqu'un veut le lire comme ça. Nous n'avons ni l'énergie ni le temps d'adresser des critiques aux autres comme un aspect fondateur d'un projet.

Quels sont vos espaces de prédilections, si ils existent? (espaces urbains, privés, galeries confortables, scènes...)

On cherche toujours.

La position que vous prenez en travaillant sur place, in situ, en vous baladant de résidences d'artiste en workshops, d'expositions en installations, ce faire-sur-place propose-t-il une nouvelle façon de travailler qui se situerait au-delà du design et de l'art?

Ce n'est pas nouveau. En botanique par exemple mais dans beaucoup de domaines scientifiques (on parle peut-être d'une idée un peu romanesque et naïve de nos héros explorateurs...) ainsi que dans de nombreux domaines comme la politique (diplomatie) ou l'architecture (l'importance du face a face).

#### Merci.

En effet, il y a peut-être une image romanesque de l'explorateur qui tente de redonner dans l'activité du travail un mouvement originel que l'on pourrait se représenter dans les figures probablement idéalisées des métiers ambulants.

Car contrairement à ce que l'on s'imagine, l'attitude mobile des marchands d'Antan est rarement volontaire et entraîne un quotidien plutôt précaire voire misérable devant le confort de designers hyper-modernes embarquant dans le premier avion à destination de l'autre bout du monde pour faire de la vie un design permanent et du design un art de vivre.

Autrement dit, il n'y pas vraiment de ressemblance entre Nicolas Lévêque et Abake. Restons-en alors aux impressions; des mouvements rustiques aux bastringues des villes, le commerçant criait ses images et traçait sa route.

Des galeries branchées aux écoles sélectives, des designer re-tentent l'exploration des codes et des espaces.

Le travail nomade préoccupe encore la relation aux territoires et les manières d'en tirer les richesses.



The Tourists! installation d'Àbäke au musée *Da Cidad*e, Lisbonne, Portugal, 2009.



ci-contre Why Disneyland is not in Margate 1?1 Åbäke en résidence dans la gallerie-caravane de Kent Cultural Baton, Avril 2011.



ci-contre Maki Suzuki et Kajsa Stâhl d'Åbäke montent la table et le repas pour présenter leurs pratiques du design et de l'art de vivre, workshop pluridisciplinaire à la Royal College of Art, London, 2009.

### 2 PÉDAGOGIES PÉRÉGRINALES

Certaines salles de design à l'Ensad ont été cette année décloisonnées et transformées en un grand atelier inter-générationnel qui offre la possibilité de se créer son propre espace personnalisable. Lorsque l'on passe devant ces salles, la musique du travail joyeux nous interpelle, et lorsque l'on y jette un oeil, la vie du lieu de création est intense.

TRACER DES SILLLONS DANS LES CHAMPS DE L'ÉCOLE Un retour sur le terrain qu'on éprouverait probablement face à une fluidité ambiante reflétée par l'omniprésence d'outils-multimédias dans nos salles de cours de graphisme. Fluidité d'où s'échappent quelques questions: un auto-centrisme autour de la machine? Un manque de risque et de hasard dans ce réflexe de s'en référer qu'au multimédia? Une overdose technologique? Les points de vue entre étudiants -graphistes sont partagés mais soulignent souvent cette monotonie parfois ennuyeuse des automatismes informatiques. La conception spatiale de nos ateliers de graphismes qui se dessine tout particulièrement autour des mac et des pc, nous amène à réfléchir à l'espace dont nous aurions réellement besoin et comment il devrait intervenir dans notre apprentissage? Les machines sont là et c'est tant mieux. mais où sont les établis, les travaux exposés, les traces de nos mouvements et de nos recherches, l'agitation, l'accumulation des matières, des bouquins, des références, les choses glanées, volées, étudiées... Où est ce champ des possibles, cet espace à arranger, lui qui montre que nous allons et venons du nid à la ruche?

Il n'y a pas vraiment d'interdiction administrative à s'emparer raisonnablement de nos lieux de travail (au-delà des fortes normes de sécurité). Pourtant ça ne se fait pas, ce n'est pas inscrit dans les moeurs pédagogiques, toutefois quelques exemples enthousiasmants existent du côté de nos amis designer<sup>1</sup>, mais ça n'a pas vraiment l'air de se généraliser! Le workshop autonome de février 2011 mené par des étudiants critiques vis-à-vis des nouvelles postures pédagogiques à l'Ensad montrait bien ce désir commun, dans le rassemblement des savoirs-faire et des différentes cultures de nos disciplines respectives, de créer des plateaux d'échanges où le travail se ferait ardent.

Ce qui nous interpelle au fond, ce n'est pas tant l'allure aseptisée des salles, mais le paradoxe que tout semble se passer là sans qu'il ne se passe vraiment quelque chose; les cours, les suivis de projets, la réalisation, tout ça au fond se déroule pour nous (étudiants graphistes) dans une salle informatique qui paraît coupée de l'école, du monde et du sol

à en croire les nombreuses réactions d'autres étudiants de l'école qui parlent du design-graphique comme un secteur nettement trop favorisé et aussi désolidarisé des autres... Confort impeccable tout de même, mais où est le bouillonnement?

par un passéisme naïf. Ces outils sont là et tant mieux,

Loin de là l'idée d'évacuer toute nouvelle technologie

ils ouvrent de nouvelles facultés en terme de communication. d'accès à l'information et techniquement permettent d'accélérer les processus de production. Cependant, les métiers du design ont un véritable héritage manuel incontestable de pragmatisme et de rapport à la matière pour former le regard, expérimenter les outils et se confronter au solide. Le papier n'est semble-t-il pas encore mort et la réalisation de signes concrets tels que les identités visuelles, les affiches ou les signalétiques, qui existeront dans l'environnement palpable, suggère l'investissement du corps en mouvement, mouvement de construction, d'observation, de mise en situation, de création. À l'heure actuelle, cet investissement charnel ne passe pas encore par l'informatique, alors dansons! Le graphiste et enseignant français Pierre Di Sciullo s'exprimait ainsi pour parler de son cours d'écriture En Grand:

J'insiste pour le passage à la maquette en volume, éviter le gribouillis cérébral, que l'étudiant pense avec ses mains, et ses pieds, etc. Car ce sera *En Grand*: le corps ne peut pas être mis de côté, et le mythe de l'écriture invisible, ou neutre, ou pure pensée, ne tient pas une seconde.<sup>1</sup>

Re-créer du lien entre la pratique et le terrain, ne serait-ce pas ça appréhender la réalité, par la passion de nos efforts? Une réalité sociale du quotidien partagé? Il est certes important que de jeunes étudiants apprennent des bases solides et qu'ils aient ainsi besoin de temps, isolés un moment des réalités extérieures, pour faire leur propre expérience. Mais n'est-ce pas aussi important de saisir l'opportunité et d'aller voir au dehors ce qu'il se trame? Comment se comportent nos activités au quotidien? Comment ne pas se poser la question des images dans l'espace public lors qu'on réalise des affiches, comment ne pas aller voir sur place pour constater le devenir de ce type de production? Comment ne pas se poser la question de la parole publique lorsque nos métiers parlent d'une sois-disante communication?

rechercher et expérimentation en design graphique, numérique et sonore dans les écoles d'art et de design, École supérieure d'art et de design de Saint-Étienne, Cité du design Éditions, 2010. ci-dessous construction d'un abris en bois pendant le workshop autonme mené par une certaine d'étudiants de l'Ensad Paris, février 2011.

La position critique dans une école de design est à questionner en lien avec les enseignements officiels. Pourtant, même si les temps et espaces collectifs manquent d'impulsion ici à l'Ensad, les interstices libérées de nos plannings de cours officiels donnent lieu à de réels espaces et temps de confrontations de cultures diversifiées. Entre les étudiants d'autres secteurs, les erasmus. les enseignants et les techniciens se met en place un drôle de bazar fait de projets parallèles parfois pirates, parfois nomades et qui constituent d'autre-temps d'enseignements qui ne sont peut-être pas quantifiables ou validés par des notes mais dont la qualité humaine est évidente. C'est dans ces moments là que l'on peut percevoir des raisons particulières de faire notre travail avec passion et que dans cette recherche peut-être naïve de positionnement, d'un idéal ou d'une utopie il est important de sortir et de questionner les terrains pour le meilleur comme pour le pire, mais tentons d'avancer.



Le collectif *Grapus* fondé en 1970 par Pierre Bernard, Gérard Paris-Clavel et François Miehe fut pendant 20 ans l'un des principaux acteur de la scène du graphisme en France notamment grâce à leur engagement social et politique ainsi qu' à leur travail dans le domaine de l'utilifé publique.

#### VOYAGE À LA KUNSTHOCHSCHULE WEIBENSEE, BERLIN

J'ai découvert cette école à travers différents projets graphiques tous menés sous l'impulsion de Alex Jordan, ancien graphiste de l'atelier Grapus<sup>1</sup> et qui a créé en 1989 l'atelier Nous Travaillons Ensemble. En dehors de cette agence parisienne, Alex Jordan est enseignant en graphisme à la Khb-Weißensee, une des principales écoles d'art et de design à Berlin. Fondée en 1947 dans la partie soviétique de la capitale allemande, cette école fonctionne au départ en adéquation assez forte avec l'enseignement du Bauhaus puis tombe très rapidement sous l'emprise du socialisme réaliste stalinien et post-stalinien. La chute du mur et la fin du régime soviétique auraient pu entraîner l'école dans leur déclin car il existait déjà à l'Ouest une immense institution des hautes études en art l'Universität Der Künst qui aurait très bien pu s'accaparer le monopole universitaire de l'enseignement artistique (la KHB reste encore aujourd'hui dans l'ombre de cette dernière) après les événements. Cependant, l'ancienne école de l'Est résiste et reste debout mais prend alors un virage assez radical et quasiment autogestionnaire devenant un lieu où la liberté de création et d'expérimentation en art appliqué définit une caractéristique propre à son enseignement. L'école a aujourd'hui retrouvé une allure plus conventionnelle mais reste très imprégnée de sa singularité.

Ce qui, bien avant d'y séjourner, m'intéressait tout particulièrement, c'était la façon dont certains projets pédagogiques notamment en graphisme étaient menés directement sur le terrain. Lors de mon séjour erasmus dans cette école j'ai participé activement à ce type de pédagogie fondé sur une confrontation en permanence de notre pratique à la réalité. La réalité est ici envisagée sous son angle social. Par exemple, en m'inscrivant à un cours sur la problématique de l'affiche, les contraintes de début de projet furent les suivantes: on ne se lance pas dans le travail sans en avoir décidé les règles du jeu. Autrement dit, pourquoi faire des affiches, pour qui, où et comment? Les étudiants décidaient ensemble à chaque fois de l'évolution du projet? Ainsi on définissait un premier exercice qui allait nous mettre dans une attitude de répondre à ces exigences. Pour répondre au comment, nous décidions de réaliser pendant un mois un workshop dont les contraintes étaient le suivantes: réaliser des affiches à la main directement à l'échelle à partir de la presse quotidienne berlinoise. Ce que montrait

cet exercice c'est la nécessité de penser le support et les moyens et de ne pas se jeter sur les ordinateurs pour travailler sur les écrans. Alex Jordan nous répétait souvent que c'est un non sens de débuter un dessin d'affiche A1 (60x80cm) au travers d'un petit écran d'ordinateur13 pouces (18x28,5 cm). Il y avait aussi cette idée de garder toujours en tête l'économie de moyens comme force de création; trouver des solutions justes, rapides et efficaces afin de produire dans un certain contexte de fragilité.

Si jamais il y a une panne électrique nous pensons être désarmés. Pourtant, nous graphistes, nous avons des armes, nos mains et nos pieds et il faut savoir s'en servir, et continuer à pratiquer. Que ça soit dans des conditions de confort technique ou d'extrême précarité, Il faut savoir s'adapter.

Voilà ce qu'on pouvait apprendre entre autre dans ce type d'atelier.

L'enseignement que j'ai tiré de cette expérience est activiste dans le sens où il parlait de notre position perpétuellement active - en tant que designer- de ne jamais se reposer sur ses acquis et de toujours se re-considérer comme un étudiant de la vie. Nous avons de l'environnement énormément de choses à apprendre et l'activisme de terrain permet de s'y frotter réellement. Nombreux sont les projets d'étudiants de cette école qui se situent sur les terrains du social et cette démarche est vivement encouragée par les enseignants qui la considère comme plus essentielle que des typos bien calées... Se mettre en situation c'est se mouvoir disent-ils et je l'ai ressenti comme l'expression d'un enseignement adapté à certains enjeux sociaux: économie de moyen, autonomie, esprit collectif, regard critique, grande place à l'expérimentation, à la réalité du terrain et au dialogue pour pouvoir imaginer d'autres façons de travailler en tant que designer dans une société en réelle mutation. On reproche souvent à cette école de former des étudiants techniquement moins pointus et je pense que c'est vrai, mais il faudrait alors souligner qu'à défaut de pousser les étudiants à devenir de bons techniciens elle les emmène explorer d'autres territoires où l'on a besoin d'eux, attentifs et réceptifs aux enjeux actuels.



Victor Papanek (deuxième en partant de la gauche), directeur du département design-produit à l'École de Design de l'Université d'État de Caroline du Nord et les sept étudiants qui ont conçu le campement à l'arrière plan

1\L'étudiant apprend à situer, isoler et identifier un problème. Par interaction avec les autres membres de l'équipe pluridisciplinaire, il s'engage dans un travail signifiant et entre en contact avec un *groupe-client* dont il ignorait jusque-là l'existence et les besoins.

2\Par son travail. il rend les gens du groupe-client conscients de tout ce que le design (intelligemment utilisé) peut leur apporter. Il satisfait. au moins en partie, leurs besoins.

3\En travaillant avec le groupe, il dévoile:

A\les besoins du groupe-client à la société
B\l'ignorance, de la part de la société,
des besoins ou même de l'existence du groupe,
c\l' indifférence cynique de l'appareil gouvernemental
et de l'industrie à l'égard des besoins réels du peuple
D\l'incapacité du design-tel-qu'on-l'enseigne
à résoudreles véritables problèmes sociaux
E\l'existence de méthodes et de disciplines appropriées





caconine fund) étudiants graphistes de la KHB-Weisßensee en pleine realisation d'un journal, (bas) portrait d'un habitant de Sauen, village allemand où les étudiants passent chaque année une semaine à travailler sur place.

au traitement de ces problèmes,

F\ le manque évident de formation dans ce domaine le plus important du design

4\Les satisfactions personnelles qu'il éprouve dans ce travail l'éloignent définitivement du type de design que l'on considère actuellement comme de bon goût. Ayant connu ce genre d'expérience, il ne pourra plus s'empêcher désormais d'éprouver quelque honte en créant un joli petit grille-toast sexy à souhait.¹

Victor Papanek Design pour un monde réel, Éditions Mercure de France, 1974.

#### ÉCOLES LIBERTAIRES ET ENSEIGNEMENT MUTUEL

L'usage du lieu envisagé dans un cadre pédagogique comme source d'apprentissage et de curiosité, terrain de constat et d'action indique vraisemblablement un parcours: un va-etvient entre ce que l'on nous transmet et la mise à l'épreuve du réel comme possibilité d'interroger les savoirs et les gestes afin d'en discuter les biens-fondés.

Loin des écoles de design ou d'art, les méthodes pédagogiques destinées aux enfants dans les écoles Montessori ou Steiner développaient et développent toujours en marge des structures conventionnelles les techniques d'enseignement mutuel qui cherchent à éduquer l'enfant via l'expérience sensorielle. Ces écoles se sont inspirées avec plus ou moins de liberté des écoles libertaires du début du 20ème siècle. Écoles que suivaient quelques enfants d'ouvriers et qui se développaient grandement à cette époque que ca soit autour des pensées pédagogiques de l'anarchiste Francisco Ferrer (École moderne de Barcelone, École Ferrer de Lausanne, Stelton New Jersey, Sao Paulo, Civio...), ou bien d'Alexander Sutherland Neil (Summerhill School en Angleterre), de La Ruche de Rambouillet de Sébastien Faure, ou de l'Orphelinat de Cempuis de Paul Robin, I es expériences de Tolstoï et de Madeleine Vernet, les écoles rationalistes en Espagne et en Amérique Latine... Toutes ces démarches basaient leurs enseignements sur l'égalité, l'autogestion, et sur des faits prouvés et vérifiés dans le but

d'unir l'atelier à l'école, de faire collaborer parents, instituteurs, ouvriers et enfants, de préparer ces derniers à la vie qu'ils mèneront probablement, en évitant autant que possible le verbalisme, en exaltant leur curiosité et leur joie dans les recherches, en organisant les leçons souvent hors les murs de la classe, dans la réalité, là où se passe la vie.<sup>1</sup>

Dans ce cas là, la classe fonctionnait comme un laboratoire. Laboratoire de cours mais aussi lieu d'exposition et de contemplation de tous ce que les enfants étudiaient sur le terrain: pages de journaux, cartes, pierres d'Auvergne, outils... Le principe de l'excursion était fondamental pour apprendre la géographie, la biologie, l'histoire, même les mathématiques et le français étaient appréhendés sous l'angle du dessin sur le motif et de la prise de notes. Le rapport au lieu est constant comme phase d'expérimentation,

d'erreur et rapport à la vie. Après l'exploration, le jeu des corps

en mouvements, où l'on pioche, note, esquisse, teste les instruments, mais aussi où l'on se trompe et on retourne en classe pour comparer, rectifier, ordonner archiver et apprendre. Le pont avec l'extérieur se fait aussi par l'intermédiaire d'accompagnateurs, des parents ouvriers qui viennent parler de leur métier et montrer là où ils travaillent et donner un coup de main à l'élaboration d'un atelier particulier.

UNE TRADITION OUVRIÈRE DU JEUNE OUVRIER ROULANT
Si les écoles libertaires voyaient dans l'expérience in-situ la clef du savoir utile, le Compagnonnage réfléchit depuis le Moyen-Âge au rite initiatique du voyage de formation.
Sans s'attarder sur des coutumes ancestrales parfois folkloriques liées aux protocoles du Compagnon, il reste tout de même un personnage référent dans cette histoire du mouvement vers l'accomplissement de son métier, comme la devise nous le rappelle

Ne pas asservir, ne pas se servir, mais servir.1 Avant le devoir de partir, d'apprendre selon les différents artisans rencontrés durant le voyage et où l'arrivée est prévue à Paris, il faut choisir parmi les trois grands ordres: le boismenuiserie, la pierretailleur, le métalimprimeur-typographe, Le voyage est tout à la fois; une validation des acquis, une confrontation avec la réalité et une parenthèse de liberté qui élargit l'horizon vécu du jeune apprenti. De toute les manières, il reviendra dans sa région natale à la fin du voyage. Il faut savoir que dans la majeur partie des cas, il aimait son travail et le faisait par choix personnel. L'étudiant possède un livret de l'ouvrier qui permet à l'ouvrier de prendre congé de son patron et facilite sa migration d'une forge à l'autre, en lui conférant une identité rassurante marquée du double sceau de l'artisan et du maire. Il lui permet d'échapper à la lutte contre l'errance menée par les autorités de police et de gendarmerie. En somme, le livret d'ouvrier joue dans la pratique quotidienne le rôle d'un véritable passeport dont l'utilisation est indispensable à toutes les échelles spatiales de la mobilité, qu'elle soit régionale, nationale voire même internationale.

En 1856 dans son Code de l'ouvrier, Mollot écrivait :

Le livret est pour l'ouvrier le certificat honorable de sa moralité et de sa capacité, le moyen certain de lui assurer du travail et des secours. L'ouvrier changeant

Patrick Marcolini Le Compagnonnage, revue Offensive, n°25, mars 2010. Le Code de l'ouvrier de Mollot de 1856 cité par André Chatelain, À propos d'une contrainte sociale au 19<sup>600</sup> siècle: le monde paysan et le livret ouvrier, Bibliothèque de la révolution de 1848,

souvent d'atelier et de résidence, par nécessité ou par goût, n'aurait pas d'autres témoignages le plus souvent pour remplacer le livret, qui sert de plus, entre le patron et lui, à constater leur situation respective à la fin du contrat.<sup>1</sup>

En dehors de l'activité professionnelle qui dépasse toujours une dizaine d'heures journalières, la vie de ces jeunes ouvriers migrants s'inscrit dans une double dimension: celle de la matérialité de la vie quotidienne et celle d'une sociabilité où la solidarité entre pays et les amitiés tiennent assurément une grande place. L'étudiant-ouvrier dort et mange chez le patron. En ville la situation est différente car il existe une différenciation entre lieu de vie et lieu de travail. Il est encore exaltant de les écouter raconter leur histoire.

Il y avait une mansarde au-dessus de l'atelier. L'atelier était en contre-bas et moi, j'étais juste au-dessus, dans une soupente. Je pouvais sortir quand je voulais, j'avais la clé 36. Il prenait ses repas à l'atelier. Le samedi soir, le commis soupait avec les patrons dans un hôtel de la rue Puits-Gaillot, seulement le dimanche, c'était fini vous ne mangiez pas. Il regagnait alors Ars en vélo. S'il faisait beau, il achetait deux sous de graton, une rigotte, du pain et mangeait sur un banc. J'attendais lundi quoi, je me promenais dans Lyon. L'année suivante à Saint-Chamond, il est chez Pic dans un atelier de bourrellerie qui travaillait pour la marine. Il est l'un des sept ouvriers aux pièces. Il avait pris pension à l'hôtel où tous les repas lui étaient servis. Le matin il prenait une soupe épaisse accompagnée d'un un-pour-à-deux, une bouteille de vin pour deux. On buvait une petite goutte le matin avant de partir. C'était convenu comme ça. En fin de matinée, le déjeuner était copieux. Ah oui, on était bien nourri! À midi, on ne se plaignait pas. Le soir le repas était plus modeste. Avec ce qui lui restait des trois ou quatre francs qu'il gagnait par jour, il payait le blanchiment du linge, il fallait le donner à des bonnes femmes.2

Une véritable vie sur la route s'installe dès lors, entre amitié, tuyaux de bon plans et partage de vie. Le désir commun de dessiner les lettres de noblesses du travail manuel en criant haut et fort que la qualité du travail accompli a plus de grandeur que le profit qu'on peut en tirer. Il ne faut pas oublier qu'au terme de cette formation ambulante, la terre promise de s'installer à son compte est présente dans toutes les têtes de ces professionnels en préparation.

Le Compagnonnage existe encore et regroupe plusieurs

Jean-Pierre Aguerre,
Mobilité professionnelle: ouvriers bourreliers
et forgerons dans la région lyonnaise
(fin 19\*\*\*-20\*\*\* siècles),
revue Ruralia. 2000-06.

Boriz Charmatz, Je suis une école, Éditions Les prairies ordinaires, milliers d'étudiants considérés comme les meilleurs dans leur domaine et reste toujours autant chargé d'une profonde parabole d'itinérance qui certes se cantonne au monde artisanal du travail manuel mais semble aussi inspirer des modèles pédagogiques contemporains.

#### DANSEURS ET PEREGRINATIO

Dans un récent livre,¹ Boris Charmatz, danseur et chorégraphe rattaché à la nouvelle vague française de la danse contemporaine racontait une aventure originale et brouillonne. Pendant plusieurs mois il allait mener avec une dizaine d'étudiants une expérience pédagogique itinérante partant de l'idée que le monde de l'enseignement artistique en danse contemporaine sclérosé par un devoir de professionnalisation empêche la création de s'émanciper et de construire de l'insolite intelligent. Cette mise en situation risquée et peu rigide s'est appelée Bocal. Bocal souhaitait s'inscrire dans une suite d'écoles nomades souvent rattachées au monde artistique qui affirmaient leur déracinement institutionnel et conformiste en mettant l'expérimentation physique au centre de leurs enseignements.

Bocal entraînait des étudiants aux formations différentes, poussés par le même désir de développer de nouvelles façons d'apprendre, de transmettre des savoirs et de s'émanciper par l'intermédiaire de cet espace-temps radical. En allant de festivals, en expositions et en passant par la montagne et la campagne, l'idée était d'aller là où ça devait se passer de faire présence en se plongeant dans des attitudes particulières où le schéma maître-élève était à re-penser sur les bases de Rancière, philosophe souvent cité comme référence de l'aventure.² De cette manière, à l'initiative de Boris Charmatz, la compagnie itinérante, dont certains n'avaient pratiquement jamais étudié la danse se retrouva, à l'instar des Peregrinaccio.³

Ce livre traduit les expériences, les succès et les échecs d'un projet hors-normes qui souhaitait installer une démarche intellectuelle de partage et de redistribution de savoirs dans des cadres particuliers d'enseignement artistique. Le *Bocal* se coupait du monde pour faire l'expérience d'une pédagogie totale et expérimentale sans les entraves institutionnelles des écoles. L'acte que représentait cette fuite face aux dégâts ambiants causés par les dérives académiques et disciplinaires de rentabilité de la danse

2 voir p.51

Au 12\*\*\* siècle, dans un contexte de renaissance socolaire de l'Occident chrétien qui plaçait la dialectique au centre de l'enseignement, les *Pereginatio* étaient des maîtres et des élèves qui parcouraient

l'Europe pour être au plus près des innovations et de

la recherche. op.cit Boris Charmatz. ne souhaitait pas résoudre le problème de l'intérieur par une transformation brutale d'une école mais plutôt en proposant de suivre pendant un moment donné un chemin de traverse, qui dans un geste autonome, peut-être égoïste, voulait dessiner des nouvelles cartes pédagogiques et surtout soulever des questions.

#### TRAVAIL COLLECTIF ET CORDÉE

Le concept central qu'on retiendra peut-être dans ces cheminements nomado-pédagogiques c'est sûrement la présence affirmée d'un sentiment de camaraderie. descendant d'une pratique de compagnonnage aux valeurs humanistes revendiquées, où le souci du présent se joint à celui de la fraternité, où l'homme libre ne prend sens que dans la communauté libre où il s'insère.1 Quand la proximité du terrain, l'importance de l'expérience vécue et le sens du concret font levier pédagogique et émancipateur. La bande envisagée ici, serait peut-être cette opposition à la famille nucléaire dont nous parle Hakim Bey dans son fameux T.A.Z2, cette unité de base de la société de consensus, qui serait une invention Néolithique, en réponse à la pénurie et à la hiérarchie imposée par la révolution agraire. Alors que la bande prendrait racine chez les nomades paléolithiques chasseurs/cueilleurs fonctionnant déià à l'intérieur de la tribu selon un modèle horizontal sans hiérarchie, la famille nucléaire se serait renfermée sur sa génétique. La bande primaire par son abondance affective, fut envisagée par Stephen Pearls Andrew au travers de l'image du dîner, où toute structure d'autorité se dissout dans la convivialité et la célébration.3

Le dîner comme célébration des sens, renvoie aussi à la fête. Cet autre-moment des joies partagées et du sensible distribué, où la liberté du peuple a trouvé refuge.<sup>4</sup> La bande qui se meut dans le travail nomade et connaît la festivité n'est pas un cliché libertaire mais un sentiment collectif né du face-à-face à la fois solidaire et égoïste de vouloir que dans la spontanéité tout se déroule pour le mieux. On notera l'importance des déjeuners de groupe dans le monde ouvrier fordiste qui dans la souffrance physique du labeur quotidien amenait un moment de partage pour bien manger, bien trinquer, converser et lutter dans l'entraide mutuelle. Alors l'école serait une zone libérée et le collectif une cordée évoluant sur les chemins de la connaissance.

op.cit. Patrick Marcolini 2 1akim Bey, 7AZ, Zone d'Autonomie Temporaire,

3 Ibid

> 4 Ibid

ci-dessous
Pic-Nique autour du paysagiste
Gille Clément et de l'architecte
Patrick Bouchain, lors d'une recherche
de friche urbaine, 2007.



3
GESTES DE
CONCEPTEUR,
GESTES DE
CONSTRUCTEUR,
LA PRATIQUE
SUR LE TERRAIN

#### LA CONCEPTION / CONSTRUCTION

Lors d'une discussion avec Gérard Plénacoste où nous parlions d'atelier ambulant, il me conseille de rencontrer Dénis Pégaz-Blanc.

Si on parle de déplacer des ateliers, pour construire sur place, lui il fait ça.

Denis Pegaz-Blanc enseigne la morpho-structure à l'Ensad. Un jour, je le croise dans les couloirs et lui demande très brièvement s'il pourrait me parler de son atelier. On fixe un rendez-vous dans la semaine. Je le retrouve dans la cour de l'école durant sa pause. Je ne me cache pas d'être un néophyte en ce qui concerne le monde de l'architectural mais sa façon de travailler semble captivante. Dès le début de l'entretient le mot est lâché:

Nous ce qu'on fait, c'est de la conception/construction. La conception/construction se définit comme une volonté et une possibilité de répondre aux deux principales parties d'un appel d'offre classique dans les domaines de la création (dans son cas on parlera plus de création d'espace tel que l'architecture, la scénographie, la muséographie ou le paysagisme). Le commanditaire lance un appel d'offre dans le cadre d'une scénographie d'exposition par exemple, afin de trouver les personnes les plus aptes à réaliser l'ouvrage. Il procède grosso-modo en deux temps (au minimum). Le premier temps vise à mettre en concurrence différents acteurs capables d'imaginer, de dessiner, et de projeter l'ouvrage autrement dit il sollicite les meilleurs concepteurs. Dans un deuxième temps, ce même commanditaire ou bien les concepteurs sélectionnés doivent choisir les acteurs de construction: la main d'oeuvre qui va fabriquer l'oeuvre. Ainsi, des concepteurs/constructeurs sont capables derépondre aux deux parties simultanément car dans ce cas là, les designers sont aussi des artisans pour qui de l'esquisse dessinée à l'assemblage des pièces, il n'y a qu'un pas à faire.

Denis Pegaz-Blanc, par cette figure polyvalente exprimerait ainsi *l'Homme du dehors* dont parle Henry Thoreau dans Walden<sup>1</sup>,

Henry David Thoreau, Walden ou la vie dans les bois, Éditions Gallimard, 1990. pour définir son plaisir-travail, soucieux de vivre sa pratique au maximum dans un art total. Il y a dans cette attitude un désir de prise sur le réel, un soucis du terrain et une conception homogénéisée d'un design où le dessein, l'imagination comme point de départ, la technique et les savoirs-faire sont liés dans l'intérêt de répondre du mieux possible au problème en faisant le-bon-boulot; un travail de créateur qui ne sépare pas le dessin et la matière, la pensée et l'action. Il y aurait aussi, un souhait d'autonomie, l'autonomie individuelle ou collective c'est celle de s'échapper des chaînes de productions industrielles qui segmentent et compartiment tous les gestes. Les étapes normées du soit disant bon montage de l'ouvrage cadrant normalement le chantier ne sont pas tellement la tasse de thé de Pegaz-Blanc. Ce détachement des règles de bienséance de la maîtrise d'ouvrage est la possibilité, envisagée par le groupe-créateur et acceptée par le commanditaire de se rapproprier l'ensemble du montage à partir des premiers dessins en passant par l'atelier et le chantier. Denis Pegaz-Blanc tient cette façon de faire de ses différentes expériences en tant qu'étudiant, stagiaire et apprenti auprès de grands inventeurs à la fois artistes, plasticiens, ingénieurs, architectes, fabricants parfois agitateurs tels qu'Hans Walter Müller et les autres acteurs de l'art cinétique.

C'est la passion du faire et de la fabrique, de la bricole et de la bidouille qui nous poussent à ne jamais lâcher un plan.

Quand on conçoit un objet il faut aussi le réaliser et se confronter à la réalité des matières. Le concepteur ne s'arrête pas à la représentation et au prototype qui sont des formes virtuelles du projet, mais met les mains à la pâte pour le faire exister. Cet état d'esprit amène la troupe de Pegaz-Blanc à se déplacer directement sur le lieu de travail pour concevoir et construire sur place sans aucun intermédiaire. Déplacer l'atelier là où l'on a la commande de la réalisation c'est savoir mettre en place un système de déplacement de matériel. Ils ont le camion et les machines. Bien sûr ce système ne peut pas convenir à tous les types de clients et ils se retrouvent très souvent à travailler pour la scénographie de musée. Le secteur publique est logiquement moins frileux à recevoir des créateurs comme eux car leurs

La Biennale *Estuair*e présente depuis 2009 des installation in-situ et permanentes tout au long de l'estuaire de la Loire entre Nantes et Saint Nazaire.

créations entraînent toujours une part d'improvisation.
En répondant ainsi, au deux parties de l'appel d'offre,
la conception et la construction, l'équipe peut parfois envisager
de revoir ses plans à la dernière minute, une fois le concours
gagné, parfois même ils repensent la quasi totalité du projet.

Cette marge de manoeuvre est fondamentale pour nous, elle nous laisse maître du jeu car nous fixons nos propres règles sur le terrain.

Pouvoir contrôler de A à Z l'évolution de son objet c'est se donner les moyens de personnaliser le chantier.

C'est pourquoi, de temps en temps, le lieu de construction est habité pendant le temps de montage, ça devient un atelier vivant; les gens passent, dialoguent, il y a vraiment une ambiance propice au travail bien fait. Ils y installent leurs conditions idéales. Denis me raconte que lorsqu'il part sur un chantier, c'est comme une escapade entre amis, il retrouverait presque l'ambiance communautaire du compagnonnage où la passion de manipuler et de voir émerger son chantier personnalisé procurent un sentiment de liberté.

Nous on aime se sentir libre comme ça, à tout moment tu peux grimper sur l'échafaudage pour modifier un truc, ne pas s'emmerder avec toutes les normes de sécurité sur chantier, si t'es suffisamment malin tu peux détourner tout ça pour instaurer tes propres normes.

Il conclura en m'expliquant que cette allure de designerbaroudeur se retrouve plus couramment chez des paysagistes dont certains, de vrais anar', ont des méthodes très individualistes et anarchistes, à l'instar de Jacques Simon ou d'Anti Lovag.

Jacques Simon se ramène avec sa pelleteuse, il fait les plans à la main directement sur le sol avec un bout de bois et puis il dort sur le terrain quand il a fini de bosser, il a sa caravane toujours sous la main. Du coup, c'est très dessiné comme travail.

#### WORKSHOPPER

Cette histoire me rappelle celle du jardin public de Paimboeuf aperçu il y a quelques années pendant la biennale de Nantes.<sup>1</sup>

En juillet 2009, je découvre à Paimboeuf, petit village de l'autre côté de la raffinerie de Donges, un magnifique *paysage* collectif réalisé quelques mois plus tôt par l'architecte japonais Kinya Maruyama.

Je m'y ballade entre les parterres cultivés, les jardins d'enfants, les éléments d'architectures et les cabanes, les traces du chantier sont encore là. On aurait presque l'impression que tout n'est pas fini, qu'il y aurait encore, ici et là, un travail en cours. Une place non négligeable est donnée à ce qu'on pourrait nommer des éléments décoratifs, dessins, vitraux décorés par des enfants, toiles tendues à la japonaise, telles des bâches ornées de formes colorées et abstraites. Les éléments détournés ou recyclés partagent l'espace avec les plantes locales et des fleurs plus exotiques. Le bois et les roseaux sont omniprésents et même si ce jardin garde un contraste de part ses formes atypiques et ses couleurs franches, une continuité avec le paysage environnant de l'estuaire est largement perceptible.

La présence d'échafaudages, d'échelles et de matériaux entreposés confirment alors que tout n'est pas fini, pourtant on se sent déjà bien à l'aise dans ce lieu complexe et varié, havre de tranquillité, jardin collectif, abris partagés, aires de jeux d'enfants au beau milieu du village. Imaginaire d'un sol accidenté transformé en œuvre ordinaire, sillons dessinés à la main dans le bois et la terre, théâtre et scène semi-sauvage, proliférations de gestes et de pierres ...

En marchant dans le jardin entre les structures en bois aux signes colorés, les parterres parfois sauvages parfois maîtrisés, il y aurait presque du folklorique dans l'air! L'image me vient, comme si ce lieu n'aurait été pensé que pour y abriter une fête éphémère, servant de décor à un festival maintenant terminé. La fête aurait alors été le chantier?

En me renseignant plus précisément sur le projet, je découvre que l'idée de l'architecte était d'organiser un gros workshop populaire dans le village. Invité par la Biennale à venir faire une intervention in-situ et pérenne Kinya Maruyama saute sur l'occasion pour imaginer un projet qui prendrait l'allure d'une action collective et durable fondée sur le plaisir de bricoler ensemble. Le jardin étoilé une aventure collective sur le terrain.

Kinya Maruyama se positionne en concepteur/
constructeur dans l'idée d'ouvrir un lieu normalement clos,
le chantier, au plus grand nombre. Si dans un tel projet dit
expérimental et ludique les contraintes du bâtit venant
du programme de la construction sont très faibles et du coup
permettent ce genre d'initiative nomade, il faut bien entendu
le replacer dans un contexte plus paysagiste qu'architectural.

www.estuaire.info

Anne-Laure Egg, Kinya Maruyama, architecte workshopper, Éditions Actes Sud, 2010. De ce fait, la dimension fonctionnelle est suffisamment réduite pour permettre de penser une conception/construction spontanée et participative tel un immense workshop. Néanmoins, nous La Biennale *Estuaire* souhaite inscrire toutes les démarches artistiques dans un lien étroit avec la question du territoire.

Le paysage, l'art et le fleuve. Un parcours artistique à Nantes, Saint-Nazaire et sur les rives de l'estuaire ` de la Loire: préparez-vous à une ballade peu ordinaire. [...] Lors de chaque édition, une trentaine d'oeuvres d'artistes choisis pour leur capacité à jouer avec l'espace public et les dimensions de l'estuaire. [...] Chaque œuvre de cette collection permanente vous guide vers un lieu atypique ou site remarquable de l'estuaire.<sup>1</sup>

Ce territoire de l'estuaire de la Loire est riche de mouvements naturels, d'une biodiversité reconnue et d'une rencontre entre un fleuve et l'océan. Le projet qui allait devenir oeuvre vivante et permanente de Maruyama devait s'inscrire dans cette zone généreuse et en puiser la richesse en développant de la poésie autour. L'architecte, avant de se lancer dans la conception concrète du projet doit entamer de longues ballades sur les lieux. Puiser dans la fertilité du lieu et faire l'expertise du territoire c'est voir ce dont on pourrait utiliser comme matière pour construire, c'est rencontrer les métiers et les artisanats locaux. Le lien ainsi crée entre l'architecte et les habitants permet d'installer les bases d'une construction solide. Construction physique et psychologique entre les habitants, les moments partagés, les gestes crées et le dialogue installé. Maruyama ne peut entrevoir une autre façon de faire pour ce type d'ouvrage. On passerait à côté de trop de chose, il y aurait sûrement une trahison du territoire.2 nous dit-il. Il définit un système, celui du workshop, dans lequel il y intègre comme socle professionnel une équipe d'étudiants et de collaborateurs mais souhaite y joindre très rapidement les habitants de Paimbœuf et surtout les enfants.

Un workshop, pour Maruyama, c'est l'occasion d'entrelacer des savoir-faire, de créer des liens, de susciter des connivences. Pour cela, il faut être curieux, attentif, et se préoccuper de tout ce qui concerne le lieu où l'on va intervenir, par exemple des activités traditionnelles qui y sont pratiquées.<sup>3</sup>

Le workshop c'est avant tout pour lui, le symbole d'une œuvre qui fédère le peuple. C'est un espace et un temps

3 Ibid. de communauté nécessaire à l'appropriation des formes et du projet en devenir. Cette phase d'appropriation du projet par les habitants permettra une inscription réelle et nonsuperficielle du jardin dans le quotidien et le cœur des habitants. Faire l'expérience de la construction partagée. Le workshop s'organise ainsi: un premier gros chantier d'un mois qui se clôturera pas l'inauguration du premier cycle de la Biennale. Pour ca. il faut rassembler tous les personnels techniques nécessaires sur le terrain, les loger et les nourrir pendant le mois (les artisans japonais amis de l'architecte, une trentaine d'étudiants iaponais de Waseda, une vingtaine d'étudiants des écoles d'architecture de Nantes et de Versailles, leurs enseignants et cing superviseursmédiateurs dont un homme-à-tout-faire, pour les techniques de bricolage. Tous les participants sont logés dans les chalets du camping municipal et les repas sont préparés sur place par une jeune cuisinière japonaise. Au tout début, une entreprise est chargée de préparer le lieu en coulant une dalle de béton après avoir creusé le sol et se charge de monter les échafaudages.

Pendant ce temps là, des premières structures habitables sont construites par les artisans locaux sur le modèle des hangars à bateaux en ogive, spécialité locale. Elles serviront à abriter la cuisine, la salle à manger et la salle de réunion. Un container permet de stocker au sec le matériel et les outils. Un manitou, un bobcat et une pelleteuse sont loués pour le gros du chantier au bout duquel, de la terre locale est entassée avec des matériaux récupérés prêts à l'emploi.

Dans un workshop pédagogique comme celui de Paimbœuf, je dois assumer mon rôle de chef. Je sais qu'il est très important de montrer aux étudiants comment on dirige un chantier. J'avais donc déjà mis au point l'emploi du temps. J'ai demandé à un étudiant japonais d'être le chef général du chantier et, à chaque étudiant, ce qu'il voulait ou se sentait capable de faire.

Était-il costaud? adaptable? J'ai ensuite formé des équipes d'une dizaine de personnes et nommé des chefs d'équipe à qui j'ai aussitôt demandé d'établir leur planning et de venir me le communiquer.<sup>1</sup>

Maruyama établit un véritable scénario du workshop au quotidien, où la pratique du chantier devient un moment de vie partagé et où les moments conviviaux rythment le labeur joyeux: exercices de gym le matin, petit-déjeuner-réunion

1 bid. et programme de la journée. Les repas sont très importants, la cuisinière japonaise part faire ses courses en ville, prépare du thé tout au long de la journée et s'occupe de l'espace de salle à manger comme lieu de détente et de repos. Une bibliothèque y est installée et elle y donne aussi le soir des cours de cuisine. La fabrique est pour Maruyama un temps sacré où les étudiants peuvent apprendre de la pratique quotidienne en se nourrissant des savoir-faire des artisans qui eux-mêmes questionnent leur pratique face à la vivacité estudiantine. Il y a bel et bien des échanges de culture, de la main à la pâte, un passage constant entre le projet et la réalisation. Les habitants au départ viennent profiter du chantier par curiosité et pénètrent un peu plus l'espace, venant s'installer autour d'un table pour discuter, parler de l'avancement des travaux en donnant leur avis. Ils viennent aussi quelques fois partager des repas. Les enfants s'intègrent au labeur par l'intermédiaire de l'école deux fois par semaine pour prendre part à la construction. Ils s'occupent d'archiver l'histoire du chantier en prenant en photo les activités diverses et variées qui font vivre le workshop. Ils impriment ensuite leurs clichés directement dans la salle à manger équipée d'une laser couleur. Les photos sont exposées le jour même et servent aux réunions.

Au terme d'un mois d'une riche besogne, le jardin collectif est installé, chaque habitant peut venir y travailler.
Le jardin évoluera dans le temps, tous les deux ans, pour la nouvelle biennale. Alors, une remise en forme sera nécessaire pour rendre compte de l'avancée du projet.

On constate dans cette étude ce qu'on pourrait nommer, l'expression d'un chantier comme expression du terrain.

L'expérience menée à Paimbœuf n'est pas à prendre comme un cadre parfait de conception/construction. En effet, nous avons rappelé au départ, la grande marge de manoeuvre disponible liée au manque de contraintes techniques d'un programme architectural classique, ce qui permet ce type d'action collective joyeuse. Néanmoins, même si cette expérience est probablement inadaptable aux chantiers courants, les récits émanant de cette histoire permettent de constituer une image qui semblerait rentrer en résonance avec notre nomadisme. L'idée fondamentale de la conception / construction c'est d'être sur place. Maruyama se déplace, s'apprivoise du lieu, et demande à ses amis de venir sur place

La géopétique est un concept de nomadisme intellectuel mis au point par le philosophe Kenneth White.

aussi. On est dans une dynamique de résidence temporaire pour construire du permanent. Le chantier devient alors le motif pour la rencontre, étudiants, designer, artisans, enfants, habitants, passants... L'importance déclarée à l'ancrage des formes dans le lieu. Lieu partagé, convoité et occupé. Lieu solidaire, lieu du travail, de l'effort et de la récompense. Lieu d'apprentissage, de l'humilité, du citoyen-actif. La dimension globale que nous présente Maruyama, dans le sens de réfléchir à un système de chantier comme milieu ouvert, tente de souligner la vigueur de l'acte de création. Il devient un point de ionction essentiel entre l'imaginaire, le rapport à la matière et au langage, ainsi qu'à nos actes quotidiens. Manger, dormir, se reposer, s'arrêter, recommencer, marcher, errer, travailler en pensant, une multitude d'individus soudés par l'affaire extra-ordinaire. Il n'y a ici ni pèlerinage, ni fuite, ni déviation seulement une proposition au départ d'envisager le chantier comme système global générant des gestes et des paroles. Kinya Maruyama serait peut-être le nomade, tout comme ses étudiants japonais, ou ceux venant de Nantes et Versailles, qui, s'installant temporairement sur un lieu, travaillant et repartant aussitôt le labeur fini. Alors, dans ce schéma. les habitants en serait les sédentaires bénéficiaires du travail des autres. Mais le nomadisme n'est pas envisagé ici comme un repère géographique dans un trajet ou un voyage mais comme un acte d'implantation ou de territorialisation qui se pose la question du terrain que, un moment donné, nous sommes plusieurs à nous partager. Le jardin étoilé en chantier devient géopoétique1 et les hommes en mouvement sur son terrain, des nomades. Le nomadisme est une animation collective, un acte de présence qui rejoindrait la présence du travailleur que nous explique ici George Friedmann:

Il (l'homme) fait qu'il soit présent. Présent près du matériaux, de l'outil, de la machine pour le travail productif.

Présent pour parler, enseigner, convaincre. Présent pour agir.

[...] Le milieu naturel exige que l'homme soit présent à son travail. Le travail est encore coextensif aux mouvements humains à efficacité technique et l'outil, souvent déjà complexe, que l'homo faber, dans le milieu naturel, interpose entre sa main (ou son pied) et le matériau sert non à supprimer la part de l'homme dans la production, mais, au contraire, à humaniser davantage celle-ci en permettant la confection d'une oeuvre où le maître ouvrier,



ci-dessus Le *Jardin* étoile, Paimbœuf. George Friedmann, Où *va le travail humain?*, Éditions Gallimard, 1950

> Hassan Fathy, Construire avec le peuple: Histoire d'un village d'Égypte : Gourma, Éditions Actes Sud. 1995.

qui l'achève seul, introduit continuité, réalisation d'un plan, précsion accrue, harmonie d'un ensemble. Même dans une profession comme celle de médecin, cette plénitude de présence humaine est caractéristique.<sup>1</sup>

#### TRAVAILLER AVEC LES AUTRES

Je devais donner à mes nouveaux plans l'apparence d'être issus du paysage, comme les arbres... Ses habitants devaient y vivre aussi naturellement qu'ils portaient leur vêtement... Je devais façonner leurs maisons au rythme de leurs chants, tisser la trame du village sur ses activités...Il ne doit y avoir ni fausse tradition, ni modernisme factice, mais une architecture qui sera l'expression permanente et visible du caractère de la communauté . Mais ceci n'est pas autre chose qu'une architecture entièrement nouvelle. Hassan Fathy²

Maruyama appelle Hassan Fathy. Une soixantaine d'année auparavant le geste avec le peuple de l'architecte égyptien Hassan Fathy faisait écho à l'architecte japonais. Le projet d'une vie animée par l'amour porté à la campagne égyptienne conduisait Hassan Fathy à diriger la construction de la nouvelle ville de Gournah sur la rive ouest du Nil face à Louxor. En refusant d'imposer un modèle architectural et urbanistique occidental jugé peu adapté au mode de vie local, il se retourne vers les artisans autochtones, les techniques traditionnelles (les maçons nubiens savent monter des voûtes et des coupoles sans coffrage. la brique de boue). Avant même d'imaginer le projet il va vivre au côté des habitants pour s'imprégner du lieu, comprendre les problèmes locaux et les attentes de la population. Cette étape est fondamentale dans sa pensée communautaire et auto-constructiviste. Hassan Fathy ne dessine pas seulement les plans, il participe et fait participer les gens à l'édification de leur village. Il part du principe que chaque solution retenue est une réponse précise à un problème donné. La controverse autour du projet jugé passéiste et rétrograde, l'inondation du lieu mêlées à différents problèmes bureaucratiques ont fait que le nouveau Gourna est resté inachevé.

Vivre un chantier est une sorte de souffrance physique de par l'effort de construction et l'investissement total du corps et de l'esprit. Mais la mobilisation collective, la solidarité dans la pénibilité permettent aussi de posséder physiquement op.cit. George Friedmann.

Pierre Bernard, Le chantier, Revue Criticat, n°2, septembre 2008.

3 Ibid. le travail. On peut ainsi parler d'une possible joie singulière du travail partagé dans le sens où nous en parle George Friedman

fondée sur une adhésion profonde de la personnalité au travail: la personnalité enrichit le travail et réciproquement se trouve enrichie, épanouie, même par son accomplissement.<sup>1</sup>

Il n'y a pas de brouillage, mais des corps en mouvement qui dans l'effort communiquent le désir de faire du bon travail. Ils mènent ainsi un labeur total du début à la fin, en possédant tout au long du parcours le plaisir de voir la chose se mettre en place.

#### **CHANTIER EN COURS**

Souvent, dans un projet, les ennuis commencent avec les travaux. Alors que ça doit être un moment positif, un acte qui crée du lien. Le moment de présentation des choses que l'on a fait. Un lieu de la joie.

Patrick Bouchain, architecte

Le chantier, comme activité, temporalité et lieu nous rappelle Pierre Bernard (l'architecte) est la plupart du temps un acte séparé. Séparé en tâches, en heures, en ouvriers, en investissements. La majeure partie des ouvriers n'a que très peu de recul sur l'avancée des travaux et à peine 15% n'en verra l'aboutissement. Cette séparation a toujours existé depuis la renaissance et la place privilégiée accordée à l'architecte comme force efficace de séparation entre savoir et faire.<sup>2</sup>

Le chantier a toujours marqué une résistance au conformisme de production industriel, d'une part dans son rapport direct au sol et au terrain, le chantier doit dès le départ s'adapter aux contraintes de terrain, d'autre part, il n'y a pas de distinction entre le lieu de production et le produit, ils sont tous les deux rassemblés,

le bâtiment est à la fois le lieu, la condition au sens large et même parfois le moyen de production, en même temps qu'il est le produit.<sup>3</sup>

Pierre Bernard nous rappelle aussi, que dans notre ère post-industrielle, le chantier conserve l'âme de la manufacture dans le sens que lui a donné la production capitaliste. Ce qui pourrait sembler passéiste comme façon de faire et de construire, le schéma chantier n'a que très peu évolué dans le temps dans le rapport qu'entretiennent les corps avec lui, implication physique, dextérité, force de déplacement,

habileté et savoirs-faire. Il est vrai que la mécanisation des chantiers ait pu écarter ce rapport culturel qu'entretenait l'homme et son outil. Le culte de la caisse à outil et du façonnage du matériel comme appartenant corps et âme à son propriétaire.

Je me souviens avoir vu des menuisiers organiser, avec leurs caisses à outils, un lieu où ils se regroupaient et s'asseyaient pour manger; ils formaient un véritable territoire symbolique, éphémère mais marqué, d'un groupe au milieu du collectif plus large du chantier.<sup>1</sup>

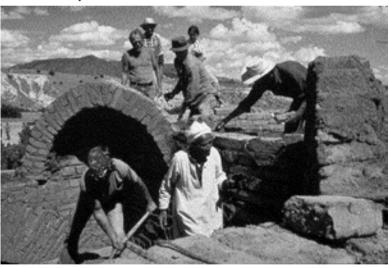
Ainsi, malgré les divers processus de désindividuation et de déqualification observables dans les chantiers contemporains au travers de cohabitation plus tellement partagée des corps de métiers, de l'uniformisation des machines, de la désolidarisation des métiers pré-chantiers, architectes, ingénieurs... Le chantier reste tout de même dans sa résistance à l'uniformisation industrielle des processus de production une aire de ré-enchantement. Le chantier est un site ryzomique qui tisse sur le terrain la toile des relations, des mouvements entre les corps et les objets dans l'optique de faire émerger une forme commune. Une organisation sociale peut-être ainsi perçue dans la possibilité que les acteurs ont à faire changer les choses.

Les expériences de Denis Pegaz-Blanc et de Maruyama

sont à prendre comme des structures autonomes car dans ce sens elles ne peuvent répondre à de réelles questions d'architecture et parfois même de chantier. Ce que nous rappelle Pierre Bernard c'est aussi la richesse du chantier comme rencontre inattendue des métiers, des personnalités différentes qui génèrent des dialogues, des confrontations dans l'intérêt d'un projet commun qu'est la construction d'un bâtiment par exemple. Denis Pegaz-Blanc dans son processus de conception-construction raccourcit peut-être le projet dans le sens où il décide d'éviter les obstacles (sous-traitance par des artisans, cohabitation de différents corps de métiers, traduction et communication des programmes, des plans et des projets) qui sont semblent-ils importants dans les partages et les échanges de savoir et de savoir-faire. La muséographie et la scénographie permettent peut-être de jouer ce jeu de la conception-construction étant donné que ces ouvrages n'ont pas autant de charges fonctionnelles élémentaires dans les usages qu'une construction habitable. De même pour

1 bid. l Aurélien Thibaudeau, Le chantier émancipateur, Mémoire, Ensad, 2001.

le jardin de Maruyama. Hassan Fathy quant à lui, montre peut-être un exemple plus global par la construction d'un village dans son intégralité. Il faudrait approfondir l'étude de ce cas pour savoir concrètement comment les discours et les desseins du maître se sont confrontés réellement à ceux de la population.1 Il y a dans cette forme d'édification spontanée une considération du faire et de la forme qui est presque plus proche de la structure dessinée monumentale voire sculptée et dont les partis-pris fonctionnels sont moindres. Pourtant elle reste importante à observer comme un laboratoire d'idées dans ce rapport à l'empirisme, à la relation au lieu, à l'investissement des corps et aux marges de manoeuvres qu'elle représente face aux habitudes certes plus propres mais aussi ennuyeuses des chantiers plus courants. Ces observations amènent à repenser une dialectique du lien essentiel entre l'imagination initiale et la fondation finale où la circulation des corps et des paroles sur le terrain en serait les plus belles révélations.



construction du nouveau Gouma, Hassan Fathy, son équipe et les villageois en plein travail.

## 4 TENIR LA RUE, TRAVAILLER LA VILLE

i Eric Hazan, L'invention de Paris, Éditions Seuil, 2002.

#### LA CHARGE POÉTIQUE URBAINE

Oh! Errer dans Paris! Adorable et délicieuse existence . Flâner est une science, c'est la gastronomie de l'oeil. Se promener, c'est végéter; flâner c'est vivre. Balzac, *Physiologie du mariage* 

Dans L'invention de Paris<sup>1</sup>, Éric Hazan nous fait parcourir les rues de Paris sous son regard flâneur et érudit pour retrouver une mémoire collective chargée de poésie, d'art et de révolution, ce pouvoir de rupture comme il le dit. La grande ballade d'Hazan est talentueuse et riche car s'entremêlent les références littéraires, picturales, architecturales et sociologiques. À la lecture d'un tel livre on prend conscience de la géopétique de la ville. Après Benjamin et Baudelaire, il semble empreint de communiquer l'osmose citadine, qui dresse par les mythes et les réalités historico-culturelles un tableau urbain foisonnant de vitalité et d'émerveillement. Le travail d'Hazan est de mettre en relation ce qui semble fragmenté, éparpillé, enterré, comme pour redonner un sens parfois flou à notre condition de citadin évoluant de quartier en quartier, d'histoire en histoire. L'identité des quartiers, les oppositions, les limites et frontières révèlent la matière ville dans toutes ses particularités. Il n'v a pas de pas perdus disait André Breton, l'errance comme support de création. La marche aussi pour Guy Debord, qui qualifie ce travail de dérive urbaine, parlant de psychogéographie comme relecture de la ville par une navigation volontaire dans des ambiances variées: une source inépuisable de récréations artistiques collectives, critiques et politique dans la rue... Il y a eu les actionnistes, les interventionnistes, les situationnistes à se mouvoir dans cet espace ouvert et public,

théâtre du quotidien, sur la place public, devant les badots.

Assez de phrases désuètes

Sus au passé

Dans un assaut!

Les grandes places sont nos palettes,

Les rues sont nos meilleurs pinceaux.

V-L. Maïakovski. Ordre nº1 à l'armée des arts

forme de théâtre imaginatif et sans moyen utilisée comme propagande d'idées révolutionnaires soviétiques.

ouvrage collectif,
Le théâtre d'intervention depuis 1968,
tome1,
Éditions l'âge d'homme,1972.

Groupe d'agit-prop!
Faites intervenir le public
Faites-le jouer
Faites-le crier
Faites-le penser
avec vous!
Éducation politique = force technique
La Scène ouvrière, juin 1931

Le théâtre prolétarien français des années 30', descendant de l'Agitprop soviétique<sup>1</sup> prenant la rue comme scène ouverte, accessible et publique. Voilà la scène ouvrière qui

aide à constituer et à diffuser un répertoire de formes brèves, lisibles, efficaces d'une part, mobiles, variables, adaptables de l'autre, hors des contraintes et des conventions de l'institution théâtrale.<sup>2</sup>

L'idée est bien entendu, de gagner la rue, les espaces populaires pour comme le disait Lénine,

> ne pas se contenter de montrer l'oppression politique des travailleurs, mais il faut faire de l'agitation lors de toute manifestation concrète de cette oppression.

Les français ont aussi en tête les images d'Outre-Rhin des chorales ambulantes et spontanées prêtes à surgir à n'importe quel coin de rue. Néanmoins, à cette époque le théâtre d'Agitprop propose toute une gamme joyeuse et variée d'action théâtrale, de la courte saynète chantée à la pièce en trois tableaux.

#### LA VILLE DES SIGNES

La ville cause toujours, et dans la recherche du support le plus juste, celui qui parle à tout le monde, la place publique représente pour les créateurs un domaine authentique où les messages partagés directement et sans barrière avec le peuple tentent de retrouver leur simplicité.

Je décide d'aller en parler à Malte Martin qui développe en parallèle de sa carrière de graphiste depuis une dizaine d'années Agrafmobile qui se présente comme

un théâtre visuel itinérant pour investir l'espace urbain et les territoires du quotidien. Un espace d'expérimentation entre création visuelle et sonore, entre gestes et signes.<sup>3</sup>

Malte Martin est donc graphiste, originaire d'Allemagne où il suit un enseignement artistique empreint de modernisme avant de rejoindre la France en prenant part à l'atelier

www.agrafmobile.net

de graphisme Nous Travaillons Ensemble-Grapus alors mené par Alex Jordan¹. Il monte ensuite son propre studio et travaille depuis pour le domaine culturel,notamment pour les théâtres de l'Athénée de Paris et le théâtre-71 de Malakoff. Agrafmobile lui permet de poursuivre ses recherches et ses expérimentations visuelles dans un autre contexte, en tant que plasticien, dans l'espace publique lors de résidences, de commandes ou de proposition

Je suis invité après une demande de rendez-vous à venir déjeuner avec Malte Martin à Belleville à deux pas de son agence. Nous sommes là pour parler d'Agrafmobile le laboratoire qu'il a installé il y a une dizaine d'années maintenant au sein de son agence de graphisme. Au départ me dit-il, il y a ce paradoxe; l'idée que l'agence regroupant plusieurs graphistes et s'appuyant sur une configuration classique et collective de designer porte son nom: Atelier Malte Martin et que le travail d'auteurplasitcien qu'il mène sous la forme de résidences sur la place publique à quant à lui un nom de collectif ou tout du moins d'agence de graphisme: Agrafmobile. Quand je lui demande ce qui l'a poussé à monter Agrafmobile il me répond qu'après son passage chez Grapus, il a dû s'installer à son compte et à cette époque, deux choses le questionnaient : d'une part, le fait de se retrouver dans une situation d'impasse au niveau des commandes quant à l'impossibilité d'expérimenter d'autres vocabulaires visuels. Et d'autre part, il y avait aussi l'idée que dans les années 80' et 90' le graphisme d'auteur dont les chefs de file en France étaient représentés par Grapus s'était installé dans les hautes institutions culturelles et ne s'adressait alors seulement qu'à un public restreint, une élite avertie. La difficulté de travailler avec le peuple se faisait ressentir et Gérard Paris-Clavel (ancien membre de Grapus) continuait de servir les mouvements sociaux mais se retrouvait un peu seul. Il y avait donc ce souci de savoir quelle place pouvait avoir le graphisme dans la société dans ce nouveau paysage: soit il parlait du marché soit il parlait de l'élite culturelle. Difficile de se situer! Malte Martin me raconte que son éducation artistique a fait qu'il s'est retrouvé au milieu de deux cultures: d'un côté, une culture du design nordique (moderniste et fonctionnelle) où la qualité et la subtilité du travail du design doivent élever le niveau visuel global en passant par la négociation entre les designers et le pouvoir. Et de l'autre côté se trouvait la culture latine plus picturale des

La capacitation ou *empowerment*Cest donner la capacité aux gens d'agir
Voir le mémoire
d'Aurélien Thibaudeau

affichistes et de l'illustration où l'on raisonne avec la passion de la grève -avec les viscères- et de l'action directe: dans ces images on parle au peuple avec les moyens du peuple (utilisation des typographies manuscrites, des dessins grossiers et de la peinture). C'est pourquoi, vient l'idée avec Agrafmobile d'interroger ces différentes traditions visuelles. D'après lui, ce qui l'a motivé dans le graphisme quand il était étudiant c'était le fait que ça puisse être un art public, aller sur la place publique semblait essentiel pour un graphiste. En même temps il y avait ce contexte sociopolitique de la ville au début des années 2000 où l'on constatait une privatisation croissante des espaces publiques urbains. De cette manière, Agrafmobile pouvait s'imaginer ainsi:

comment peut-on reconquérir l'espace public avec l'imaginaire de ceux qui y habitent ?

Mais l'espace public, c'est l'espace de tous et surtout des élus qui en ont la charge. Alors s'est crée ce qui sera jusqu'à aujourd'hui un laboratoire et un lieu d'expérimentation sur le terrain et sans les contraintes du design. Malte Martin m'explique l'intérêt d'avoir cette double casquette;

Agrafmobile permet de développer un autre vocabulaire visuel dans l'espace public et en plus le public y participe dès la phase de projet. Du coup, les formes émergentes de ce laboratoire peuvent être ré-introduites dans un cadre plus conventionnel de la commande et de l'agence de design, elles apportent des nouveautés et permettent aux signes de se recharger de sens. L'histoire de notre atelier a finalement montré que maintenant l'un ne va pas sans l'autre.

D'après lui, il y aurait actuellement en France deux pratiques de graphisme dont le champ d'action se situe au niveau du militantisme, du social et du politique: une pratique dite d'éducation populaire à l'instar de Gérard Paris-Clavel ou de structures plus jeunes telles que Formes Vives qui tentent de donner aux gens les moyens de s'exprimer par l'installation de l'autonomie et de la capacitation¹ (journal mural, journal de ville fait par les citoyens, relayer la parole et les mouvements sociaux) et une pratique qui serait plus à rattacher à un travail de production de signes prenant l'espace public comme lieu d'intervention. L'artiste-graphiste, ici envisagé au travers du deuxième exemple, pourrait alors créer des signes en interaction avec les gens et l'espace et permettre ainsi dans

le temps et sur le lieu d'impliquer le peuple dans le processus créatif. Par contre, il m'explique, qu'il ne faut pas mélanger deux pratiques qui sont naturellement liées par l'aspect esthétique et sensible mais qui ne se comportent pas de la même façon en société. Lorsqu'on endosse le rôle de designer on a une responsabilité vis-à-vis de la commande et du public, une responsabilité de bien traduire un contenu qu'on nous a communiqué mais qui ne nous appartient pas: un cahier des charges.

J'ai en quelque sorte un devoir de bienséance en tant que designer, un droit de réserve car je prends place dans un système. Bien sûr, si je suis malin je peux détourner et introduire indirectement des éléments personnels afin de récupérer et d'interpréter le contenu, mais c'est plus difficile car il faut toujours prendre en compte le public et c'est essentiel de le respecter.

En résumé, le designer se trouve dans une position de traducteur-négociateur à rapprocher des considérations du design nordique, plus proche du design de service. Traducteur d'un message en langage visuel approprié et négociateur d'un espace et d'une marche de manoeuvre rendu possible par le discours du commanditaire et nécessaire pour une expression plus personnalisée du graphiste. En revanche, il est possible dans ce système de se voir instrumentalisé par le commanditaire,

Il faut sans cesse rester sur ses gardes et savoir avec qui on bosse et pourquoi.

D'un autre côté l'artiste propose lui-même son contenu et la forme qui lui convient, il se fixe son propre cahier des charges et se trouve en tant qu'individu autonome générateur de son propre système de production. On peut facilement comparer cette distinction à celle qui existe chez l'écrivain et le journaliste. Alors c'est vrai qu'il y a l'exemple de graphistes tels que Vincent Perrottet qui tente dans son approche militante de lier les deux et il y arrive, mais c'est assez rare. Il me cite d'autres exemples d'individus qui souhaitent ce positionner en tant que graphiste/artiste. Certains graphistes français post-modernistes par exemple se prenaient plus pour des artistes contemporains que des designer tels les M/M, Frédérique Teschner ou bien Labomatic qui utilisaient la citation, le simulacre, le détournement aussi employés par Grapus mais sans le lien politique qui faisait sens. On se retrouve dans une sorte d'exotisme de la

farce, presque comme une citation élitiste.

Du coup on peut rester sceptique sur l'implication du public avec ce genre de graphisme pour graphiste où le fun prime. Bien entendu, les formes produites sont intéressantes et la plupart de ces graphistes sont bons et il est tout à fait louable de générer des formes subjectives. Les métaphores et les agencements abstraits sont essentiels dans ce métier mais il faut aussi savoir pourquoi on le fait, pour qui et ce qu'on en a à dire.

Pour en revenir à Agrafmobile, il est important de dire que c'est avant tout un projet artistique au sens noble du terme. Mais on peut dire qu'Agrafmobile représente un mouvement, un nomadisme dans l'idée que l'art ne peut pas se terminer à chaque fois dans les galeries ou les musées. Venir créer sur le terrain de la ville car il n'y a plus belle matière que la ville comme potentiel poétique artistique: les gens, les objets, l'urbain, la rue, la ballade, les rencontres, l'imprévu, le temps, le rythme...

Il est nécessaire de produire une situation sur place, une situation qui n'arriverait pas ailleurs enfin qui pourrait arriver, mais ce ne serait pas la même chose. Il y a tout un caractère éphémère entre la mise en place du projet, sa production, sa mise en scène et sa clôture qui prend une intensité alchimique lorsqu'on on est sur la place publique. Il faut ré-apprendre de la culture du cirque, c'est aussi une quête du réel, qu'est-ce que ce foutu réel si ce n'est des gens, des lieux, des situations? Alors voilà, oui c'est nomade car ça ne peut se jouer qu'ici et maintenant, sinon ça ne pourrait exister. Et oui c'est nomade car c'est un travail de fond et de terrain, on y va, on repart on revient on s'installe, monte, démonte, rencontre, construit l'atelier, la contribution, le coup de main, le coup d'oeil, le dialogue, la fête, la performance, la nostalgie, le souvenir...

Alors c'est peut-être ça le caractère nomade d'Agrafmobile, un geste politique car c'est un geste qui prend lieu sur le domaine du politique qu'est la place publique dans l'optique d'en refaire une agora temporaire.

Une possibilité d'action fut proposée après que la ville de Paris ait contacté Malte Martin pour écrire un projet artistique célébrant la fin des travaux du boulevard de Magenta. Sa proposition était de dresser une colonne *Morris* un peu surdimensionnée devant la gare de l'Est où trois affiches serait installées toutes les semaines durant trois mois à partir



Agratmobile, Les ciels de Villetaneuse, Les ciels de Villetaneuse, Donner à cette ville des fenêtres pour respirer. Affiches collées sur les immeubles du quartier où il est inscrit, fci tu es. Malte Martin invité sur France Culture dans l'émission *PasI a peine de crier* de Marie Richeux, 28 janvier 2011. des réactions collectées auprès des gens sur ces travaux, ces nouveaux espaces, les transports, la circulation dans la ville. Les paroles deviendraient jeux typographiques sur ces affiches hebdomadairement transformées, le feuilleton du boulevard de Magenta. Malte Martin présente alors le projet aux élus en ces termes:

Je vais initier un processus, je donne un espace de création typographique en même temps qu'un espace d'expression et je ne peux pas savoir à l'avance ce qui va se passer, et je ne peux pas vous soumettre chaque semaine les affiches, est-ce que vous me donnez cette liberté là?<sup>1</sup>

Ils acceptent et jouent le jeu, Malte Martin obtient la marge de manoeuvre nécessaire pour aider à l'irruption de la parole dans la ville.



Donner à cette ville des signes à la parole. Création d'un journal à partir de paroles attrapées

/illetaneuse.

Agrafmobile, es ciels de Villetaneuse,

# PLEIN JOUR AU PIED D'UN IMMEUBLE

Oui le nomadisme je comprends bien...

Mais il faut parfois un centre pour tourner autour...

Olivier Darné, apiculteur-plasticien

La première fois que j'entends parler d'Olivier Darné c'est lors de mon échange à Berlin, on me le présente alors ainsi,

Olivier Darné c'est un ancien graphiste qui s'est reconverti dans le miel, il est apiculteur maintenant.

Sans même savoir précisément ce que cet homme fait réellement, cet étrange lien entre le graphisme et l'apiculture m'enthousiasme assez et semblerait coïncider avec mon attrait prononcé pour les créateurs de terrain. De retour à Paris je tâcherai de lui rendre visite. Entre temps je me renseigne plus précisément via internet sur ses activités et je me paume dans les terminaisons qu'elles recouvrent; parti poétique, banque du miel, zone sensible, butinage urbain... S'agit il d'une démarche agricole, artistique ou d'une entreprise collective? On cherche, on trouve plus d'informations, ça se dessine mais on décide qu'une bonne rencontre sera pour le coup bien plus constructive. J'appelle alors directement sa boîte du Parti Poétique, mais apparemment je tombe au mauvais moment pour les rencontrer, puisqu'en ce début de printemps c'est la période de pollinisation, l'équipe se consacre à plein-temps aux ruches.

Vous savez on a un rythme de travail qui est le rythme des abeilles.

Je comprends par là que je n'aurai pas trop les moyens de rencontrer l'artiste sous peu. On me prévient tout de même, qu'il présentera une conférence sur son travail à la Sorbonne. Bon moment pour une première rencontre.

Olivier Darné est plasticien-apiculteur (happyculteur), non pas qu'il ait grandi en campagne élevé à la dure avec une famille où l'on fait ça de père en fils. Non, lui il vient de Saint-Denis, et suit une formation de graphiste, fabriquant d'images. Des images pour la place publique qui relaient la parole publique? Des images plutôt à s'en dégoûter, car les dess(e)ins qui l'intéressent, auquel il pense, ne sont pas sur la place publique saturée de pub et autres pancartes commerciales. Ivresse et laisse tomber le combat, pour lui la belle image ne gagnera pas. Du coup il part à la recherche d'un nouveau moyen d'expression qui pourrait faire vivre

l'art dans la ville. Son histoire raconte qu'il serait tombé sur un livre parlant d'apiculture et même d'apiculture urbaine en déclarant que l'apiculture a toujours existé en ville. Voilà une découverte qui va le faire plonger dans le monde des abeilles. Il s'v forme et décide non pas de devenir apiculteur-agriculteur mais de rester artiste afin d'utiliser ce médium dans sa quête de l'espace publique avec toute la sensibilité et la puissance de l'expérience esthétique. Lorsqu'il lance le Parti Poétique son idée est de lier ses aspirations démocratiques à ses pratiques agrico-artistiques. Au départ le problème c'est qu'il faut produire un type de miel à un moment donné. Il plonge, et la première année récolte **40 kg. Il en offre et** le partage comme on partagerait des images gustatives. Voilà, le miel de Saint-Denis est là et il s'appellera Béton, (ton miel c'est du béton aurait-il entendu dire par un enfant du quartier). Les ruches sont posées sur le toit de la mairie de la ville.

Incroyable de se dire que le territoire urbain est capable de produire une telle excellence de complexité!

S'amuse-t-il à dire. Le Parti Poétique devient dès lors une succession de challenge-poliétique:

poser 80 000 abeilles sur un trottoir

•construire un mobilier urbain pour les contenir: le butineur de trottoir

poser une ruche et pouvoir rentrer dedans

•organiser des apéros ruches, se retrouver autour d'une ruche comme on se retrouve autour d'un poil.

•promenade urbaine en zone de butinage

•promenade statique: on regarde la ville nous passer devant (installation de transats à la porte de Montreuil).

•mettre en place une banque du miel avec tout ce que ça implique...

Le miel a été analysé par des scientifiques qui ont constaté sa richesse exceptionnelle. Pas si exceptionnelle que ça étant donné que, grâce aux nouvelles conditions de mobilité, l'homme est devenu un véhicule de graines et que Saint-Denis la multiculturelle constitue alors une richesse incroyable pour les abeilles en soif de nouvelles plantes. Ce que ces résultats révèlent, ce n'est pas seulement que le miel de ville est très bon, riche et sain mais que le miel de campagne perdrait du niveau en terme de qualité. Les campagnes ayant été désertées pas les agriculteurs, les entreprises agro-alimentaires qui s'y sont installées ont

produit en masse la même espèce sur des espaces immenses empêchant ainsi aux abeilles de butiner autre chose que du colza par exemple. Le miel baisse énormément en qualité et les abeilles meurent.

Alors, le Parti Poétique, collectif visant à promouvoir l'art des ruches urbaines, a nomadisé et s'est baladé de villes en villes, s'installant tel un cirque sur la place publique pour concevoir d'autres-lieux de transmission du sensible en invitant les passants à venir goûter leur quartier. Les espaces montés par le Parti Poétique sont des mises en scène d'images, de jeux de mots (on ne prête qu'aux ruches ou bien Time is Honey) et de mobiliers minimalistes et colorés qui accueillent les ruches sur le trottoir. Mise en scène donc et théâtre itinérant dont la scène est une ruche, les actrices des abeilles et les spectateurs, les habitants. Alors que serait le miel?

Dans ces projets poétiques tels que la banque du miel, Oliver Darné invite le citoyen à venir épargner de l'argent dans ces ruches. Les questions que soulèvent ces actes posent question sur la place du vivant dans la ville. Ce qui est assez amusant c'est l'expertise qui tourne autour. Chercheurs, botanistes et savants viennent constater la production de miel en milieu urbain. La structure devient un point de rencontre toujours hétéroclite mais sûrement citoyen. Depuis cet endroit vivant, extraordinaire dans notre quotidien urbain, il n'y a pas d'énigme, de mystère, juste un face à face inattendu, mais qui ne se cache pas derrière un discours idélologique. Il n'y a rien à apprendre juste à constater la présence d'une ruche, d'un acte superbe décoré avec soin par l'artiste. Et c'est peut-être ça la force de l'installation, le geste de l'apiculteur urbain se comprend facilement dans sa totalité.

Le Parti Poétique a nomadisé le goût des quartiers.

Manger son quartier, c'est une drôle d'expérience, c'était l'idée
de la banque du miel, d'aider à se reconnecter de façon
sensuelle au territoire dans une culture actuelle hors-sol, la ville
déconnectée du milieu? L'abeille va butiner sur un périmètre
de 3 kilomètres autour de l'endroit où l'artiste a installé
sa ruche. Elle butine dans des endroits où lui-même n'est pas
le propriétaire.

C'est drôlement intéressant car elle fabrique un butin qui devient un bien commun sensoriel et partagé en lien avec le territoire, les abeilles concentrent en un point et en un pot de miel du commun et des aventures de graines, de plantes, d'hommes véhiculent de graines. <sup>1</sup>

Jack Souvant et Philippe Baudouin, Time is Honey, pièce sonore sur France Culture dans l'émission Les Passagers de la nuit de Thomas Baumgartner, le 4 mai 2011. Parti Pris, Parti Poétique, Pari gagné, on mange son quartier.

Le parti poétique me fait penser au cirque. Prenant place sur les lieux familiers (parking, places publiques...) comme dans les interstices de nos villes (friches urbaines), le cirque c'est l'ailleurs/ici ou l'apparition d'un moment et espace extra-ordinaire dans nos espaces-temps familiers. Expérimenter différemment les espaces ordinaires, les relations aux objets, les rapports aux personnes. Nous n'allons pas faire ici l'analyse du spectacle-cirque quoiqu'il serait intéressant d'en souligner son aspect transgresseur de l'ordre normal des choses. Voilà, par son implantation éphémère, le cirque perturbe l'espace qui l'accueille, et chahute alors les habitudes. Le rituel de montage et de démontage, la répétition des faits et des gestes, la co-existence d'un autre village dans le village, la rencontre des communautés, le plaisir de la représentation et le bon souvenir que tout ça laissera lors du départ.



S'il y a quelque chose d'essentiel: c'est bien entendu l'ancrage éphémère dans un lieu et le travail qui en est tiré. J'entends par là les forces mises en place pour exploiter jusque dans la moelle le plaisir du lieu.

une banque de miel et son butineur urbain.





# LES AMBITIEUX GÉOGRAPHIQUES

Tu devrais simplement jeter l'art au gens, un peu comme les PaperBoys aux Etats-Unis, comme on voit dans les films. Anonyme, Berlin





page de gauche et ci-contre
Le Papergirl, projet mené par une étudiante de la KHB-Weißensee à Berlin
consiste à distribuer des rouleaux d'images gratuitement dans les rues de la ville.
En reprenant les méthodes de travail des Pareboys américains, les participants
déamblent à vélio avec une cargaison d'objets visuels et de matière imprimée
de toute provenance. Le Papergirl est ouvert à tous, il n'y a pas de sélection, il suffit
d'envoyer ses images qui feront d'abord l'objet d'une exposition collective et ensuite
d'un temps d'assemblage. Ce type d'événement tente de bafouer les codes
conventionnels de l'accès à l'image pour tous qui se résument trop souvent
à la galerie d'art. Retrouver le plaisir de la pochette surprise et du colis spectacle
sur la place publique.

# 5

# **DESIGN EN ACTION**

Festival international de l'affiche et des arts graphiques de Chaumont, catalogue des expositions, Éditions Pyramyd, 2006.

2 L'exposition *6X Berlin* présentait les travaux de cing studios de graphistes installés à Berlin: Cyan, Anschlaege, Fons Hickmann, M 23, Atak

voir p.79

op. cit. 5X Berlin.

# ANSCHLAEGE OU L'ART DE RACONTER UN PROJET

Kraut était tout à la fois un kiosque à journaux, un journal, un lieu d'expression publique et une rédaction itinérante sillonnant l'Allemagne. L'équipe de rédaction se composait d'auteurs, d'artistes, d'architectes et d'une photocopieuse noir et blanc, mais d'aucun journaliste. Chacun des vingts lieux visités était investi pendant une semaine. Les gens du coin prenaient part à l'édition quotidienne du journal.

La centaine de numéros publiés entre mai et octobre 2004 représentent un bon baromètre des opinions et de l'humeur du moment. Kraut était aussi un espace de reconquête de la sphère publique affranchi du nombrilisme des médias et de la dictature des taux d'audience.¹

En 2006, dans le cadre du Festival International de l'affiche et du graphisme de Chaumont, le collectif berlinois Anschlaege présente son travail au sein d'une exposition consacrée à la scène graphique de la capitale allemande<sup>2</sup>. Tout juste deux ans avant, Christian Lagé, Steffen Schuhmann et Alex Watzke, passaient leur diplôme à la KHB Weißensee<sup>3</sup> et épaulés par Alex Jordan fondaient sur cette expérience étudiante le collectif Anschlaege. (Anschlaege signifie en allemand attaques. On verra par la suite pourquoi ils ont choisit terriblement le bon mot). Leurs propositions de diplôme c'étaient entre autre celle de cet atelier itinérant installé dans un camion qui sillonna l'Allemagne pendant plusieurs mois afin de mettre en place un lieu ouvert, démocratique et populaire de création de journal avec l'économie de moyen nécessaire, le partage de bon temps et de savoirs pas chères avec la coopération de retraités, de candidats à des élections municipales, de prisonniers, de vacanciers, de vendeuses sur le marché<sup>4</sup>. Alors que de l'autre côté du pays, la deuxième partie du collectif s'ancrait à la frontière germano-polonaise entre deux villages, l'un allemand Aurith et l'autre polonais Urad, tous deux séparés par un petit bras de fleuve de l'Oder, pour mettre en place un journal mural tout aussi populaire afin de communiquer via les deux rives les histoires de chacun. Lorsque le studio se met en place et se monte officiellement, le parti-pris est de rigueur pour affirmer haut et fort qu'Anschlaege fait du graphisme de terrain.

La question de la Communication c'est avant tout de tracer sa route dans l'opinion public en évitant d'interroger les gens mais en leur donnant les moyens de parler:

nous fournissons une plate-forme adaptée aux gens, au terrain et aux objets en utilisant sur place tout ce qui nous paraît utile.<sup>1</sup>

La question du Design c'est de trouver les outils et médiums adaptés pour rendre les contenus lisibles et fonctionnels.

Anschlaege souligne l'importance de retrenscrire le plus clairement possible la matière communicable.

Mais c'est aussi la question de la recherche, chercher pour trouver pour, selon eux, imaginer le projet ainsi:

Nous trouvons nos thèmes comme on trouve des cailloux. Ils sont à nos pieds. S'il y en a un qui attire notre regard, nous le ramassons, nous le berçons dans la main et essayons de savoir s'il a des bords tranchants ou s'il est le bout d'un caillou plus grand. Nous décidons très vite ce qu'il y a à faire. Des fois, il suffit de diriger les regards vers un thème, d'attirer l'intérêt pour lui, comme on signale des chutes de cailloux avec des panneaux. Mais souvent il s'agit de s'y mêler directement et ostensiblement et de faire des propositions aussi utopiques que réalisables. Dans tous les cas, le caillou doit se mettre à rouler rapidement et sans trop de frais. Il est indispensable d'avoir un sol ferme sous les pieds, un point de vue. À partir de là on peut tout faire avec des cailloux: construire une digue, casser une vitre ou faire des ricochets.<sup>2</sup>

# La présentation d'Anschlaege pourrait se finir sur cette énumération de leurs principes fondamentaux:

- 1. La dignité de l'Homme est intouchable.
- 2. Le non-sens régulier possède un pouvoir normatif.
- 3. Il n'y a pas de position sacrée ni de vache bétonnée.
- 4. Nous travaillons sur des concepts d'un monde meilleur.
- 5. Nous écoutons, suivons la pensée et produisons.
- 6. La conception n'est pas toujours une solution.
- 7. Nous ne sommes pas des spécialistes et ne voulons pas en être. Si quelqu'un sait mieux faire quelque chose, qu'il le fasse.
- 8. On peut réfléchir, même en cas de coupure de courant.
- 9. Nous voulons nous rendre utiles. Mais nous ne sommes pas des idiots utiles.\*
- 10. L'économie est indispensable à la survie et la propriété sert au bien de tous. Chacun a le droit à un logement,

1 Ibid.

2 Ibid. 1 Ibid.

> Dostoprimetschatjelnosti, repas pendant l'occupation des lieux, Berlin, 2002.

de la nourriture, du travail et le bonheur. Même nous. C'est pourquoi nous travaillons!

\* Merci à Nous Travaillons Ensemble.1

Anschlaege est une usine à projet. C'est-à-dire que la façon dont ils gèrent une commande reste un mystère, on ne sait pas trop si ils y répondent après un appel d'offre ou si ils fonctionnent par prospection afin de sonder pour trouver des lieux d'actions, proposer des projets et tirer des subventions. Il en ressort tout un tas de projets liés par les histoires véhiculées qu'ils adorent raconter en conférence ou sur leur site internet. Ces histoires se sont tout d'abord les récits du terrain, ce qui s'est passé durant ces moments



de vie, de ballades, de rencontres, de repas et de création. Leur métier est un champ d'action à explorer qui devient un prétexte à la production de paroles et d'images partagées et générées collectivement. Les solutions aux problèmes culturels auxquels ils viennent souvent répondre se font en lien avec des municipalités locales, des centres culturels et des associations. Gilles Deleuze et Félix Guattari, Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2, Les Éditions de Minuit, 1980.

Anschlaege, attaques, est une véritable machine de guerre au sens deleuzien<sup>1</sup>, une forme de pensée-action qui prend la tangente, ligne de fuite à l'enfermement culturel, politique et institutionnel. On parlera ainsi de nomadisme, non comme un échappatoire mais comme une posture qui n'entraînerait pas forcément une mobilité physique mais, telle une démarche de ré-ancrage temporaire ou relais d'un mouvement plus général, il se nourrit des découvertes et des réalisations du lieu pour agir. On le voit par exemple dans le projet Grenze, welche Grenze? (limite, frontière?) ou, de retour sur le territoire frontalier germano-polonaise, Anschlaege parcourt 4000 km dans un voyage d'étude de terrain pour monter une exposition itinérante le long de cette frontière, réaliser 21 portraits en peinture et un catalogue. Puiser dans les cultures locales pour partager le vécu et les histoires est un motif récurrent chez Anschlaege, c'est aussi laisser la parole se faire et créer les conditions idéales pour l'accompagner. Anschlaege propose l'archéologievisuelle des fouilles culturelles et populaires pour proposer des images à taille humaine et non justes des visibilités de plus.

Anschlaege aime s'entourer et dès qu'on les appelle pour répondre à un problème de visibilité ou de communication, les graphistes berlinois appellent les gens, les associations locales, la jeunesse de partout dans un souci de ne pas tromper la parole des autres, car ils ne sont pas journalistes mais proposent une structure adaptée à la génération de contenus communicationnels.

Anschlaege est un cirque, capable pendant une année de conduire un projet culturel pour jeune sous la forme d'un théâtre itinérant, camp de vacances pluridisciplinaires qui prend place dan sept villes de la Rhur,

Toute personne qui a 13 ans dans la région de la Ruhr évolue dans un monde étrange, un monde incertain.

Nous discutons alors de l'élévation du niveau des mers, de l'argent qui est là pour les banques et pas pour les bibliothèques ni pour les villes, la menace d'inoccupation massive consécutive d'une campagne de démolition massive... Quiconque a 13 ans aujourd'hui, a toutes les raisons de changer le monde. *Pottfiction* regroupe le théâtre et l'art dans des colonies de vacances pour les jeunes de la Ruhr leur apportant les armes pour modifier leur environnement spécifique en leur faveur.<sup>2</sup>

5X Berlin,
Catalogue de l'exposition,
Festival International de l'Affiche
et du Graphisme de Chaumont,
Éditions Pyramide, 2006.

Michel Foucault
Préface de l'édition américiane de l'Anti Oedipe
de Gille Deleuze et Félix Guattari,
Dits et Écrits
Gallimard, 1994.

Anschlaege est souvent appelé pour monter des expositions de terrain. Une municipalité a besoin de rendre visible une action ou de soulever un problème alors elle fait appel au sens activiste d'Anschlaege pour mettre en forme ces paroles citadines. Leur design se veut alors au plus près et le studio déménage volontiers son atelier pour profiter des rapports humains, de l'ambiance locale et d'une implantation radicale là où ca doit se faire. Dans un travail qualitatif de recherche des singularités, dans une perspective paysagiste de cultiver les biens locaux et d'inventer des formes de liaison entre image et communication inédites, atypiques et mobiles. Alors Anschlaege joue sur ce terrain de l'ambivalence entre l'aspiration de porter au mieux la parole des peuples et la passion d'imaginer des formes métaphoriques qui ne troublent ni ne déstabilisent mais proposent d'approfondir une expérience sensible liée aux épreuves du terrain partagé.

Préférez ce qui est positif et multiple, la différence à l'uniformité, les flux aux unités, les agencements mobiles aux systèmes. Considérez que ce qui est productif n'est pas sédentaire mais nomade.<sup>1</sup>

Anschlaege n'est pas un atelier ambulant et ne fonctionne pas dans une fluidité ambiante. Il préfère assumer la présence d'une base et d'une sédentarite, d'une base solide. Leurs locaux berlinois se trouvent dans un ancien immeuble immense de Berlin-Est avec un grand jardin potagé et une garderie d'enfants qu'ils ont réhabilité en pépinière industrielle créative avec des amis journalistes, designers et dessinateurs. Il y a même un atelier de sérigraphie et un studio de photo dans les sous-sols. La base est solide mais le nomadisme toujours là lorsqu'il faut sauter dans le prochain train régional pour se brancher au nouveau projet. Dans un besoin vital d'aller là où ça doit se faire en contournant les obstacles aux véritables rencontres. les interférences aux solidarités, l'exploration d'une allemagne contemporaine c'est de dire que le paysage est un partenaire pédagogique essentiel. On le voit partout ce paysage allemand dans les beaux desseins du collectif comme dans les histoires racontées, on y entend les pas sur le terrain, les réunions associatives, les bonnes bouilles se marrer, les accoladess et les bon serrages de pinces pour ouvrir le temps de la parole de l'action et de l'happening. Aux antipodes d'un tourisme vert superficiel, les chantiers d'Anschlaege s'enracinent dans le sol.

Pour reprendre des propos de Alix de Morant, critique d'art,

L'art des nomades est à la fois art du site et de l'organisation des sites entre eux par le truchement d'un certain nombre d'opérations de liaison.

Les techniques convoitées par Anschlaege sont multiples. Il y a dès le départ le temps de la paroles, des enregistrements et de la captation vidéo et photographique.

C'est la nécessité de ne rien perdre et de mettre à profit le champ multimédia pour capter l'éphémère, archiver et rendre compte via les réseaux. Et puis, il y a les textes et les documentaires et si nécessaires la création des formes. On voit rarement la patte Anschlaege, car dans un désir de capacitation, les formes sont joyeusement générées par les participants, acteurs/spectateurs locaux.

On reproche souvent à Anschlaege, en tant que graphistes, de parfois vouloir s'extraire des formes, comme si elles n'étaient au fond pas nécessaires. Je pense qu'ils ne sont pas autant attiré par les formes graphiques que par l'exaltation de sonder dans les questions sociales ce qui doit être dit. D'après eux, les images sont là dès le départ, c'est la culture du lieu, et elle sert de base nécessaire à la découverte de ce qu'il y a vraiment à communiquer. Anschlaege semble partisan d'un design où la réponse globale n'existe pas surtout lorsqu'on se passionne pour les questions sociales, chaque problème doit adopter une forme d'attaque adaptée, qu'elle soit

unique et rare [...]. Bien souvent, au contraire, il existe des chemins moins explorés et de nouvelles façon d'approcher ces problèmes. Anschlaege découvre des pistes inconnues et les fait partager.

Tina Veihelmann<sup>1</sup>

À l'été 2002, accompagnés de 46 jeunes architectes, artistes et designers de 17 pays, Anschlaege créait Dostoprimetschatjelnosti en occupant une tour d'appartements vides en plein débat municipal à Berlin autour de la démolition d'appartements en bétons. Comment montrer dans un projet de design-vivant tous les usages possibles d'une tour d'appartement et ainsi en souligner ses potentiels multiples et ses reconversions imaginables et concrètes? Paysage florissant, utopie béton.

Bau An! (*Construis*!). Dans un contexte de dépopulation de l'Allemagne de l'est causée par le manque d'économie locale solide sans devenir, Anschlaege, aidé d'économistes

5X Berlin, Catalogue de l'exposition, Festival International de l'Affiche et du Graphisme de Chaumont, Éditions Pyramide, 2006. et de biologistes propose d'établir une culture de champignonnière dans un immeuble de Gera en Thuringe. Cette proposition est alors présentée pour un concours de réinvention de l'urbanisme local. Montrant ainsi que ce type d'agriculture urbaine est viable et pourrait faire vivre une douzaine personnes par immeuble. L'équipe clos ensuite ce temps en faisant venir des lycéens de la région pour écrire en 48 heures chrono un livret de propositions pour aider la ville à se forger un avenir, le livret est envoyé au maire de la ville.

#### 14 PROPOSITIONS POUR GERA

Monsieur le Maire,

Nous, les jeunes de votre ville, souhaiterions par la présente attirer votre attention sur des problèmes actuels de la ville de Gera et vous soumettre nos propositions pour les résoudre. Nous ne vous apprendrons pas que notre ville est non seulement en train de perdre une bonne partie de son infrastructure culturelle et sociale, mais que tout un groupe d'âge — quasiment tous les jeunes entre 19 et 35 ans — est en train de quitter la ville.

Bien sûr, le découragement et les angoisses des jeunes qui en résultent sont également liés la situation économique considérée comme stagnante. Mais nous sommes persuadés qu'il vaut la peine d'essayer de réveiller Gera de sa longue léthargie.

D'abord, il serait souhaitable de favoriser l'implantation d'une université. Non seulement des jeunes de Gera y verraient un espoir, mais aussi ceux des environs. Une autre mesure utile pour animer la ville serait le soutien de la scène musicale, car c'est justement la classe d'âge qui quitte la ville qui manifeste le plus grand intérêt pour la musique. Première étape : la transformation de locaux vides en salles de répétition. La fermeture du « Bunker » de Gera qui fait partie intégrante de la culture des jeunes de Gera doit absolument être empêchée. En fait, les gérants devraient être aidés pour les travaux d'assainissement et d'agrandissement nécessaires.

Nous voudrions proposer l'intégration des cités de Lusan et Bieblach à l'exposition horticole nationale (BUGA) 2007 : la scène graffiti pourrait participer à la BUGA par une œuvre contemporaine. Cela fait un certain temps que des seniors constituent une majorité dans notre ville. Avec une « Sun-City », telle qu'elle est esquissée dans cette brochure, la qualité de vie des retraités ainsi que la vie entre les générations pouvaient être améliorées. Nous avons déjà réfléchi à ces questions.

Nous sommes tout à fait conscients des limites financières de votre collectivité. Néanmoins, nous serions ravis si certaines des propositions détaillées par la suite pourraient être réalisées avec votre concours.

14 propositions pour Gera, par Anschlaege et des lycéens de la ville, lettre ouverte à la mairie de Gera.









Avec des étudiants de l'université européenne Viadrina, Anschlaege imagine construire prochainement une résidence universitaire autogérée dans le centre ville de Francfort sur l'Oder, *La maison de la fraternit*é.

# LA MÉTHODE ACTIVISTE

Comme un écho hollandais à Anschlaege, le studio d'Amsterdam Design Arbeid semble résonner grandement dans cette soif d'un activisme social sur place. Les deux font la paire. J'ai trouvé beaucoup de points communs entre ces nordiques qui semblent concernés par un même design dit cultural activism: trouver les interstices dans l'espace public pour avoir un réel impact sur l'environnement. Ruben, Barbara et Adam ont créé Design Arbeid dans l'idée d'intervenir le plus souvent possible sur la place citoyenne. En menant différents projets en Afrique du Sud, auprès des habitants de Soweto. L'unique but serait d'y déceler les paroles communes dans des guartiers où le mangue de moyens de communication en interne ne permet pas de développer une bonne visibilité extérieure et ne facilite pas l'émergence d'actions collectives structurées affirmant la présence sur le territoire en se réappropriant la vie de quartier. C'est ainsi qu'ils mettent en place par exemple dans le quartier de Kliptown une fabrique de t-shirt cartographiques. Après avoir demandé auprès d'une centaine de résidants de dessiner un plan rapide de leur pâté de maison. Ils imprimaient alors des t-shirt qui pouvaient une fois réunis former une belle cartographie à la main. Chacun des participants remmenait son t-shirt, circulait avec, s'emparait de son quartier. La question soulevée par ce geste de porter son sol impliquerait d'envisager un ancrage fédérateur, qui rappelle le maillot de l'équipe de foot ou peut-être bien les lignes d'erre de Fernand Deligny. Ce pédagogue voyaient dans les dessins de grandes cartes, itinéraires quotidiens d'enfants autistes, mutés, la possibilité d'un vivre ensemble dans l'expression de ces errances. Une occupation et une co-habitation du temps et du sol au-delà d'un langage que ces enfants n'utilisent pas.1

Tout comme cet atelier précaire de réalisation d'affiches de lutte contre l'apartheid qu'ils ont aussi monté en Afrique du Sud. En lien avec l'histoire des luttes locales passées, les

Fernand Deligny,
Le moindre geste,
in Le cinéma de Ferand Deligny
dyd édité par les éditions
du Mortparnasse, 2007.

paroles des générations qui ont vécu l'ancien apartheid, les cultures visuelles des luttes de cette époque, est mis en place une mini-usine de production d'affiches pour rappeler que l'apartheid des classes dominantes sur les classes dominées existent toujours et que les mouvements d'émancipation passés doivent poursuivre par la mémoire et la réappropriation des formes graphiques la mise en place d'une parole forte et courageuse.

Pour cerner l'envergure de cette démarche de réalisation in-situ dont l'idée d'activisme culturelle avec les locaux montre que les pratiques du design sont interchangeables, mobiles, modulables et que même dans la précarité extrême la création transcende la multitude, on regardera Design Arbeid et Cascoland en situation sur place. La situation qu'ils ont choisi c'est de s'installer là-bas, vivre avec les habitants en toute humilité et en ne manifestant leurs savoirs-faire de designer qu'au moment où ça ne sera que dans l'intérêt de la communauté. Loin de là l'exotisme européanisé par les agences de voyage et l'humanitaire à outrance. On opterait plutôt pour l'exotisme poétique au sens où l'entendait Victor Segalen<sup>1</sup>. Cet exotisme poétique, dans le plaisir partagé de la rencontre avec l'autre et toute autre forme de différence serait peut-être l'énergie nécessaire et vitale prise dans la confrontation géniale et inattendue à l'autre, dans l'ouverture d'une interstice libératrice et immédiate.

Il sait qu'en se concevant il ne peut que se concevoir autre qu'il n'est. Et il se réjouit dans sa diversité.

[...]La Tension exotique du monde décroît...

Les moyens d'usure de l'exotisme à la surface du globe: tout ce qu'on appelle le *Progr*ès. Lois de la Physique appliquée, voyages mécaniques confrontant les peuples...

Où est le mystère? Où sont les distances? ...

Le Divers décroît. Là est le grand danger terrestre.

C'est donc contre cette déchéance qu'il faut lutter, se battre, mourir peut-être avec beauté.

Victor Segalen

Le Grand Fleuve du Divers dont nous parle Ségalen serait peut-être l'essence du voyage effectué par Design Arbeid et Cascoland, voyant qu'il était possible d'y puiser la vitalité d'un projet commun. En tout cas, eux aussi ont nomadisé. Et, dans l'ancrage temporaire, ils se sont mis à vivre, parler et écouter durant un mois à Crossroads, Cape Town et dans d'autres villages.

Victor Segalen fut un poète, médecin et archéologue français qui développa au début du 20<sup>6me</sup> siècle toute une théorie de l'exotisme poétique.

revue Public Eye, Mars 2006. L'encrage permet de comprendre les codes locaux par la parole, l'observation et le faire. Comprendre les techniques utilisées, leur qualité liée à la biodiversité locale, les matérieux adaptés à l'environnement régional c'est déjà reconnaître la profondeur, l'intensité et la richesse des apports. Mais cette richesse ne peut se faire que dans l'échange pour ne pas tomber dans le jeu du pouvoir que représente le geste gratuit et la gratuité. Cascoland amène des savoir-faire qui peuvent à un moment donné peut-être dialoguer avec d'autres. L'idée de Cascoland était de monter un atelier, comme lieu et temps de réappropriation de l'espace de la communauté. Les circonstances de préparation fonctionneraient comme un immense atelier à ciel ouvert qui proposerait aux habitants de participer à l'imagination de structure nouvelles et d'actions originales pour penser la forme qu'ils veulent véritablement donner à leur quartier. Les activités furent la mise en place d'une tour-radio de 5 mètres de haut montée sur pilotis et couverte d'une tôle orangée, la création d'un tournoi de foot et du coup d'un terrain-précaire adapté, les dessins de typographies originales pour les commerces et services du coin, la réhabilitation d'un immeuble vétuste en bed&breakfast, certains creusèrent même une piscine... Le tout donnait lieu à un festivalLd'une dizaine de jours avec workshop, fêtes, danses et dîners. les gens pouvaient même rester dormir sur place dans le bed&breakfast. Design Arbeid s'est occupé à chaque fois de penser un système de communication et de diffusion en ville de l'événement en réutilisant des chutes de cartons comme support de communication pochoirs (pour l'édition 2007).

The result: An explosion of public cultural life. A reported reduction in street crime, visitors of all kinds walking through a community otherwise usually isolated. Cascoland achieved significant goals.<sup>1</sup>

Cascoland n'est pas une organisation humanitaire et ne vient pas designer pour sauver le monde. Ses desseins ne répondent d'ailleurs pas vraiment à des problèmes concrets ou directement palpables. Leurs actes sont évidemment chargés du politique car il prennent place dan s l'espace public pour en interroger la légitimité mais les propositions formelles sont plus de l'ordre d'un effort dans un travail qui tire son profit de la puissance de la socialité dans l'expérience concrète.

Je répète une fois de plus, que nous ne pouvons pas rester assis dans nos agences capitonnés de New-York et de Stockholm à dessiner des choses pour eux et pour leur bien [...]. La plupart des problèmes du tiersmonde devront être résolus sur place. L'art du design ne doit pas servir l'orgueil des nantis ni l'enrichissement des entreprises. Victor Papanek, Design pour un monde réel

Cascoland et Design Arbeid interviennet dans le quartier de New Crossroads au Cape en Afrique du Sud de janvier à avril 2006.







ci-dessus
Ne Pas Piler,
in Jan Van Toom,
Design beyond design, Critical reflection
and the practice of visual communication,
Jan Van Eyck Academie Editions, 1998.

# 6

# ENTRETIEN AVEC GÉRARD PARIS-CLAVEL

Ne Pas Plier, La ville est à nous, manuel pour une lecture de l'espace urbain, 2011. Gérard Paris-Clavel est un graphiste français, fondateur et membre de l'atelier Grapus de 1970 à 1990 et des Graphistes Associés de 1990 à 2000. Toujours aussi militant et engagé dans les luttes sociales il continue de diffuser ses images dans les journaux, les manifestations et dans la rue au sein du collectif pluridisciplinaire Ne Pas Plier. Gérard Paris-Clavel est quelqu'un qui connaît bien les territoires urbains et c'est dans ce sens que je vais le rencontrer, pour en savoir un petit peu plus sur sa relation privilégiée avec la ville.

Lorsqu'il m'accueille dans son atelier à lvry-sur-Seine, la première chose qu'il me présente c'est un livre fraîchement publié par Ne Pas Plier et qui traite justement de l'espace urbain<sup>1</sup>.

#### Gérard Paris-Calvel:

C'est un travail justement de surface avant du fond, parce qu'il n'y a pas vraiment de travail de fond, c'est-à dire qu'on vient d'abord avec des savoirs, un esprit scientifique travailler sur le terrain de la vie courante.

Alors, c'est symbolique parce que le lancement du livre va se faire dans l'atelier de l'office HLM d'Ivry, c'est-à-dire un lieu de travail qui est justement habité esthétiquement par les travailleurs eux-mêmes, c'est-à-dire qu'ils ont mis en scène leur lieu de travail avec des objets, des images...

C'est une culture du travail qui est posée réellement dans des difficultés qui sont les leurs, c'est un échange de savoirs, c'est vraiment intéressant qu'on présente le bouquin à cet endroit, un lieu de travail du service publique, au service de la population.

Et c'est vrais que c'est un problème de fond récurrent dans les écoles, que l'enseignement est coupé souvent de la vie courante, du réel, parce qu'il n'y a pas de liaison entre la population et l'université ou le monde du travail et le monde des arts. En fait ce sont des champs qui ne se rencontrent pas ou qui se rencontrent à certains moments ou c'est filtré par des organismes de pouvoir qui dénaturent un peu la relation en transformant la population en public. On recherche alors un public et on va d'une certaine manière cibler les choses alors qu'en fait, toute personne est

Voir p. 49

un intellectuel à émouvoir et au contraire il faut chercher à élargir sans cesse la politique quitte à poser l'incompréhension, l'incommunicabilité comme un sujet mais ne jamais laisser croire qu'il y a des gens plus cons que les autres qui ne comprendraient pas. Le savoirs sont différents et faut trouver les formes de l'échange.

Ainsi la singularité est nécessaire.

Car on est dans une société qui favorise de plus en plus le communautarisme par rapport aux peurs que procurent l'oppression des systèmes économiques etc...

On va se réfugier dans le communautarisme dans lequel on va travailler la relation, la personnalisation plutôt que le collectif alors que le collectif c'est quelque chose qui rassemble des différences donc il est beaucoup plus riche. Disons que pour moi ce qu'on a en commun, c'est d'être tous différents et non pas le contraire. Et ca, c'est très important, c'est ça qui rassemble. Par contre, nous sommes tous égaux en droit. C'est cette différence qui fait la richesse de nos vies communes et on ne peut s'estimer sois-même que quand on a compris ça des autres. C'est là ce qui m'intéresse quand je dis que c'est très intéressant de travailler la politique et la culture comme le dis Marie-José Mondzain<sup>1</sup> comme condition du politique, comme l'expression du vivre ensemble et c'est dans cette expression que s'échangent les conflits. On recherche trop souvent un consensus qui ne va profiter qu'aux plus forts. C'est un peu comme le respect, ça ne profite qu'aux plus forts, c'est la loi du plus fort. La loi c'est bien et le but de la politique est aussi de produire des lois pour dire qu'on peut jouer ensemble seulement à condition que tout le monde puisse participer aux règles du jeu. Aujourd'hui, une minorité crée les règles d'un jeu global, ça ne va pas.

Travailler les singularités dans la communauté suppose d'aller à la rencontre des gens, de travailler sur le terrain. Comment dans la pédagogie cette approche fondamentale peut-être envisagée, c'est-à dire comment intégrer ce politique dans des écoles d'art qui, à l'instar de l'Ensad, semblent totalement dépolitisées?

Dans une école comme l'Ensad, qui est une école de la République c'est-à dire de la mise en commun des savoirs, il y a une catégorie de personnes qui va se couper du monde réel de manière à acquérir des savoirs. Ce qui est complètement faux, car tout le monde y perd sauf l Le festival international de l'affiche et du graphisme de Chaumont organise chaque année un workshop pour les étudiants. En 2006, la thématique abordée était la crise des banlieues.

était un graphiste et illustrateur japonais célèbre

Shigeo Fukuda (1932-2009)

pour ses dessins en noir et blanc d'illusions

Le 27 octobre 2005, à Clichy-sous-Bois, deux adolescents, Zyed Benna et Bouna Traoré meurent par électrocution dans l'enceinte d'un poste source électrique alors qu'ils étaient poursuivis par la police, donnant lieu à une vague de violences qui se répandit dans de nombreuses banlieues françaises.

si on veut continuer une tradition du pouvoir d'une caste sur une autre qui consiste effectivement à dispenser le savoir plus spécialisé et non pluraliste qui signifierait un danger pour les classes supérieures. Ainsi, avec des savoirs isolés on désolidarise du mouvement du monde. C'est drôle, car à l'époque où je fréquentais de temps en temps les arts-déco dans les années 1960, 1968, c'était une des écoles le plus rouge, hyper politisée, mais qui a connu ensuite, comme une bonne partie de la société, une dépolitisation générale qui a laissé s'installer une société de l'information ou derrière la neutralité affirmée il n'y a qu'une soumission au discours dominant du pouvoir en place et on s'installe à l'intérieur en disants moi, je ne suis pas concerné. Plus grossièrement, ça en revient à dire qu'on se démerde dans une structure à faire son trou mais on ne se pose pas de problème de voir ce qu'il y a en dehors du cadre.

Si on parle d'enseignement du graphisme, prenons l'exemple que je cite souvent mais qui témoigne justement d'un fossé, qui est le workshop étudiant mené à Chaumont<sup>1</sup> il y a quelques années autour de la révolte des banlieues. Alors déjà le type invité pour diriger tout ça c'était Fukuda<sup>2</sup>, un bourgeois japonais qui est décédé et qu'était un homme formidable, mais disons que c'était déjà un peu décalé de le choisir. En plus, pour annoncer l'événement on fait une affiche avec un éclatement où l'on voit que ça pète. C'est donc le discours médiatique de la révolte qui est relayé là et on invite aucune association de la ville, Clichy sous Bois d'où ça partait, et aucun copain de Bouna et Zyed, les deux mômes qu'ont été électrocutés et ce qui a lancé les violences, donc on va à la place des autres avoir la prétention de raconter le monde. Du coup, par rapport aux jeunes étudiants qui sont là, qui ne sont pas de ces milieux et qui pour beaucoup n'ont pas tellement de connaissances de la ville périphérique, de la ville pauvre au travers des règles qui s'y sont installées ne voient que ce que les médias leur renvoient c'est-à-dire la violence3. Or, il se trouve qu'à ce moment là, moi je travaillais à Clichysous-bois avec un groupe de sociologues, et des profs de la classe de Bouna et Zyed et tout ce qu'on a recueilli nous, c'était sur la tendresse, le courage des luttes, c'était des générosités. D'autant plus qu'elles expliquaient la violence, ce besoin d'amour refoulé déclenche beaucoup plus de brutalité car on sait bien que c'est dans l'impuissance

L'Alliance Graphique Internationale regroupe des graphistes du monde entier sur une sélection rigoureuse de pouvoir parler qu'on frappe et dans l'impuissance de pouvoir aimer et d'être aimé qu'on est violent. Voilà, on voit bien que les vrais problèmes étaient sur les tendresses, ce que le médias se gardent bien de nous présenter et de nous mettre en face car ça nous rapprocherait les uns des autres et ils ont tout au contraire intérêt à cultiver une différence spectaculaire. Donc voilà. Chaumont ca a tout le temps été ca... Bon, ca s'est installé au fur et à mesure parce qu'au départ l'idée était pas si mal. Maintenant, c'est une coupure avec le monde social remplacée par une culture du star-système avec les grands graphistes et grands affichistes qui s'est installée à partir d'une mafia telle que l'AGI1, qui sont des regroupements d'intérêts fondés sur des positons symboliques dans la profession, des corporations de coquins loin de la générosité de l'idée initiale qui était pédagogique sur la reconnaissance du métier. C'est devenu un club de tourisme élitiste.

Il faudrait peut-être qu'on considère qu'on est nous même le peuple, qu'on fait parti d'un grand tout, et qu'à ce titre on partage, en même temps que prendre, on redonne. Non pas donner, car donner sans recevoir c'est déjà prendre le pouvoir. Et il faudrait aussi qu'on arrête d'interroger les gens et qu'on commence à les écouter parce que les sondages interrogent mais n'écoutent jamais, écouter ce n'est pas interroger. Donc effectivement il faut écouter la personne, entendre comment elle s'inscrit dans la société alors que l'interrogation vise à l'amener sur ta position et servir ce que t'as envi d'entendre, rien ne plus. Alors de plus en plus les écoles de graphismes sont basées sur la production de marchandises, la Communication. Le problème c'est comment l'in-form-ation participe à la formation? Parce qu'on ne peut pas élever l'échange de nos savoir et le partager aux autres, il peut aussi à un moment donné être incompréhensible à d'autres personnes qui ne sont pas de nos champs. Dans ce cas là, il faut donner le désir de la complexité et les formes d'accompagnement des images comme des idées qui permettront d'en défaire une pédagogie. Parce que l'image par elle-même est polysémique dans la lecture et que cette polysémie échappe au sens, du coup à nous (ou pas) de l'accompagner. Ainsi, lorsque l'on fait que des affiches chefs d'oeuvres qui ne s'inscrivent pas dans

un système de relation qui prend en charge la forme de diffusion au même titre que la forme d'invention, ça ne peut pas marcher. C'est complètement décalé par rapport à nos métiers qui consistent à la base à partager de la signification.

Pour en revenir à Ne Pas Plier et à ce que vous avez mis en place au travers des ballades, déambulations urbaines. Comment ce temps qui semble si important s'inscrit dans vos projets?

Alors il ne faut pas oublier que Ne Pas Plier ce n'est pas juste un graphiste, il y a des travailleurs sociaux, sociologues, expert-comptables... On est tous différent et c'est ça notre force, comparé au phénomène communautaire que j'ai connu à Grapus, auto-centré sur le graphisme. On ne peut pas rester tout le temps dans cette étroitesse, il faut organiser la différence. Donc, les CRU (chemins de randonnées urbains) c'est principalement Isabelle Bary (romancière et membre de Ne Pas Plier) qui organise ca et nous on y participe chacun en y mettant ce qu'on sait faire. Le livre rend beaucoup compte de ça. C'est un principe de base du citoyen-citadin actif. De cette manière, ce n'est pas la commande qui nous met en mouvement. Ces ballades nous permettent de prendre des initiatives et surtout d'installer des formes de diffusion en amont. L'exemple de Je lutte des classes<sup>1</sup> fonctionne ainsi. l'observation permet la création et ainsi il faut trouver un système organisationnel pour produire un nombre énorme d'autocollants. Il y a donc une structure qui est la base de notre métier. Nous ça nous soucie beaucoup qu'il y ait un véritable partage avec la population, c'est pour ca que l'on met ça en place.

Du coup cette immersion totale dans la ville, cette mise en mouvement permet d'envisager des structures adaptées pour chaque projet?

Moi, j'ai l'impression depuis des années d'être à l'école, à l'université de la vie en permanence.

Parce que ça me donne la chance au travers de mes activité politiques et militantes de concevoir la camaraderie, le plein de vitamines et d'énergie que regorge le rapport aux autres, dans ces tendresses qu'on a dans les moments de lutte y compris avec les plus précaires. Et il faut voir aussi tout ce que ça m'apporte en terme de connaissances au travers des multiples expériences dans un groupe pluridisciplinaire.

Je peux véritablement dire que la ville me donne une culture bien plus forte qu'une école actuelle. Toute cette gratuité que j'exerce me rapporte quand même beaucoup car elle me rend plus fort dans ma demande d'échange artisanal. En fait, l'expérience que j'ai dans la camaraderie, dans l'expérience du terrain par rapport à ma pratique de graphiste me permet d'avoir des connaissances bien pus pointues qu'un compte rendu de sociologue bidon sur le sujet lorsque je travaille pour une ville ou un théâtre par exemple...

D'abord cette étape me donne le désir de faire le projet et puis ça me permet d'avancer plus d'hypothèses, de nouvelles idées qui me viennent des relations directes avec les gens, sur place.

En fait vous tentez d'éliminer tous les obstacles qui entraveraient le rapport direct aux gens et du coup aux hypothèses et aux idées que vous tirez de ces échanges?

> Oui. Nous déjà on a de la chance, moi j'habite au-dessus, Ne Pas Plier c'est en haut, là-bas et il y a l'atelier ici. Donc on est plongé en permanence là dedans. Au final tous nos sujets traitent de ça, donc c'est pratique.

Donc si j'ai bien compris, par rapport à cette démarche d'introspection sur le terrain, vous vous situez à l'amont d'une commande pour proposer ce qui serait susceptible d'en être une. Vous provoquez la commande?

> Non, en fait dans ma pratique de graphiste, je reçois des commandes. Ne Pas Plier fonctionne différemment, mais dans mon métier je ne me permets pas de travailler un sujet qui appelle énormément de connaissances notamment si c'est sur les misères humaines qui demandent des connaissances psychologiques, historiques, etc...Tu ne peux pas découvrir un sujet et devoir le re-transmettre à ton tour à d'autres si tu ne le connais pas un peu. Alors, le fait que ma pratique militante et urbaine me mette dans un mouvement permanent de curiosité, d'apprentissage et d'expérimentation et qui évolue aussi en parallèle des urgences humaines, je ne suis pas débordé immédiatement, ce qui impliquerait malheureusement que je réponde sans connaissance en faisant une petite cuisine formelle à un sujet pointu car les conditions de la commande ne me demanderaient pas d'en faire autant. D'ailleurs depuis une vingtaine d'année maintenant je n'accepte des commandes que si on me paie une étude où je peux reformuler le sujet. C'est la meilleurs façon

d'avoir le temps et l'argent de travailler le sujet.
À la suite de quoi, je reformule le sujet et je re-propose des supports de diffusion qui me semblent mieux convenir avec bien sûr une étude budgétaire de ce que ça peut coûter.
Ensuite, on adapte au principe de réalité, ce qui est possible ou pas. Alors parfois le sujet ne nécessite pas tout ça, ce sont des cas particuliers mais en règle générale je fonctionne ainsi. Je me suis aperçu que tout sujet posé avait derrière lui de cacher le sujet réel. Par exemple, le petit carnet garçonfille sur les comportements sexuels, qui m'a demandé un boulot énorme, au départ on m'avait commandé une exposition.

Voilà, moi je ne suis pas un fournisseur, je contrepropose des formes qui me semblent mieux adaptées lorsque j'ai bien compris le sujet. Je suis un politique qui réclame un droit de parole égalitaire avec le commanditaire, je veux tout de suite m'intégrer au niveau de responsabilité de l'équipe si j'accepte un projet. La qualité du parcours est au moins aussi importante que le résultat visuel.

Et puis par exemple j'ai découvert l'autocollant qui m'a fait pratiquement abandonner l'affiche. Quand on voit quelqu'un qui porte un mot sur lui, ce qui va faire l'image, c'est la personne, c'est le corps porteur. L'image devient opérateur social. Des gens aux expressions et aux gueules différentes vont se retrouver uni par le même message qui va se qualifier autant de fois qu'il y aura de personnes différentes. L'image tu la regardes comme ça (il me montre un livre ouvert) et l'autocollant tu le regardes comme ça (la main sur la poitrine) et là on est dans un échange humain beaucoup plus fort ou la part de risque de l'autre décore tout naturellement. Ça me plaît bien comme support.Faut voir le bonheur de partage lorsqu'on distribue les autocollants en manif'. La personne va s'en emparer pour porter sa propre parole, elle ne va pas raconter ce qu'il y a dessus. Il faut garder cette possibilité que les gens s'emparent des formes. Par contre, comment sur une si petite forme on peut être fort? Ça c'est plus complexe.

À la fin de notre rencontre, Gérard Paris-Clavel me montre quelques-uns de ses récents travaux, autant d'anecdotes enthousiasmantes que de belles idées sur une pratique active.

Ça, c'est avec des sans-papiers sénégalais à Barcelone, c'est-à-dire que ma pratique de mouvement, de mon corps, de mes idées me permet d'aller exposer mes formes Association Pour l'Emploi, l'Information et la Solidarité des chômeurs et travailleurs précaires.

en les mettant dans des situations différentes où elles se rechargent de sens. Parce que moi je peux aller conduire mes formes dans des lieux différents.

Par exemple, i'étais invité par le musée d'art contemporain de Barcelone, je viens avec des potes de l'Apeis<sup>1</sup> dont j'arrive à leur faire payer le voyage par les organisateurs. Donc je rencontre les sans-papiers sénégalais, on prend ce qu'on a et on déconne avec, on ne se pose pas une seconde la question de savoir si c'est artistique ou pas. Au départ on fait ça parce qu'on avait chopé une bâche de tennis, et on a collé ce qu'on avait dessus. L'image se confronte à la réalité pour se recharger de sens. C'est susciter le mouvement, voilà, je veux susciter le mouvement soit physique soit intellectuel par la métaphore. Il faut qu'on crée sans jamais penser un résultat, mais qu'on pose des questions, qu'on élève par des rencontres et par des informations de manière à ce que la question élevée re-fasse un bout de chemin jusqu'à temps qu'elle rebute sur une incompréhension ou qu'elle se ré-élève mais en aucun cas elle ne devient une réponse.

D'ailleurs il y a un mec qui s'appelle Maurice Blanchot et qui a dit un truc très beau c'est que *la réponse est le malheur de la question*. La force de ton travail vient dans sa capacité à durer.



ci-dessus affiches de Gérard Paris-Clavel, in Jan Van Toorn, Design beyond design, Critical reflection and the practice of visual communication, Jan Van Eyck Academie Editions, 1998.

# LES AMBITIEUX GÉOGRAPHIQUES



Écrire dans l'espace, un projet d'atelier de recherche et de création sur place à Bedous, petit village de 550 habitants situé au cœur de vallée d'Aspe, l'une des voies de passage historique vers l'Espagne, aujourd'hui devenue un axe important de circulation via le tunnel du Somport. L'équipe sur place, mars 2011. http://arc-ppp.blogspot.com

138

# 7

# ENTRETIEN AVEC MARIE BRUNEAU ET BERTRAND GENIER

Marie Bruneau et Bertrand Genier, Presse Papier / Travaux en cours, Pyramyd, 2006.

2

On ne connaît bien une ville qu'avec ses pieds. Marcher est la naturelle façon amoureuse de faire connaissance des choses dit Giono. Il parle de la Provence. Mais c'est pareil pour les villes. Pour entendre leurs confidences, je ne vois pas d'autre moyen que la déambulation amoureuse. Sitôt que je débarque dans une ville inconnue, il faut que j'y mette les pieds, au sens précis de l'expression: prendre pied sur un territoire. J'ai besoin de toucher les rues avec mon corps. Je m'offre des guilledous de pavé.

C'est Jean-Noël Blanc qui raconte ainsi dans Besoin de ville, son goût de la marche. Nous le partageons. Il faut du temps pour prendre langue avec une ville...

Ça tombe bien, quand on marche, on a le temps.

Marie Bruneau et Bertrand Genier<sup>1</sup>

Marie Bruneau et Bertrand Genier forment à eux-deux le studio de graphisme bordelais Presse Papier qu'ils ont fondé au début des années 1980. Affichant gracieusement leur passion pour la randonnée (il suffit d'aller se connecter sur leur site internet² pour partager leur souvenir de trek), ils ont réussi à amener leur pratique du design côtoyer le goût du périple et de la marche contemplative. Depuis quelques temps, ils entreprennent de re-transmettre cette démarche auprès d'étudiants au sein de l'École supérieure d'art des Pyrénées de Pau. Rencontre avec des graphistes-randonneurs avec qui j'ai eu le plaisir de m'entretenir, chez eux à Bordeaux, autour d'un délicieux vin blanc du coin.

Pour commencer, Marie Bruneau me fait part de leur dernière excursion pédagogique menée avec une équipe d'une quinzaine d'étudiants graphistes de deuxième et troisième année dans le petit village de Bedous dans les Pyrénées-Atlantiques.

# Marie Bruneau:

Il y a quelques années de nombreuses associations locales rentraient en lutte contre la construction d'un nouveau tunnel dans les Pyrénées. Bataille perdue, le projet se réalise donc et une nouvelle route traverse une région parsemée de petits villages agricoles dans des vallées assez reculées. Les plans de la DDE devaient faire traverser la nationale en plein Bedous et séparer ainsi le village en deux parties,

avec un afflux constant de poids lourds dans le bourg. La municipalité arrive tout de même à faire pression pour réenvisager le tracé faisant ainsi dévier la nationale à quelques kilomètres au large de la commune. La voie rapide esquivera alors le village en détournant le centre-ville et la DDE (Direction Départementale de l'Équipement) installera trois ronds-points pour le rejoindre, ainsi les camions ne passeront plus et vous serez bien tranquille. Revers de la médaille, les villageois se rendent compte des nouvelles contraintes; maintenant qu'on est en bordure, éloignés de tout, plus personne ne passe dans le village pour nous rendre visite. La voie rapide contournant Bedous empêche de rendre visible la commune. Pour les usagers de la route, le village est inexistant, caché par une petite côte. La municipalité appelle donc en renfort les étudiants de Pau pour réfléchir à un système de visibilité qui signalerait la présence de la commune.

Alors, c'était un peu abstrait au départ de partir comme ca avec des jeunes étudiants qui se trouvent sur le terrain un peu démuni. Du coup nous avions quand même demandé au préalable d'être logés dans un gîte et nous nous sommes installés quatre jours sur place pour enquêter, pour voir, pour se renseigner sur la région et sur les spécialités locales. On a même pu goûter du fromage puisqu'il y a beaucoup de brebis dans les parages, on a pu vraiment prendre conscience de ce que représentait cette économie pastorale. Alors le problème aussi dans cette vallée, c'est qu'il y a beaucoup de résidences secondaires, parce que faut voir, c'est bucolique, c'est vraiment beau, t'as la montagne... Enfin c'est magnifique... Cependant, 50 % des maisons sont souvent fermées et les gens qui y vivent, sont surtout dans l'agro-pasteuralisme comme bergers ou commerçants et artisans. Il y a réellement une économie locale et on a vu ça, on s'est bien renseigné la dessus...

L'installation visuelle devait entre-autre être pensée au niveau du premier rond-point à l'entrée du village, alors on est allé pique-niquer sur place, sur le rond-point, pour voir en face ce qu'on pouvait en faire. C'était comme une bourse d'idée, il y a eu plusieurs projets de proposés, une douzaine à peu près. Ensuite, après ces quatre jours sur place, nous sommes rentrés et avons réalisés les prototypes dans une économie de moyen qui correspondait à la demande initiale et puis on est retourné là-bas pour aller les présenter.

On est revenu quelques jours plus tard avec nos appels d'idées et on a présenté ca à la mairie de Bedous. aux gens qui nous avait reçu. Et je peux t'assurer que c'était un moment très fort. C'était génial parce qu'on avait une grande table et les étudiants installaient leur boulot dessus et expliquaient leur projet directement aux gens, pas au profs mais aux personnes qui vivent là. Et là c'est formidable parce il y a une écoute forcément. Ce sont des gens qui ne savent pas trop ce que c'est que le graphisme mais comme on leur parle de choses qui les concernent franchement dans leur vie de tous les jours, de leur village, bien je peux te dire qu'ils sont très touchés de voir qu'on peut porter leur attention en y faisant gaffe. Alors évidemment il y a eu des solutions au préalable, la DDE avait mis en place une sorte de panneau pour signaler le village, mais ce n'était pas une image, c'était une visibilité au sens ou Marie-José Mondzain le dit<sup>1</sup>; un panneau de la DDE qui te donne des pictos, tu zappes bien évidemment. Il y avait sûrement d'autres choses à faire. Nous on avait dès le début du projet énoncé l'hypothèse d'agir sur les trois ronds-points, de penser des espèces d'événements, qui ne seraient pas obligatoirement figés, il pourrait y avoir de la mobilité, des moments, agir temporairement... C'est pour ça que l'on a intitulé ça Écrire dans l'espace.

Mais tu vois quand on est arrivé sur le lieu au départ, on a repéré une côte, alors du coup le premier truc qu'on a fait c'est de grimper tout en haut pour observer le paysage, même avant d'arriver à Bedous. La vue était évidente, on a avait une belle vision d'ensemble sur les trois ronds-points.

C'est assez drôle car sans même vous poser de question, vous définissez d'emblée au sein même de ce projet beaucoup d'éléments qui se rapportent franchement au nomadisme que j'ai choisi d'expliquer dans mon mémoire.

# Bertrand Genier:

Oui c'est amusant pour nous aussi, parce que quand tu nous as envoyé ton mail, bon bah... nomadisme...tu vois, nous on est là, on est pas nomade mais pourtant ça nous parlait bien.

Oui, en fait nomadisme c'était surtout pour parler de la relation au terrain, plus que de la fluidité ambiante.

# Bertrand Genier:

En fait je pense que c'est se re-territorialiser, c'est se remettre quelque part. Mais finalement il y a plein de gens qui font du graphisme via les réseaux, via les nouveaux terminaux sans vraiment bouger, nous c'est différent. Il nous semble très important de travailler quelque part, et éventuellement d'y aller. Être quelque part et travailler en étant là, c'est un peu ce qu'on essaie de faire à Pau. Évidemment, être nomade dans ce camp là, je suis partant.

C'est bien ce que je compte faire dans ce mémoire, saisir ce mot et m'en emparer pour en utiliser l'essence et l'image pour lier l'idéal à la pratique. Mais, vous avez raison de souligner ça, ce type de nomadisme n'est pas incompatible avec la présence d'une base, d'un atelier où l'on reçoit, partage et produit. Je pense que c'est même complémentaire. C'est vrais que parfois j'ai remarqué chez des designers qu'il n'y avait plus d'atelier mais j'ai aussi été agréablement surpris d'être très souvent accueilli dans de superbes locaux où les gens me disaient que malgré le mouvement, la base est importante, il faut en prendre soin.

## Marie Bruneau:

C'est l'accueil. C'est la question de l'hôte dans son double sens que tu soulèves là, c'est-à-dire que tu es hôte de quelqu'un et il peut aussi devenir ton hôte.

Nous on l'a très bien ressenti à Bedous par exemple, on a été magnifiquement accueilli et en retour on a alors essayé de leur re-donner ce qu'on était venu chercher chez eux. Il y a la base ici et les histoires qui se passent là-bas.

# Oui parce que vous, vous avez aussi décidez de rester à Bordeaux au départ.

# Bertrand Genier:

Spontanément, on a commencé à travailler là. La transition entre la fin de nos études longues, l'époque où avec des copains on avait bricolé un atelier de sérigraphie et le moment où on s'est installé en tant qu'atelier de graphisme, tout ça s'est fait naturellement.

# Marie Bruneau:

C'est vrai qu'à l'époque, des amis qui avaient bougé plus tôt à Paris étaient surpris de savoir qu'on faisait du graphisme à Bordeaux et qu'on pouvait en vivre.

#### Bertrand Genier:

Ce qui diffère de Paris, c'est qu'en restant en province on accède pas forcément au mêmes boulots. Par contre, on arrive plus vite et plus facilement à une notoriété locale car tes formes sont tout de suite plus visibles. Mais à côté de ça, Alain Le Quernec est un graphiste installé à Quimpe j'ai l'impression qu'il se passe quelque chose et que même dans des petites villes de 20 à 40 000 habitants il commence à y avoir du graphisme, qui arrive à vivre économiquement pas mal entre la municipalité locale, le centre culturel ou le conseil régional, il peut y avoir du boulot.

# Marie Bruneau:

On a beaucoup bossé à l'échelle locale, beaucoup à Bordeaux, en Aquitaine et dans les Landes.

Mais parfois, on a aussi bossé pour des gens à Paris mais qui fonctionnaient avec des antennes locales, donc ça revenait au même. Mais tu sais, c'est assez jouissif de faire des trucs dans le fin fond de ta province en essayant de le faire le mieux possible. Ici, notre grand écrivain local, Montaigne qui fut par ailleurs maire de Bordeaux disait: J'écris de Bordeaux et vers le monde. Bertrand Genier:

Mais c'est vrai qu'il n'y a pas beaucoup de graphistes qui ont revendiqué un ancrage fort dans leur oeuvre, à part Alain Le Quernec¹ d'autres aussi. Il y a toujours cette idée que si tu veux faire du vrai graphisme il faut monter à Paris ou aller à Londres, sinon tu es un sous-graphiste. Tu peux facilement voir qu'il y a maintenant une telle concurrence à Paris que les prix ne diffèrent plus entre la province et la capitale alors qu'avant on facturait plus cher à Paris. Par contre les frais sont différents, Paris c'est toujours plus cher.

Il y a autre chose de très intéressant chez vous qui a été pour moi comme une porte d'entrée assez originale dans votre travail et qui questionne directement le nomadisme, c'est la marche. Vous êtes de gros randonneurs et cette attitude se perçoit et s'affirme au travers de votre démarche comme on peut le voir sur votre site internet où il y a de nombreuses photos de paysages montagneux, de déserts et de sentiers mais aussi de textes sur cette pensée routarde. Alors comment concrètement se rejoint chez Presse Papier le graphisme et cette activité?

# Bertrand Genier:

Cette activité de la marche, je trouve que c'est à la fois se déplacer quelque part pour repérer, observer...

# Marie Bruneau:

et parler aussi, nous on parle beaucoup...

### Bertrand Genier:

Oui, c'est arriver sur des territoires qu'on ne connaît pas. Il y a un temps de la découverte, de l'enquête visuelle, la recherche d'indices qui se découvrent petit à petit et puis c'est le temps de l'échange, car quand tu marches tu rencontres des gens et tu es occupé à marcher, donc tu as un but mais tu es aussi disponible pour écouter, parler et penser. Et c'est vrais que souvent les projets se font en parlant et en marchant sur les lieux.

# Marie Bruneau:

Parfois même en roulant dans la voiture pour se rendre sur le lieu. C'est à dire que quand tu as quelque chose qui se passe sous tes yeux, un paysage qui se dévoile, ça t'occupe les yeux et ça te permet de formuler des choses. Une sorte d'activité dans la marche de la vision et de l'esprit. Bertrand Genier:

À Bedous par exemple, lorsque l'on est arrivé, on ne s'est pas jeté tout de suite sur le problème mais on a commencé par marcher, prendre de la hauteur et du recul pour observer d'autres points de vue. C'est reconsidérer que dans ce cas là, le problème ce n'est pas seulement le graphisme sur place mais c'est aussi la question de l'échelle, de relation entre la France et l'Espagne puisqu'on est près d'une frontière, alors il faut se déplacer...

#### Marie Bruneau:

Umberto Eccho parle lui de *gisement culturel* à découvrir, il y a quelque chose de cacher qui a de la valeur et quand on le découvre et bien après on doit l'exploiter et nous ce qu'on dit c'est qu'on doit trouver les *gisements culturels* qui sont enfouis dans les lieux où l'on doit travailler. Mais nous ça nous paraît très normal de fonctionner comme ça.



l'équipe du projet pique-niquant sur le rond-point à l'entrée du village de Bedous. http://arc-ppp.blogspot.com



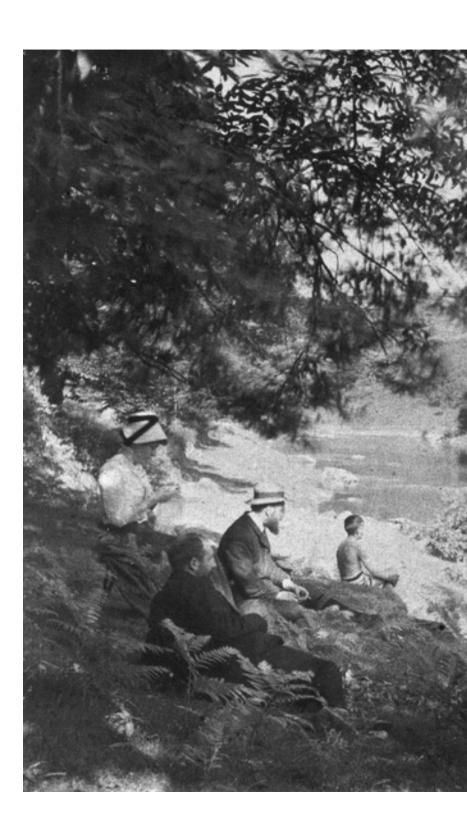
ci-contre l'équipe concentrée sur les explications d'une habitante du village.



ci-contre propostion de Sylvie Solans, 2‱ année design-graphique. Pictogrammes faits main pour une vallée généreuse, installés sur une maison de garde-barrière à l'entrée de Bedous.



3 CANIBITION & CAN



ci-contre Peintre et quatre personnages au bord de l'eau, photographie d'Antonin Personnaz, 1910.



Avec Zola surtout. Ils partaient le jeudi, lui, un album déjà, son ami, quelque bouquin dans le carnier. Ils s'exaltaient de lumière, de poèmes et de grand air. La plaine et les collines, la rivière et le mont, Hugo, Lamartine, Musset, les roches rouges, les horizons pierreux, dans le frissonnement bleuté des coteaux et des arbres, toute la santé de la terre, toute l'humanité des vers, sur la route craquante où brûlaient leurs souliers, par les midis trop roses au fond de champs torpides comme par les crépuscules où s'allongeaient les ombres virgiliennes, la nature et la vie leur entraient dans l'âme, les pétrissaient d'émoi et de soleil, au rythme fraternel des syllabes, à l'amitié du jour façonnaient leur imagination, cadençaient leur destin.

Parfois, dans la débauche des vacances, ils partaient pour plusieurs journées, faisaient un vrai voyage, « parcouraient le pays tout entier ». De frustes provisions, mêlées à l'album et aux livres, dans le carnier qui leur battait les reins, dont la courroie sciait délicieusement les flancs, ils couchaient, la nuit, sur quelque aire, dans l'odeur étoilée des blés, soupaient, le soir, dans quelque bastidon en ruines, sur un lit de genêts et de thym où ils s'endormaient à la dernière bouchée, la tête bourdonnante de paysages et de vers.

Partout, bleue le matin comme une prière de vierge, flamboyante à midi, rose au couchant des ivresses cuvées du jour, sous son chapeau de nuages ou sa couronne de soleil, étageant sur ses pentes les nappes d'un autel encensé par le soir ou dressant au levant les chevaux de pierre de son basrelief assyrien, partout, à l'horizon de toutes les plaines, dans la fuite de tous les chemins, Sainte-Victoire dominait, de coteaux en coteaux, entrait dans les yeux d'enfant de Cézanne. Sainte-Victoire, et le barrage du Tholonet, et les collines de Saint-Marc, et tous ces « motifs », qu'il devait adorer jusqu'à y mourir, les rampes rouges, les

Joachim Gasquet., Cézanne, Éditions encre marine, 2002. Ceci n'est pas une image juste, c'est juste une image. Iean-Luc Godard De l'ambition de vouloir expliquer à mes proches ce que nous bricolions pendant nos heures passées à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs est née l'envie de bavarder sur cette nébuleuse discipline du graphisme au travers d'une image. Puisque l'image est notre dada, puisque son potentiel imaginaire est capable de renverser les conventions et de bousculer les préjugés pour laisser enfin place à l'éclat, je décidai d'aller chercher non pas l'image juste mais juste une image¹.

Elle devait porter les affinités du travail de la terre, et j'y voyais déjà l'agriculteur dessinant les sillons, formes données à la matière du sol, d'où émergeraient avec le temps la nourriture essentielle commune.

Comment le graphisme et le design en général pouvaient entretenir un rapport singulier et sensuel avec les lieux?

Comment ces métiers se risquaient dans l'activisme et les situations, dans les gestes et les paroles, à devenir une pratique de terrain? Certes, le paysagiste, l'architecte ou le scénographe n'ont de cesse d'aller et de venir sur ces espaces de création, mais le graphiste lui, semblerait greffé au bureau et à l'ordinateur.

Le nomadisme m'est apparu comme une réponse possible pour entamer une ballade dans ce paysage atypique et chercher les mots, les figures et les sentiers appropriés pour faire surgir une culture. Cette culture pourrait alors définir un idéal personnel, une utopie du moment, sans les œillères mais avec les chaussures de marche. Elle manifesterait l'ambition estudiantine de bâtir le terrain de jeu en devenir et servirait j'espère de socle assez stable pour scruter d'en haut le design non plus comme une forme figée dans l'objectivité mais peut-être comme un paysage où des arpenteurs / créateurs tracent aussi des sillons dans la terre battue pour dessiner bien sûre mais aussi pour y ramasser les graines vertueuses des projets à partager.

Être prêt à être au plus près. Le designer qui marche sur le bitume ou la boue a peut-être un jour déplacé ses outils pour être encore plus près du projet, mettant son corps en mouvement et sa pensée en ébullition il est parti rencontré ceux avec qui il allait partager les moments d'imagination. Puisant parfois chez l'archéologue ou le viticulteur, chez le géomètre ou le botaniste, le designer glane dans les lieux les racines de ses desseins et entretient

# LES AMBITIEUX GÉOGRAPHIQUES

avec elles une relation particulière. Il faut les nourrir, les entretenir, les tailler dans la masse et les traduire. Germes culturelles, graines politiques et terreau ardent, les paysages n'ont pas fini de l'éblouir, plein les yeux et plein les jambes dit-il. Designer sur le motif pour les uns, nomade pour les autres, trouver dans chaque milieu le coup de force adapté.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

#### LIVRES

# John Berger,

Ways of Seeing, Penguins Book, 1972.

# Bruce Bégout,

Lieu commun, Allia, 2003.

#### Marie Bruneau et Bertrand Genier,

Presse Papier / Travaux en cours, Pyramyd, 2006.

### Hakim Bey,

T.A.Z, Zone d'Autonomie Temporaire, Éditions de l'Éclat, 1997.

#### **Boris Charmatz**,

Je suis une école, Les prairies ordinaires, 2009.

#### Gille Deleuze et Félix Guattari,

Mille Plateaux, Les Éditions de Minuit, 1980.

### Anne-Laure Egg,

Kynya Maruyama, architecte workshopper, Actes Sud, 2010.

# Errants, nomades, voyageurs,

Centre de Création Industrielle et Centre Georges Pompidou, 1980.

#### Vilém Flusser,

Petite philosophie du design, Circé, 2002.

### Michel Foucault.

Le corps utopique - les Hétérotopies, Lignes, 2009.

# George Friedmann,

Où va le travail humain?, Gallimard. 1950.

#### Joachim Gasquet,

Cézanne, Encre marine, 2002.

# Eric Hazan,

L'invention de Paris, Seuil, 2002.

# Annick Lantennois,

Le vertige du funambule, B42, 2010.

#### L'empire du Bureau 1900-2000,

Centre National des Arts Plastiques, 1984.

#### Lieux? de travail.

Centre de Création Industrielle et Centre Georges Pompidou, 1986.

#### Michel Maffesoli,

*Du nomadisme*, Le Livre de Poche, 1997.

#### Robert Massin,

Les cris de la ville, Gallimard, 1978.

# Marie José Mondzain,

Homo spectator, Bayard, 2007.

# Bruno Munari,

Design as art, Penguins Book, 1966.

# Victor Papanek,

Design pour un monde réel, Mercure de France, 1974.

### Jacques Rancière,

Le maître ignorant, Fayard, 1987.

# Jacques Rancière,

Le spectateur émancipé, La Fabrique, 2008.

#### Sur les routes,

Musée de l'image ville d'Épinal, 2010.

### Henry David Thoreau,

Walden, ou la vie dans les bois, Gallimard, 1990.

#### Keneth White,

L'Esprit nomade, Le Livre de Poche, 2008.

# Jean Wintsch et Charles Heimberg,

L'École Ferrer de Lausanne, Entremonde, 2009.

#### **REVUES**

# Azimuts nº34,

printemps 2010.

# Criticat n° 2,

septembre 2008.

# Mouvement n°51,

avril 2009.

# Multitudes n°37-38,

automne 2009.

#### n+1.

École supérieure d'art et de design de Saint-Étienne, Cité du design Éditions, 2010

# Offensives n°25,

mars 2010.

# Travails no 1,

automne 2010.

### Vacarme nº 43,

printemps 2008.

# LES AMBITIEUX GÉOGRAPHIQUES

# TABLE

р. 5	Expression du travail, expression du lieu
р. 39	CHOISIR UN CHEMIN
p. 41	1. Paysage et perspective
p. 43	2. Du design en général, du graphisme en particulier
p. 46	3. Valeur et morale
p. 48	4. Le savant, l'autorité et les singularités
p. 52	5. Être prêt à être au plus près
p. 56	6. Nomadisme et no man's land de la mobilité
р. 59	7. Sur la piste des hommes
p. 65	8. Priorité aux histoires brèves
p. 67	PARAGES, PORTRAITS ET TRAJETS
p. 69	1. Travail marché, travail crié, portraits croisés
p. 76	2. Pédagogies pérégrinales
p. 89	3. Gestes de concepteur, gestes de constructeur,
	la pratique sur le terrain
p. 102	4. Tenir la rue, travailler la ville
p. 116	5. Design en action
p. 128	6. Entretien avec Gérard Paris-Clavel
p. 138	7. Entretien avec Marie Bruneau et Bertrand Genier
р. 147	L'AMBITION GÉOGRAPHIQUE
р. 154	Bibliographie

# LES AMBITIEUX GÉOGRAPHIQUES

Mémoire de 4<sup>ème</sup> année design-graphique et multimédia dirigé par Gérard Plénacoste.

Ce livre est imprimé sur papier olin regular  $80\,g/m^2$  et  $90\,g/m^2$  et composé en Theinhardt.

Merci à Marie Bruneau, Bertrand Genier, Malte Martin, Gérard Paris-Clavel, Denis Pegaz-Blanc, François & Pascale Pithon, Gérard Plénacoste, Camille Renaud & Maki Suzuki.



