



HAL
open science

Le vêtement objet d'usage : observer la technique au travers du vêtement

Élise Garraud

► **To cite this version:**

Élise Garraud. Le vêtement objet d'usage : observer la technique au travers du vêtement. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01923866

HAL Id: dumas-01923866

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01923866>

Submitted on 8 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE VÊTEMENT, OBJET D'USAGE

*OBSERVER LA TECHNIQUE AU TRAVERS
DU VÊTEMENT*



Élise Garraud

mémoire dirigé par Pierre-Damien Huyghe
Master 2 Design, arts, médias
2017-2018

Université Paris 1 - École des Arts de la
Sorbonne

image de couverture :
Patrick Tosani, *Noir replié*
2005, 102 x 146 cm, tirage chromogène

LE VÊTEMENT, OBJET D'USAGE

OBSERVER LA TECHNIQUE AU TRAVERS DU VÊTEMENT

SOMMAIRE

remerciements.....	3
prologue et méthode	4
1 où est la technique ? percevoir.....	9
.1.1 dans la fabrication : éloigner et exposer.....	10
voiler, dévoiler.....	11
représenter.....	14
.1.2 dans l'objet : oubli et invisibilité.....	21
devant soi et opposé / sur soi et posé.....	21
lire.....	23
déchiffrer.....	27
2 éprouver dans l'usage.....	34
.2.1 quant à l'usage.....	35
l'« art très ancien de « faire avec » ».....	35
usage, manipulation, conduite.....	37
.2.2 homo faber.....	42
l'usage, un acte technique ?.....	42
le vêtement-seuil.....	44
.2.3 correspondances.....	49
3 la technique comme art de vivre.....	55
.3.1 une présence incontournable.....	56
.3.2 à travers le vêtement	64
durabilité, vulnérabilité, soin.....	64
le vêtement suspendu.....	67
un « quelque chose ».....	70
ouverture.....	72
bibliographie et ressources.....	77
annexes.....	81
entretien	82
questionnaire	115

Je souhaite en premier lieu exprimer ma très grande gratitude à Pierre-Damien Huyghe pour la pensée, l'enseignement et la méthode, et adresser mes remerciements à Françoise Parfait, Annie Gentes, Sophie Fétro, Olivier Schefer, et Gilles Tiberghien pour l'enseignement et l'accompagnement au cours de ce diplôme.

Je remercie aussi Angèle Mignot et Wafa Abida pour m'avoir encouragée à initier cette année universitaire, Francesca Sartori pour la confiance et l'accueil renouvelés au sein de l'atelier tailleur de la Comédie-Française, lieu privilégié de pensée pour cette *initiation à la recherche*, Edwige Pouchier et Pauline Thillaye pour l'écoute et l'espace de travail élaboré et pratiqué en commun, Camille Morandat pour la relecture et correction du texte, François Tizon pour la présence exigeante.

Enfin merci beaucoup à Sabine Martinez pour sa disponibilité et son engagement dans l'entretien et à Mary Chebbah, Nathalie Pivain, Vincent Guédon, Alain Béhar, Catherine Fouchard, Céline Dauvergne, Diane Watteau, Emilie Cauwet, Jeanne Garraud, Francesca Sartori, Jim Ouzi, Pascale Robin, Pauline Zurini, François Tizon, Renaud Golo, Sandra Iché, Vincent Weber et Virginie Thomas pour avoir répondu au questionnaire.

prologue et méthode

La réflexion qui s'engage ici s'origine dans la pratique. Une pratique de couture a commencé dans l'enfance et s'est avec le temps augmentée, complexifiée, et également normée. Par la validation d'un CAP vêtement tailleur, elle a dû admettre le temps lent et rigoureux de la fabrication et de ce fait requalifier l'espace du faire, désormais méthodique, professionnel, rempli de règles et d'interdits, distancié temporellement d'un résultat, mais aussi calme et particulièrement propice aux pensées. Cette description ne correspond pas tant, au fond, à celle d'un faire, qu'aux conditions professionnelles de son exercice, le salariat dans le domaine des arts de la scène en l'occurrence. De manière similaire à la confection textile, il s'organise dans une séparation de la conception et de la réalisation, et une considération artistique s'y tient éloignée d'une considération technique. Cette situation pose question et n'est d'ailleurs pas sans tensions.

Le présent travail est né d'un désir de mieux appréhender, par l'écrit et par les idées, l'écart hypothétique entre une position ordonnée et une présence effective de la technique, et ce au travers du vêtement.

Alors que la fabrication des objets d'usage d'une part et des vêtements d'autre part - il faudrait plutôt dire des vêtements en particulier - ont connu au cours du XIX^e siècle les mêmes conditions historiques de passage de l'artisanat à l'industrie, deux directions différentes se sont prises. Si pour les objets qui nous entourent ce moment a formulé une réponse que l'on appelle précisément design, on ne peut

pas en dire de même pour le vêtement dont les réactions se sont plutôt données sans critique des nouvelles données techniques. Ainsi la mode a ou bien persisté dans l'artisanat, ou bien voué aux capacités de l'industrie une production massive standardisée, selon une partition analogue à la double tendance de différence et d'imitation que structure son système¹.

Cela nous amène à souhaiter regarder, dans cet écrit, le vêtement comme un objet d'usage, imaginant qu'il y a un intérêt à déplacer ainsi le point de vue : regarder le vêtement par l'angle particulier de l'objet d'usage ouvre une perspective pour éclaircir les résonances techniques qui pourraient le concerner, pour examiner des manifestations de la technique dans son entour. Cet angle de vue permet aussi et en retour d'observer l'objet d'usage par le cas particulier du vêtement.

Que recouvre ici la technique ? Il ne s'agit pas d'étudier ce que recouvre la technique aujourd'hui, qui est un sujet d'une extrême ampleur et complexité, mais précisément de poser un regard sur une expression de la technique aujourd'hui, celle qui se joue à travers l'objet d'usage.

Le lieu de l'usage et de ses objets, c'est la vie quotidienne. L'usage est fait de répétitions, d'inattention, d'invisible, et établit finalement des évidences : ainsi on se tournera vers des vêtements rendus discrets par l'habitude même d'être portés, des vêtements auxquels on ne pense plus, emplis d'oubli et d'absence.

Double difficulté : le projet qui se formule ici veut regarder une chose apparemment cachée ou déplacée - la technique - en milieu invisible - l'usage.

¹ Simmel, Georg, *Philosophie de la mode* (1905), traduction Arthur Lochmann, Paris, Allia, 2013.

L'ordinaire, « l'infra-ordinaire » écrit Georges Perec, résiste par définition à l'observation.

« Ce qui nous parle, me semble-t-il, c' est toujours l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire (...) comme si la vie ne devait se révéler qu'à travers le spectaculaire, comme si le parlant, le significatif était toujours anormal. (...)

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ?

Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? (...)

Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes.»²

Oui, comment observer ce qui est tellement inséré dans son contexte qu'il en devient mal-visible ? Le recours à la représentation est la possibilité retenue (une photographie, *Manœuvre* d'August Sander, un film, *La repasseuse* d'Alain Cavalier, un spectacle, *Umwelt* de Maguy Marin, une sculpture, *Filzanzug* de Joseph Beuys, de la littérature, *Dressing* de Jane Sautière et *Les Emigrants* de W.G. Sebald).

On entend, ici, là, notre époque en appeler à une relation concrète et sensible à la matière, en partie en réaction à la présence dans nos vies du numérique. Cet appel trouve notamment sa réponse dans le fait de faire soi-même, et dans des lieux comme les fablabs et les

² Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 9-11.

enseignes de la grande distribution spécialisées en « loisirs créatifs ». Tout en se qualifiant elles-mêmes comme réappropriations, reprises en main, parfois même altérations des choses comme elles vont, ces manifestations repèrent, et pratiquent, quelque chose de la technique dans la fabrication. Ce faisant, elles s'emploient finalement à ré-énoncer une place déjà largement, lourdement pensée pour la technique. Mais la fabrication est-elle le seul espace où s'exprime la technique, le seul espace où trouver à l'éprouver ? Si elle y est particulièrement visible, cela veut-il dire pour autant qu'elle n'est pas aussi présente ailleurs ?

On se tromperait à voir la technique uniquement dans la fabrication. Sauf à être fabricant soi-même, elle ne nous parvient de là que mise en scène, et dans une sur-représentation et une surexploitation qui dévoient d'un accès réel et qui constituent en définitive une forte visibilité indiquant la fabrication comme seule voie vers laquelle se tourner. On peut même le lire comme un symptôme : la technique ne parviendrait pas à s'exprimer ailleurs, autrement.

Nous proposons de regarder dans une autre direction, précisément par-delà la fabrication. Dans l'objet-même, l'exercice reste malaisé : la technique est une ellipse et l'objet demeure indéchiffrable. On nous suggère, (Latour, Leroi-Gourhan) pour le comprendre techniquement, de décomposer l'objet ; mais justement telle n'est pas la condition inattentive de l'usage. Finalement c'est peut-être juste là, simplement à côté de nous, dans la fréquentation des objets d'usage, que la technique peut gagner en expression, qu'on peut l'éprouver. De la technique parviendrait donc dans l'usage et il y aurait à soutenir une idée vaste de la technique, circulant jusque dans le quotidien de nos vies. L'objet d'usage particulier qu'est le vêtement nous accompagne sur ce chemin de pensée. Le vêtement est porté ou non, ouvert ou fermé, il ne dure que parce qu'on l'entretient : autant de qualités donnant

possiblement forme aux présences techniques qui nous intéressent.

L'oubli court dans le texte comme un motif se répète sur un tissu imprimé. C'est peut-être le seul terme pour lequel un glossaire eut été justifié. On le communique donc ici :

OUBLI : p. 5, 22, 32, 33, 56, 66, 69.

Cet écrit revendique une large part théorique. Dans cette année d'étude dont il *fait mémoire*, nous avons trouvé ce que nous étions venue chercher : un temps pour la réflexion, dans une approche de méthode qui se souhaite ouverte et articulée à la pratique. L'axe réflexif est celui que nous avons le plus fortement suivi, la pratique et l'application se sont en quelque sorte doucement retirées, bien qu'elles soient toujours restées là, elles qui constituent la trame-même de ce qui nous fait penser. Nous avons relevé dans le journal tenu cette année des moments décisifs, liés à une lecture, une exposition, une rencontre artistique, l'affirmation d'une idée, ainsi que certains moments de couture : des jalons qui ont tissé ce texte, restitués en notes de colonne. Auprès de la théorie enfin viennent jouer des éléments récoltés dans la pratique au moyen d'un entretien réalisé avec une habilleuse, et d'un questionnaire adressé à des personnes élaborant des objets.

1 OÙ EST LA TECHNIQUE ? PERCEVOIR

Où est la technique ? Cela paraît une drôle de question de vouloir ainsi situer une notion. La naïveté qu'elle contient, celle que l'on retrouve dans le « pourquoi ? » des enfants, ouvre peut-être pourtant - nous en faisons le pari en tous cas - un chemin de considérations et d'attentions, de questions en ricochet. Pour l'instant soulevons-là par un bout : se demander où est la technique, c'est imaginer qu'elle n'est peut-être pas seulement là où on le croit, la croire susceptible aussi d'être cachée, la guetter ici et là, chercher à la voir.

.1.1 DANS LA FABRICATION : ÉLOIGNER ET EXPOSER

De toute évidence, la fabrication d'objets, d'œuvres et de produits - nous serons amenés à discerner ces termes - concerne la technique, elle en est un lieu, c'en est même une définition : comme substantif féminin, la technique « correspond à l'ensemble des procédés empiriques employés dans la production d'une œuvre, l'obtention d'un résultat, en général ou en particulier. »³.

Pour le moment, pour ce propos, technique est une disposition humaine qui veut toucher à ce qui nous entoure, veut savoir « comment ça marche », « comment c'est fait », et par laquelle nous restons liés à l'enfance.

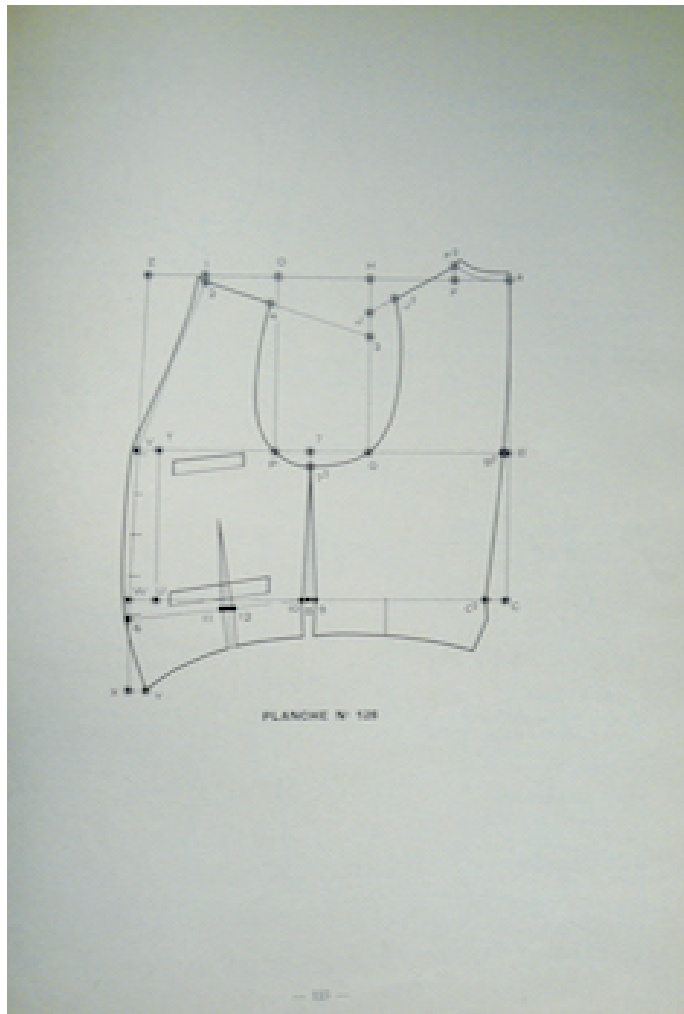
Mais on ne peut énoncer quoi que ce soit sous le signe de l'évidence si ce n'est pour l'interroger, et l'évidence ici n'évite pas une certaine opacité, dès lors qu'on n'est pas directement engagé dans la fabrication. Voici une approche de la fabrication dans la façon dont elle peut se percevoir.

³ Sauf mention différente, les ressources lexicales sont tirées du *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, Paris, Robert, 1992.

VOILER, DÉVOILER

Lorsqu'on pense à la fabrication d'un objet peuvent venir en tête des images de livres techniques, de méthodes, de ces documents généreux techniquement. Le livre de coupe de vêtements, par exemple, indique les méthodes de la préparation du patron. Il relève effectivement de la fabrication et donne à voir la technique en même temps qu'à la comprendre.





4

Cet accès à la technique, c'est ce qui fut pour Gilbert Simondon la force de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alambert et dont l'analyse vaut pour des pratiques actuelles d'*open data* et d'*open design* :

4 *Méthode de coupe pour hommes*, Paris Jean Darroux éditeur, p. 122-123.

« Si l'*Encyclopédie* apparût comme une œuvre puissante et dangereuse, ce n'est pas à cause des attaques, voilées ou directes, contre certains abus et privilèges, ni à cause du caractère « philosophique » de certains articles (...) La grandeur de l'*Encyclopédie*, sa nouveauté, résident dans le caractère foncièrement majeur de ces planches et schémas et de modèles de machines, qui sont un hommage aux métiers et à la connaissance rationnelle des opérations techniques. Or, ces planches n'ont pas un rôle de pure documentation désintéressée, pour un public désireux de satisfaire sa curiosité : l'information y est assez complète pour constituer une documentation pratique utilisable, de manière que tout homme qui possède l'ouvrage soit capable de construire la machine décrite ou de faire avancer par l'invention l'état atteint par la technique en ce domaine. »⁵.

Relativement à sa puissance, il faut noter la rareté de cette documentation au regard de l'immense production qui nous entoure, jouant dans un espace politique où domine la rétention des connaissances techniques. À titre d'anecdote autant que d'exemple, citons l'École des tailleurs⁶ qui prépare en une année au métier d'apiéceur, enseignant à ses élèves l'ensemble des étapes de la fabrication d'une veste de manière artisanale, mais à l'exception du montage des manches au corps, réputé particulièrement difficile. Cette réputation est elle-même une exagération, un argument pour l'inaccessibilité, et laisse des élèves certifiés amputés de la possibilité d'une autonomie technique. Il y a du pouvoir dans la technique, ceux qui la possèdent prennent garde de la distribuer avec mesure et ceci constitue une des raisons qui nous tient aujourd'hui à part de la technique.

(septembre)
finition de
costumes pour
La collective
(théâtre)

5 Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), Paris, Aubier, 2012, p. 132-133.

6 Association Formation Tailleur, école privée, Suresnes.

Les structures d'apprentissage technique sont couramment les éditrices de ces manuels, qui ni les unes ni les autres ne constituent la voie principale par laquelle nous puissions être en lien avec la fabrication.

REPRÉSENTER

Il serait plus juste de nous tourner vers le lieu de production. Mais ce lieu, y avons-nous accès, pouvons-nous aujourd'hui le fréquenter ? C'est bien plutôt celui du commerce qui nous est ouvert et offert. Un des faits de l'industrialisation, en effet, a été la séparation des lieux de production, de commerce et d'habitation, indique Pierre-Damien Huyghe⁷, si bien que

« Dans la boutique traditionnelle où se réalisait à la fois, à l'arrière, la production du produit et à l'avant, en devanture, sa présentation, avait lieu aussi sa transaction commerciale. Le magasin moderne met fin à cette pratique historique de la boutique. »⁸.

En conséquence et avec un brin de nostalgie, notre époque est très enjointe à voir le processus de production. Il s'agit, au demeurant, autant d'un appel à saisir la technique que le métier, que le temps passé au travail ; à l'enjeu de voir « comment c'est fait » se mêle celui de vérifier qu'un effort humain s'est bel et bien donné. Cette attente s'exprime tant dans une vision traditionnelle de l'art qui affectionne la réalisation contre la conception seule, qu'elle ne s'illustre - avec une certaine perfection - dans des démarches se réclamant de l'artisanat.

⁷ « je poserais volontiers que la sociabilité des temps industriels s'est constituée d'une certaine séparation des lieux. De nous autres qui sommes de cette sociabilité, la vie se passe à relier trois lieux : l'un, nous pourrions l'appeler lieu de production, l'autre c'est le commerce, le lieu du commerce, et le troisième l'habitat. » Huyghe, Pierre-Damien, « Sur la société industrielle » in *À quoi tient le design, Sociétés services utilités*, Grenoble, De l'Incidence, 2014, p. 32.

⁸ *Ibid.*, p. 33.

Prenons pour exemple cette marque de vêtements : *De bonne facture* est depuis 2011 « un vestiaire masculin fabriqué par des ateliers français choisis » dont l'argument, comme son nom l'indique, est la qualité de fabrication.

« La manière dont un vêtement est fabriqué lui donne une âme. Nous avons sélectionné les meilleurs ateliers français pour fabriquer nos pièces, les rencontrant un à un pour découvrir leur savoir-faire. Chemiserie, bonneterie, maille, pièces à manches, boutons, chacun s'illustre dans une spécialité avec sa propre « main ». Ils ont tous leur histoire, souvent familiale, et un ancrage local fort. C'est pourquoi chacune de nos pièces s'accompagne d'une étiquette précisant les spécificités et le nom de l'atelier qui l'a fabriquée. Un gage de bonne facture. »⁹

Mais avant d'aller plus loin, entendons deux remarques données par José Ortega y Gasset au début de sa *Méditation sur la technique* ; d'abord, il ne suffit pas pour saisir la technique d'accéder à la fabrication :

« Le seigneur féodal, par exemple, pouvait assister au ferrage de ses chevaux, au labour de ses terres, le moulin banal et ses fouloirs moulaient sous ses yeux. Aujourd'hui non seulement il n'est pas habituel de voir fonctionner les techniques correspondantes, mais la plupart d'entre elles demeurent invisibles, je veux dire par là que leur spectacle ne dévoile pas leur réalité, ne la rend pas intelligible. Observer une usine pourra créer une impression esthétique, provoquer des émotions, mais ne fournira pas des renseignements congruents sur ce qu'est la technique, tout comme voir une automobile ne permet pas de se rendre compte du plan compliqué de sa machinerie. »¹⁰.

(septembre)
Les Vagabondes,
Alain Béhar : le
potentiel du
projet (contre
l'objet)

9 site internet de la marque *De bonne facture*, onglet « philosophie », <https://debonnefacture.fr/fr/content/14-de-bonne-facture>, consulté le 17 mars 2017.

10 Ortega y Gasset, José, *Méditation sur la technique* (1935),

La vue de la fabrication effectivement ne suffit pas nécessairement à rendre la technique compréhensible, la question est plus délicate. La deuxième remarque concerne la fabrication comme un lieu essentiellement servile : une tradition des idées l'y a conduit, qui

« semble tenir à la conviction que la technique se rapporte à des services particuliers et secondaires de la vie, dont certains hommes doivent, par la force des choses, s'acquitter mais qui ne concernent pas l'homme en tant que tel. »¹¹.

La contemplation du faire repose ainsi sur un paradoxe : on admire là une activité méprisée par ailleurs. Considérant cette remarque et la précédente, comment un lieu ainsi relégué peut-il nous parvenir comme une réserve d'authenticité et d'émancipation ? C'est que précisément il nous parvient, il nous est rapporté, raconté : il s'agit bien d'une représentation. On ne peut montrer qu'en cachant : dès lors, la réelle et complexe disposition de la technique à se laisser connaître n'est plus ici un obstacle, puisque nous sommes passés du côté de la fiction.

Représentation, exposition : il y a donc une manière de montrer. Revenons au site internet *De Bonne facture* où chaque site de fabrication est présenté : pièces tailleur, chemiserie, maille, et jersey :

« LE MINOR

Guidel ,Morbihan France

Depuis 1936

C'est au sud de la Bretagne, dans la ville de Guidel, que l'on découvre un ancien bâtiment sur lequel figure en lettres bleues l'inscription « Fabrique de tricot et vêtements ». Le lieu est marqué par la nature qui encercle l'atelier, le lierre pousse à travers les fenêtres et encadre les portes anciennes en bois. Sur l'une d'elles, une affiche est accrochée, des années

traduction David Uzal, Paris, Allia, 2017, p. 12.

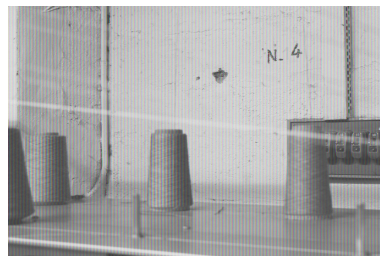
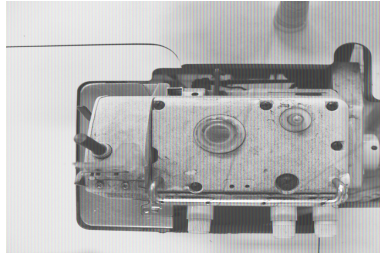
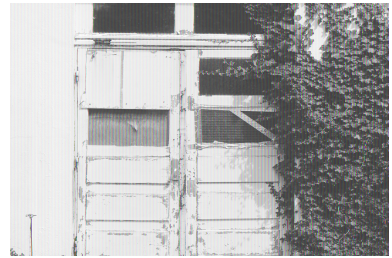
¹¹ *Ibid.*, p. 9.

90 : « Qualité spéciale marine ».

Emile et Marie-Christine Grammatico, frère et soeur, se sont installés ici il y a 50 ans afin de se spécialiser dans la maille et la bonneterie. Leur père était un tailleur de formation, il a dirigé plusieurs ateliers exportant des costumes haut-de-gamme. Les pièces qui en sortaient, il savait les réaliser de bout en bout de ses propres mains. Le caban que porte actuellement sa petite-fille est sa dernière oeuvre en date.

Les fils Grammatico s'inscrivent, eux, dans l'héritage breton du pull marin. Fiers de poursuivre ce savoir-faire local, ils ont choisi de centrer leur investissement dans les machines : les machines à tricoter rectilignes Stoll côtoient les circulaires importées du Japon. Celles-ci, parfois pourtant les plus complexes, sont les meilleures. Emile sait toutes les actionner lui-même : il le faut, nous dit-il, pour comprendre et maîtriser la production.

Les patronages en papier s'accumulent sur des portants. Une fois le coupage effectué, les pans sont assemblés. Le col est monté dans un retournement maîtrisé de la main. L'atmosphère est silencieuse et concentrée mais la maîtrise est sensible. »



12

(octobre)
sélection du
tissu et
fabrication du
patron pour la
création de
Slang, de Céline
Dauvergne

On pourrait commenter longuement et avec délectation la sophistication du *storrtelling*¹³, l'esthétisation du discours et des images, une volonté de rapprocher le lieu de production par des moyens affectifs (tradition de la famille, nostalgie, permanence d'un terroir géographique) mais passant lui-même par un recul temporel (machines anciennes, savoir-faire transmis de génération en génération)... Pour ce qui concerne proprement l'expression de la technique, remarquons qu'elle s'accompagne d'éléments contrastant et officiant tels des faire-valoir : des machines, de la graisse de moteur, oui mais pas sans

¹² Site internet *De bonne facture*, onglet « ateliers », <https://debonnefacture.fr/fr/content/30-le-minor>, consulté le 17 mars 2017.

¹³ Manière par le marketing de raconter des histoires dans le but d'infléchir les comportements de consommation, voir Salmon, Christian, *Storytelling*, Paris, La découverte, 2008.

matières « naturelles » (le fil de coton, le papier), oui mais au milieu du lierre dans un bâtiment abîmé témoignant d'un âge voisin de celui du savoir-faire lui-même, oui mais auprès des mains de l'homme. Les machines « pourtant les plus complexes, sont les meilleures » : le « pourtant » ne révèle-t-il pas une retenue à énoncer une capacité proprement technique ? Cette esthétique n'est pas sans idée, la technique ainsi enrobée est circonscrite dans un imaginaire strict : elle se veut simple et ne saurait se faire voir sans la présence hautement compensatrice de l'homme et de la nature, en somme les grandes notions opposables à la technique.

Une dernière remarque quant à la visibilité de la technique tient à l'idée que le lieu de fabrication serait, en réalité, à protéger des regards. L'exposition de la fabrication n'a rien de nouveau : dans les marchés de l'antiquité et des villes médiévales « l'étalage des marchandises s'accompagnait d'un étalage de fabrication »¹⁴. Dans *Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt explique et critique ces « étalages » qui extraient l'*homo faber* de l'isolement qui lui est nécessaire :

« Le respect de la vie privée qu'on exigeait au début de l'époque moderne comme le droit suprême de chaque membre de la société était, en fait, la garantie de l'isolement sans lequel aucune œuvre ne peut être produite. Ce ne furent pas les spectateurs aux marchés du moyen-âge, où l'artisan isolé s'exposait en pleine lumière au public, ce fut l'avènement du domaine social où les autres ne se contentent pas de regarder, de juger, d'admirer, mais veulent se faire admettre dans la compagnie de l'artisan et participer en égaux au processus d'œuvre, qui menaça le « splendide isolement » de l'ouvrier (...). Cet

(octobre)
lecture de
*Condition de
l'homme moderne*,
Hannah Arendt

¹⁴ Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne* (1958), traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calman-Lévy Pocket, 2016, p. 214.

isolement est la condition de vie nécessaire à toute maîtrise, qui consiste à elle seul avec l' « idée », l'image mentale de l'objet futur. »¹⁵

(octobre)
exposition
Anafoku : dire
par le vêtement
le singulier dans
le commun, (une
vraie proposition
au phénomène de
la mode)

Ce précieux isolement étonne presque aujourd'hui, où l'on surexpose le processus de travail, cet espace-temps qui précède l'objet et que l'on peut rassembler sous le terme « projet ». On vient de le constater, ce dernier est donné comme un lieu de représentation, et bien souvent transformé en une vitrine charmante de la technique ; pas d'appréhension honnête ici, donc. Mais alors, et après tout, pourquoi montrer ? L'exposition de la technique à travers le processus apparaît finalement comme le symptôme d'une assignation, comme un obstacle à la possibilité de se sentir ailleurs, dans l'objet-même par exemple.

15 Arendt, *ibid*, p. 215.

.1.2 DANS L'OBJET : OUBLI ET INVISIBILITÉ

DEVANT SOI ET OPPOSÉ / SUR SOI ET POSÉ

Ce qui est à portée de vue, c'est bien l'objet en tant que tel. Et puisque cet écrit se propose de regarder à travers le vêtement quotidien, voyons d'abord ce qu'est un objet et quel objet particulier est le vêtement de tous les jours.

(octobre)
entrer dans la
réflexion par
l'objet (qu'est
ce qu'un objet?)

Qu'est-ce qu'un objet ? Le mot vient du latin classique *objicere*, qui signifie « jeter devant, placer devant ». Qu'il soit, alternativement ou simultanément, mise au monde, résidu, élaboration et expression de celui qui le fait, l'objet dans tous les cas se dégage d'un acte : celui de jeter dans le monde et de mettre à distance, de déposer en-dehors de soi. *Objicere* s'entend aussi comme « s'opposer » : les qualités matérielles de l'objet lui octroient une forme finie, une « intelligence solidifiée »¹⁶ et le rendent en outre capable de durer ; il maintient « une relative indépendance par rapport aux hommes qui les ont produits et qui s'en servent, une « objectivité » qui les fait « s'opposer », résister, au moins quelque temps, à la voracité de leurs auteurs et usagers vivants », écrit Hannah Arendt¹⁷.

Ces caractéristiques premières, étymologiques de l'objet - une certaine distance et un certain aplomb vis-à-vis de l'humain - se trouvent interpellées par l'objet particulier qu'est le vêtement. Quand on le porte, celui-ci n'est plus devant soi mais sur soi, il ne s'oppose plus, mais se pose sur le corps. Une telle altération par

note pour le
« quelque
chose » : le
vêtement à
distance du
corps qui le
porte (les
épaisseurs, les
matières de la
doublure, de
l'intérieur du
vêtement)

¹⁶ Dagognet, François, *Éloge de l'objet*, Paris, Vrin, 1989, p. 23.

¹⁷ Arendt, *ibid.*, p. 188.

l'emploi n'est-elle pas commune à l'ensemble des objets d'usage ? On peut dire en effet que tous les objets, dès qu'on les emploie, mettent à mal la distance et l'opposition : ils sont souvent en contact avec le corps humain et ils s'usent. Mais le crayon tenu dans la main par exemple, le verre porté aux lèvres, sont-ils pareillement à distance du corps que la chemise qui entoure le poignet et le cou ? Pas tout à fait, d'abord parce que les gestes par lesquels le corps les sollicite permet de la même façon de s'en dessaisir, et surtout, parce que la distance par la vue est conservée : on peut *ob-server* l'*ob-jet* crayon tout en dessinant - avoir en main est déjà une distance - en revanche on peut mal ou trop partiellement porter le regard, prendre du recul visuel sur le vêtement porté par soi. Perdre ainsi de vue le vêtement porté implique une tendance à l'oublier. Oubli d'autant plus fort quand l'opposition se perd par la conformation au corps. L'oubli qui pointe ici va reparaître à plusieurs degrés de la fréquentation de l'objet.

Si la distance et l'opposition sont affectées par l'objet-vêtement en usage, elles ne sont pour autant pas annulées. Il subsiste toujours de l'espace entre la peau et les épaisseurs de tissus, une certaine quantité d'air. Et le port du vêtement est affaire incessante d'ajustements, qu'on sollicite chez lui par exemple un confort, le contact sensible du textile ou un maintien (et c'est alors le vêtement qui nous porte autant qu'on le porte) eux-mêmes signes à divers degrés de résistance, d'opposition. Ces qualités de l'objet seraient, au contraire, potentiellement mises en relief par le vêtement dans les différentes actions qui lui sont liées. Pour le moment évoquons simplement qu'il se positionne plus ou moins devant soi, plus ou moins comme objet qu'on le porte, l'ôte, le lave ou le replie.

LIRE

Il y a du « fait » dans le vêtement : on dit « cousu », bien (ou mal) « coupé », on parle d'un col « rabattu », d'une poche « passepoilée » ; tous ces participes passés indiquent qu'une action a eu lieu. Ces actions, ces opérations techniques, sont-elles perceptibles dans l'objet ?

(novembre :
abandon d'une
hypothèse, qui
consistait à
chercher
justification de
relation
technique-art
dans la présence
de la main et
contre la
machine.

Tentons d'abord de nous orienter à l'aide de la théorie du signe de Charles Sander Peirce¹⁸, qui discerne trois types de relation avec l'objet que le signe vient remplacer. Le *symbole* constitue une relation arbitraire avec l'objet, tandis que l'*icone* se trouve dans une relation de ressemblance, une relation d'analogie qui ne connaît pas de continuité. L'*indice* (ou *empreinte*) enfin est une trace sensible d'un fait, comme la trace de la lumière sur une pellicule photosensible, ou les marques manuelles ou machinales exercées sur l'objet. C'est une expression directe de la chose manifestée, il y a continuité entre l'empreinte et l'objet. « Dans l'indice, la coupure sémiotique, la différence (du signe et de la chose, de la carte et du territoire) n'est donc pas véritablement marquée » et, remarque Jean-Michel Bertrand, « l'artisan est, par excellence, producteur d'indices, c'est-à-dire d'un monde tout à fait particulier de relation ou de renvois entre un signe et son objet. »¹⁹.

Fabrication artisanale ou non, peu importe ici pour tenter de scruter des manifestations de la technique dans les vêtements de quotidien et de travail - c'est synonyme ici - portés par ce *Manœuvre* (qui porte surtout, irréprochablement, la charge de briques sur ses épaules). On choisit volontairement des vêtements ordinaires, pour lesquels l'enjeu de faire paraître ou disparaître la

18 Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe* (1935), traduction Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978.

19 Bertrand, Jean-Michel, « Le travail de la main », in *Mode de recherche* n°18, Paris, Institut français de la mode, juin 2012, p. 51.

technique n'est pas présente de prime abord. Cette photographie est issue d'une série documentaire initiée par August Sander dans les années 1920 qui compte justement dans l'histoire de l'art pour la valeur donnée à l'ordinaire, comme ce qui, pour Jacques Rancière, par « l'assomption du quelconque (...) fait entrer la photographie dans le monde de l'art »²⁰.

Elle est ici isolée de son contexte mais c'est bien la série qui signifie le quelconque. Comme le dit Marielle Macé,

« On retrouve ce sentiment vif d'une foule serrée des phrasés du vivre, et d'une genericité qui anime le réel lui-même dans la photographie documentaire d'un August Sander (...). C'est dans le pluriel que gît ici le sens : on sait peut-être que Sander a passé les dernières années de sa vie à classer et reclasser, organisant ses clichés en listes toujours recommencées, comme des jeux de cartes constamment rebattues, partageant et repartageant sans cesse le réel. »²¹.

20 Rancière, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, p. 51.

21 Macé, Marielle, *Styles, critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 63.



22

22 Sander, August, *Manœuvre*, 1928, tome « Artisans », in *Hommes du XX^e siècle*, Paris, La Martinière, 2006.

25

(novembre)
fabrication de
pantalon (atelier
tailleur Comédie-
Française)

On a d'abord et surtout des indices : vues directes de la fabrication des matières - la trame du tissage ou les mailles du tricot ; indice de la coupe, la matière coupée en morceaux, qui se lit particulièrement sur le gilet, dont les morceaux de devant se posent sur une partie relativement plane du corps. On peut ainsi remarquer que la coupe est géométrique : lignes droites du col, de la croisure devant, incurvée aux emmanchures, légèrement courbée et avec angle arrondi dans le bas ; il serait même possible d'en reproduire approximativement le tracé. Le boutonnage visible sur le gilet peut quant à lui se lire comme un icône de la couture, une analogie ou une répétition de clôture de deux morceaux de tissus, ou la « réunion, par une série de points dans lesquels passe un fil, de deux surfaces de matière quelconque »²³). Y a-t-il des traces de la couture en tant que telle ? Des lignes de piqure se perçoivent sur les manches en emmanchures du pull, des points faits à la main le long du gilet, des surpiqures à la braguette et aux poches du pantalon ; il s'agit de coutures simples, que l'on a pas pris la peine de cacher quand des vêtements plus sophistiqués auraient travaillé à rendre ce trait technique invisible. D'autres empreintes encore, cette fois celles des mouvements et de l'usage, viennent renseigner la technique : les plis horizontaux et diagonaux rayonnant du bouton le plus haut sont le fait d'un tiraillement du tissu et le signe d'un mauvais ajustement entre la coupe et le corps ; on peut le deviner, la déchirure sur l'emmanchure gauche du gilet permet d'en voir l'intérieur, de connaître les doublures, les matières utilisées, leur sens et la façon dont elles sont assemblées. Une usure du textile enfin fait apparaître ce qui était caché : sur le pantalon à gauche se dessine le fond de poche, la braguette s'entrebâille.

23 Leroi-Gourhan, André, *L'homme et la matière* (1943), Paris, Albin Michel, 2017.p. 263.

DÉCHIFFRER

Ces impressions et persistances de la technique sur l'objet laissent toutefois dans une difficulté à le lire, à le rendre à nous compréhensible comme résultat d'une construction ou à reconstituer sa « chaîne opératoire », selon l'expression d'André Leroi-Ghouran²⁴. Une question se pose : de quelle interprétation technique l'objet est-il capable ? En retournant à la lecture d'Hannah Arendt, on s'arrête sur :

« Le processus du faire est lui-même entièrement déterminé par les catégories de la fin et des moyens. L'objet fabriqué est une fin en ce double sens que le processus de production s'y achève (« Le processus disparaît dans le produit », dit Marx), et qu'il n'est qu'un moyen de produire cette fin ».²⁵

Voici les idées d'abord d'une liaison du processus à des moyens et une fin - un objet est un processus terminé - et ensuite du processus comme moyen s'effaçant voyant sa fin venir. Ceci semble laisser peu de chance de le lire, lui et ses opérations techniques, dans l'objet.

Ailleurs, dans son *Enquête sur les modes d'existence*, Bruno Latour critique ces idées, il paraît même contredire directement le texte de Hannah Arendt :

« S'il y a une façon indigne de traiter les techniques, c'est de croire qu'elles sont des moyens pour des fins. »

et

« Rien n'est moins propre aux techniques que le rapport de la fin et des moyens puisque les deux s'y inventent en même temps. »²⁶

²⁴ Leroi-Ghouran, *Le geste et la parole, tome II, La mémoire et ses rythmes* (1965), Paris, Albin Michel, 2016, p. 27-32.

²⁵ Arendt, *ibid.*, p. 194-195.

²⁶ Latour, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence*, ch. 9 « Rendre visibles les êtres de la technique », édition en ligne,

Ces quatre phrases ouvrent des questions qui vont nous faire passer par un chemin de lecture à plusieurs extraits. De quoi s'agit-il exactement ? Les textes de Hannah Arendt et de Bruno Latour s'opposent-ils vraiment ? Pour commencer, comment faut-il entendre par les deux auteurs le mot « fin » ?

(novembre)
1er essai de
la cape pour
Slang

Chez Hannah Arendt, la fin est ce par quoi on finit, le bout, l'aboutissement. Ces lignes sont tirées de *Condition de l'homme moderne* qui décrit les « conditions de base dans lesquelles la vie humaine est donnée à l'homme » en distinguant travail, œuvre, action. Le discernement du travail et de l'œuvre s'avère utile pour notre propos car, outre qu'il permet de se distancier d'un regard sur l'activité prise d'abord dans des faits sociaux, c'est lui qui précise l'idée de fin. En faisant un détour par le début du texte on lit :

« Le travail est l'activité qui correspond au processus biologique du corps humain, dont la croissance spontanée, le métabolisme et éventuellement la corruption, sont liés aux productions élémentaires dont le travail nourrit ce processus vital. La condition humaine du travail est la vie elle-même. »²⁷

« L'œuvre est l'activité qui correspond à la non-naturalité de l'existence humaine, qui n'est pas incrustée dans l'espace et dont la mortalité n'est pas compensée par l'éternel retour cyclique de l'espèce. L'œuvre fournit un monde « artificiel » d'objets, nettement différent de tout milieu naturel. C'est à l'intérieur de ses frontières que se loge chacune des vies individuelles, alors que le monde lui-même est destiné à leur survivre et à les transcender toutes. La condition humaine de l'œuvre est l'appartenance-au-monde. »²⁸

<http://modesofexistence.org>, consulté le 12 avril 2018.
27 Arendt, *ibid.*, p. 41.
28 *Ibid.*, p. 41.

Plus loin :

« Il semble que la distinction du travail et de l'œuvre, si constamment négligés par nos théoriciens, si obstinément conservée par le langage, ne soit plus en effet qu'une différence de degré, si l'on ne prend pas en considération le caractère d'objet-de-ce-monde de la chose produite : son emplacement, sa fonction, la durée de son séjour dans le monde. La distinction entre un pain, dont la « vie moyenne » ne dépasse guère une journée, et une table, qui survit aisément à plusieurs générations humaines, est certainement beaucoup plus nette que la différence entre un boulanger et un menuisier. »²⁹

Lorsqu'elle écrit que le processus n'est « qu'un moyen de produire cette fin », ceci est donc moins une réduction du processus comme moyen qu'une indication que le processus n'a pas vocation à être répété, comme c'est le cas dans le travail :

« Dans le processus du faire (...) la fin n'est pas douteuse : elle arrive dès qu'un objet entièrement nouveau, assez durable pour demeurer dans le monde comme entité indépendante, a été ajouté à l'artifice humain. En ce qui concerne l'objet, finalité et produit de la fabrication, le processus n'a pas à être répété. Le besoin de répétition vient de ce que l'artisan doit gagner ses besoins de subsistance, auquel cas son activité artisanale coïncide avec son activité de travail ; ou bien, il vient d'une demande de multiplication sur le marché, auquel cas l'artisan qui veut répondre à cette demande ajoute, comme aurait dit Platon, l'art de gagner de l'argent. »³⁰

Ainsi si l'objet est une fin, c'est que son processus n'appelle pas la répétition, contrairement au travail, et que dans sa condition, l'objet est, pourrait-on dire, une

29 *Ibid.*, p. 139.

30 *Ibid.*, p. 194-195.

pièce unique. Le projet, ou processus, c'est de déposer un objet dans le monde. La fin est à entendre autant comme un laisser-place du processus à l'objet, que comme la visée du processus, son sens, un dessein qui n'est pas nécessairement atteint dans l'objet. La fin de la chaise, pour l'auteur, n'est pas l'assise - cela serait plutôt son but - mais l'inscription de l'homme comme appartenant-au-monde.³¹

Pour Bruno Latour, penser le faire technique comme un moyen répondant à une fin c'est prendre le problème à l'envers ; la sensation « magique »³² que l'on peut ressentir à l'observation d'un objet fini obstrue le fait de la technique, cette continuité oblitérée et déviée :

« Ce que rate si obstinément le rapport de la forme à la fonction comme celui de la fin et des moyens, c'est justement cette marche en crabe, ce mouvement qui lui est perpendiculaire de farfouille, d'exploration, d'ondulation et de pétrissage qui produira peut-être (mais pas forcément) à la fois des formes ou des moyens répondant à des fonctions ou à des fins. Dire que les techniques sont efficaces, transparentes ou maîtrisées, c'est prendre la conclusion pour ce qui y mène. C'est rater leur

31 Je suis repartie ici de la distinction entre fin et but proposée par Pierre-Damien Huyghe dans son commentaire d'un autre texte de Hannah Arendt, *La politique a-t-elle encore un sens ?* (notes posthumes), Paris, L'Herne, 2017, p. 13, lors du séminaire *Théorie des techniques et du design*, Master 2 Design, arts, médias, 21 septembre 2017.

32 « Si vous commencez à imaginer ce qu'étaient les matériaux qui vous entourent avant que les objets dont ils sont composés viennent à vous, c'est bien de métamorphoses qu'il convient de parler. Les pierres de votre maison gisaient dans une carrière fort loin d'ici ; le bois de votre meuble en teck allait son chemin quelque part en Indonésie ; le sable de votre vase en cristal dormait au fond d'une vallée de la Somme ; le hamac où vous somnolez en lisant ce livre était encore de la laine sur le dos d'un mouton, et ainsi de suite. Oui, il y a de la magie dans la technique - tous les mythes le disent et Simondon l'a saisi mieux que personne. Regardez de nouveau autour de vous : vous aurez beaucoup de peine à établir une *continuité* entre la carrière, la forêt tropicale, la sablière, les moutons et les formes qu'elles ont su suggérer à leurs fabricants en devenant quelques - uns des composants de votre demeure. Il y a donc bien eu transmutation, transformation. Et ce n'est pas par hasard si l'on parle, à propos de la technique, de ruse, d'habileté, de détour, de *metis*. », *ibid.*

esprit, leur genèse, leur beauté, leur vérité. »³³

L'objet ne pourrait par ailleurs être une fin car il est ce que la technique laisse sur son passage, il est un assemblage momentané :

(décembre)
idée : l'*homo
faber* serait une
condition qui
dépasse la
fabrication

« On ne trouvera jamais le mode d'existence technique dans l'objet lui-même puisqu'il faut toujours chercher à côté de lui : d'abord, entre lui-même et le mouvement encore énigmatique dont il n'est que le sillage ; ensuite, à l'intérieur de lui-même, entre chacun des composants dont il n'est que l'assemblage momentané. (...) Les ingrédients de ces mélanges demeurent toujours étrangers les uns aux autres. Ils « se prêtent », comme on dit si justement, au fait d'être traduits, détournés, disposés, agencés, mais ils n'en restent pas moins sur leur « quant à soi », prêts à lâcher à la moindre occasion. Si l'on n'y veille pas, le mur s'écroule, le bois taraudé par les vers tombe en poussière, le cristal se brise - la voiture tombe en panne, le train déraile, la culture de bactéries meurt, la cordelette du hamac se dénoue, quant à l'ordinateur il tombe en panne par une sorte de dépression maléfique... »³⁴

Au-delà d'un désaccord entre les deux auteurs - d'une mésentente peut-être - sur l'objet comme fin, la question restante est : la technique finit-elle dans l'objet ? Bruno Latour répond explicitement par la négative, et Hannah Arendt pose avec l'*homo faber* le faire comme condition existentielle de l'homme : ceci du moins nous encourage à poursuivre la piste.

Qu'en est-il à présent de la disparition du processus technique dans l'objet ? Bruno Latour détaille plus longuement sa pensée, mais les deux auteurs se retrouvent sur l'idée d'effacement :

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

« C'est cette étrange présence et absence qui rend, en fait, les êtres de la technique si difficiles à saisir. » ;

« La technique, elle, cherche à se faire oublier. » ;

« L'objet technique a ceci d'opaque et, pour tout dire, d'incompréhensible (...) qu'on ne peut le comprendre qu'à la condition de lui ajouter les invisibles qui le font exister d'abord, puis qui l'entretiennent, le soutiennent et parfois l'ignorent et l'abandonnent. »³⁵

Voilà que se retrouve l'oubli. On peut d'ailleurs l'entendre aussi, dans le langage de tous les jours : dans l'entretien réalisé pour ce mémoire avec une habilleuse, il se révèle que ce qui n'est pas visible ne saurait être technique *a priori*. Alors qu'elle exerce un métier considéré comme technique, ce terme est plutôt un synonyme de compliqué, visiblement complexe, passant sous silence d'innombrables actions effectivement techniques mais rendues insensibles par l'habitude.³⁶

Il y a bien de l'oubli dans la technique. Pourtant quelque chose de plus est à entendre dans les mots de Bruno Latour : selon lui on ne pourrait comprendre l'objet technique que par ses invisibles, il prend pour cela l'exemple de la panne qui quand on la rencontre fait passer sur nous « le souffle de la technique ». On a également lu plus haut :

« On ne trouvera jamais le mode d'existence technique dans l'objet lui-même puisqu'il faut toujours chercher à côté de lui »³⁷.

Ceci ne laisse-t-il pas entendre le peu de confiance dans l'objet en lui-même, dans sa capacité formelle ? En revanche, chez Hannah Arendt l'union des objets d'usages et

35 *Ibid.*

36 Cf. entretien en annexe, p. 99.

37 Latour, *ibid.*

artistiques dans « l'œuvre » ouvre pour l'objet technique en général la perspective prometteuse de la forme et de ses possibilités.

Qu'on regarde la fabrication ou l'objet, on aperçoit la technique tantôt comme représentation, tantôt pointillée d'invisibilité et d'oubli ; finalement la représentation met en scène une invisibilité. Reconstituer la chaîne opératoire, comme le fait l'ethnologue, permettrait le mieux de comprendre la technique « prise » dans l'objet. Mais à nouveau, chercher à remonter depuis l'objet aux étapes de sa fabrication, est-ce la seule voie pour la technique ? Et nous, usagers des objets, sommes-nous ethnologues de nos propres vies ? Quelle trace éventuelle de la technique dans l'usage ? Et si l'on souhaitait maintenant non plus seulement percevoir, mais éprouver la technique ?

2 ÉPROUVER DANS L'USAGE

.2.1 QUANT À L'USAGE

Nulle technique *a priori* dans l'usage, elle qui semble à peine résister dans son passage à l'objet. User n'est pas fabriquer ! bien au contraire, pourrait-on ajouter, ce serait plutôt mener à l'obsolescence, détruire, soit le mouvement inverse de la construction.

Nous avons jusqu'ici suivi un chemin plutôt candidement linéaire, tenu dans l'image chronologique d'une fabrication qui précède l'objet qui précède l'usage. Il pourrait bien demander à être retracé à l'épreuve de la définition de ce dernier terme. Qu'est ce que l'usage, quel est cet attribut qui vient se coller à l'objet fonctionnel ?

L'« ART TRÈS ANCIEN DE « FAIRE AVEC » »

Usage est un dérivé savant du latin classique *usus* et s'emploie historiquement pour « usage, emploi », « droit d'usage », « pratique » et « expérience ». Il faut remonter au verbe *user* pour embrasser dans la lexicologie une pleine ressource : emprunt du latin tardif *usare*, le verbe français s'emploie d'abord au sens de « passer (son temps) à faire quelque chose » et « épuiser (son temps) ». Aussi dans ce verbe se tient une double sémantique, celle de l'usage et de l'usure. On voit par ces repères se définir l'usage comme une chose éventuellement plus vaste, plus ouverte qu'on ne se le représente lorsqu'on pense d'abord à la façon que nous avons de faire et d'être avec les objets qui nous entourent. Quant au très présent terme *utilisateur*, que notre langue pratique depuis le XX^e siècle, il vient plus précisément du latin *utilis* signifiant « qui sert », « avantageux ». Il évoque plus aisément la dénomination d'une place dans une répartition sociale des tâches, que celui qui passerait son temps à *faire* quelque chose. C'est comme si l'utilisateur réduisait la notion d'usage : il

(janvier)
couture de la
cape

serait l'invention (récente) d'un personnage au comportement observé, étudié, impacté, quand l'usage serait un rapport au temps.

Remarquable penseur de l'usage, Michel de Certeau ne dédie justement pas *L'invention du quotidien* à l'utilisateur, mais en quelque sorte à son contraire, l'homme « ordinaire », « tacticien » du mode d'emploi de sa vie. Nous avons quitté la « chaîne opératoire » de Leroi-Gourhan pour des « schémas d'opérations » :

« Comme en littérature on différencie des « styles » ou manières d'écrire, on peut distinguer des « manières de faire » - de marcher, de lire, de parler, etc. (...) Ces opérations d'emploi (...) correspondent à un art très ancien de « faire avec ». Je leur donne le nom d'usages, bien que le mot désigne le plus souvent des procédures stéréotypées reçues et reproduites par un groupe, ses « us et coutumes ». Le problème tient dans l'ambiguïté du mot, car dans ces « usages », il s'agit précisément de reconnaître des « actions » (au sens militaire du mot) qui ont leur formalité et leur inventivité propres et qui organisent en sourdine le travail fourmilier de la consommation. »³⁸

Une définition optimiste d'usages - au pluriel - est ici donnée, que cet autre moment du texte vient augmenter :

« Le consommateur ne saurait être identifié ou qualifié d'après les produits journalistiques ou commerciaux qu'il assimile : entre lui (qui s'en sert) et ces produits (indice de « l'ordre » qui lui est imposé), il y a l'écart plus ou moins grand de l'usage qu'il en fait. »³⁹.

38 De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard Folio, 1990, p. 51-52.

39 *Ibid.*, p. 55.

L'usage est donc un espace, un jeu, une distance entre l'objet et celui qui l'emploie, une « fabrication »⁴⁰ même. Il se révèle être une zone de possibles qui nous permet en conséquence de commencer à désamorcer l'identification rencontrée en début d'écriture consistant à repérer et à exercer le faire dans la fabrication des objets. On peut en effet saisir dans ces pages un registre lexical de l'usage comme acte : « action », « fabriquer », « opération », mais aussi comme art : « des manières d'utiliser », « un art d'utiliser », « un art de faire ». Remarquons en outre le rapprochement de « art » et « manière », l'idée d'un art comme manière de faire : ces expressions ne semblent pas étrangères ni hostiles à l'idée de technique ; le grec *tekne* signifie précisément « habileté à faire », « manière de faire, moyen ».

USAGE, MANIPULATION, CONDUITE

Qu'en est-il de l'usage du vêtement quotidien, ordinaire ? On parlera plus volontiers de port le concernant ; le vêtement en usage, c'est le vêtement porté. Emparons-nous de cette distance frayée avec le mot « usage » comme une chance, une possibilité de déplacer le regard.

40 « ... il semble possible de considérer ces marchandises non plus seulement comme des données à partir desquelles établir les tableaux statistiques de leur circulation ou repérer les fonctionnements économiques de leur diffusion, mais comme le répertoire avec lequel les utilisateurs procèdent à des opérations qui leur sont propres. Dès lors, ces faits ne sont plus les données de nos calculs mais le lexique de leur pratique. Ainsi, une fois analysés les images distribuées par la télé et les temps passés en stationnement devant le poste, il reste à se demander ce que le consommateur *fabrique* avec ces images et pendant ces heures. », *ibid.*, p. 52-53.



41

Chercheur en archéologie moderne et contemporaine, Pierre-Yves Balut s'intéresse au vêtement en ancrant ses observations depuis l'emploi qu'on en fait. Il propose « passe-port » et « manipulation » : se vêtir, c'est

« « manipuler » l'outil par les diverses parties du corps. Comme il s'agit à la fois de l'enfiler et de le porter, on pourrait parler du « passe-port » vestimentaire. (...) [la « vêtue »] est exactement dans les « manipulations » qui nous permettent « d'entrer dedans », d'agir et d'être avec. L'étymologie du mot ne renvoie malheureusement qu'à la main quand s'active techniquement toute autre partie ou l'ensemble du corps. (...) L'habillement ne se réduit donc pas aux manipulations quand la main empoigne le vêtement pour le mettre, mais s'étend à celles où le corps le conserve et l'utilise. »⁴²

41 Marin, Maguy, *Umwelt* (spectacle créé en 2004), captation par Luc Riolon, 24 images/Cie Maguy Marin, 2006. Capture d'écran, avec Ulises Alvarez et Denis Mariotte, costumes Cathy Ray.

42 Balut, Pierre-Yves, *Théorie du vêtement*, Paris, L'Harmattan, 2014, édition numérique, ch. 1. Le lecteur de fichiers .pub ne permet pas

La notion de « manipulation » prend son intérêt lorsqu'elle s'étend à une action complète du corps et s'étire dans le temps de l'usage. Elle signale alors un mouvement actif, éventuellement conscient de lui-même, qui dure *tout au long de l'usage*.

C'est encore une manipulation, au sens plus étroitement manuel, qui vient s'ajouter dans une sorte de *méta-usage* : il s'agit alors de saisir le vêtement dans la penderie, le décrocher de son cintre ou le déplier, le retourner, lui faire suivre le cycle du lavage, le repasser, le suspendre ou le dépendre d'une patère. Ces actions auxiliaires déployées avec le vêtement, situées autour du strict port du vêtement mais essentielles et complémentaires étaient déjà évoquées pour rendre tangible une définition de l'objet (1.2.). Ces gestes et moments de remise, de soin, sont aussi un décollement de la relation de service. « Soin », « entretien », « réparation » sont d'ailleurs des notions qui indiquent pour Pierre-Damien Huyghe la possibilité d'une « conduite » - nouvelle proposition en remplacement d'usage - des objets. « « Prendre soin » des objets et des hommes, prendre soin des hommes au travers des objets » écrit-il, et « Quand je répare un objet, je signale que je n'ai pas fini de m'entretenir - d'avoir commerce - avec lui et que je compte encore sur sa présence dans ma proximité. »⁴³ : invitations à une relation confiante, amicale à eux.

Les auteurs que l'on vient de lire octroient à l'usage une possible dimension inventive, attentive, existentielle aussi. Pour autant les appellations *consommateur*, *utilisateur*, *usager*, *manipulateur* laissent dans un certain embarras, aucune ne donnant vraiment satisfaction, ne parvenant à faire résonner l'épaisseur de l'usage.

de conserver une pagination stabilisée.

⁴³ Huyghe, Pierre-Damien, « Plaidoyer pour une technique hospitalisable », in *À quoi tient le design, Sociétés services utilités*, Grenoble, De l'Incidence, 2014, p.38.

L'amateur, bien qu'il puisse sembler à première vue inapproprié, est un terme qui mérite qu'on s'y intéresse. L'amateur propose une alternative au schéma de la consommation, il rebat les cartes de la production et de la réception, du faire et de la prescription des goûts. Se manifestant historiquement dans les matières savantes et artistiques, l'amateur « sait voir parce ce qu'il sait comment les choses sont faites pour l'avoir lui-même, à sa manière, mis en œuvre. »⁴⁴. Progressivement à partir du XVIII^e siècle l'amateur est reclus dans une position de seule contemplation, dans les arts puis avec son développement dans la consommation qui « commande une assignation de (...) goût par des artefacts de persuasion et de fidélisation. C'est autant d'artifices en conflit avec les conditions élémentaires du goût que réclame un amateur qui doit constamment affûter son propre jugement. »⁴⁵

Malgré cette atteinte, il est possible de voir dans la figure de l'amateur-bricoleur, héritier croisé de Michel de Certeau et de Claude Lévi-Strauss⁴⁶ l'affirmation d'un déplacement des souverainetés ; il est

« celui qui aime les choses (...), mû par un irréprensible besoin de se heurter à elles. Il s'agit de se frotter à la chose, de prendre le monde à bras le corps pour le rendre plus signifiant, le débarrasser de la fadeur qui le guette inexorablement. Il y a dans l'amateur une volonté de transformer l'objet en « objet » pour reprendre le terme de Francis Ponge. (...) Le jeu vaut ici comme lorsqu'on dit : « il y a du jeu » ; l'objet qui auparavant s'offrait telle une évidence dans une sorte de limpidité et de banalité routinière et ronronnante, présente à nouveau une résistance au regard et à la main »⁴⁷

(février)
2ème essai de
la cape *Slang*

44 Assouly, Olivier, « L'amateur, le consommateur et les métamorphoses du capitalisme », in *L'amateur, juger, participer et consommer*, Paris, IFM/Regard, 2010, p. 34.

45 *Ibid.*, p. 37.

46 Pour la notion de bricolage : Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage* (1962), Paris, Calman-Lévy, 1990.

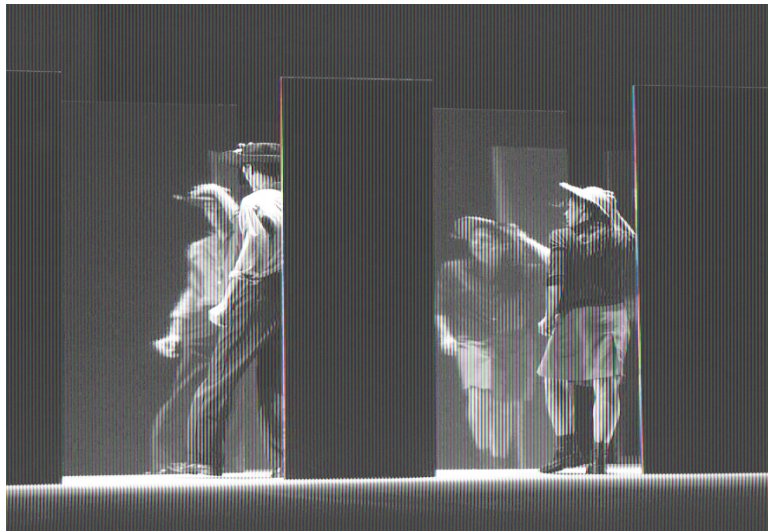
47 Heilbrunn, Benoît, « Le consommateur ou l'ami bricoleur », in

Plus encore que l'homme ordinaire de Michel de Certeau, l'amateur apparaît porteur d'une volontaire indiscipline, d'une insistance à ne pas laisser les choses telles quelles ni à leur place, sans doute à cause de sa participation historique à la production. Les expressions « se frotter à la chose », « prendre le monde à bras le corps » révèlent elles aussi une connotation technique. On y revient donc : dans la trame des textes que nous venons de parcourir pour cerner l'usage se trouve quelque chose d'une inscription dans le monde par l'appropriation, la manipulation, l'entretien, la modification des objets techniques. Dans l'usage-même, on dirait que quelque chose de technique cherche à s'exprimer. Et c'est peut-être parce que s'inscrire ainsi dans le monde est une chose finalement existentielle, qui touche à la condition de l'homme qu'on réussit si mal à se contenter des adjectifs *utilisateur*, *usager*, *consommateur*, *amateur*, qui servent par ailleurs d'identifiants sociaux.

L'amateur, juger, participer et consommer, Paris, IFM/Regard, 2010, p. 63.

.2.2 HOMO FABER

L'USAGE, UN ACTE TECHNIQUE ?



48

Les lectures et observations engagées par la question de départ mènent à la formulation d'une hypothèse. Elle part du concept d'*homo faber* tel que le déploie Hannah Arendt⁴⁹. Celle-ci emploie peu directement le mot technique,

48 Marin, Maguy, *Umwelt* (spectacle créé en 2004), captation par Luc Riolon, 24 images/Cie Maguy Marin, 2006. Capture d'écran, avec Thierry Partaud, Jeanne Vallauri et Mary Chebbah, costumes Cathy Ray.

49 Hannah Arendt accrédite mise en circulation du concept d'*homo faber*, certainement d'origine moderne, postmédiévale, à Bergson : « En définitive, l'intelligence, envisagée dans ce qui en paraît être la démarche originelle, est la faculté de fabriquer les objets artificiels, en particulier des outils à faire des outils, et d'en varier indéfiniment la fabrication » Bergson, Henri, *L'Évolution*

mais les contigus « fabrication », « ouvrage », « produit des mains de l'homme », « invention habile d'outils » ; l'*homo faber* est celui qui produit « l'œuvre ». Objets d'art et objets fonctionnels s'y tiennent ensemble puisque le sens premier de la fabrication artificielle humaine n'est pas le beau ou l'utile, mais la possibilité de laisser une trace derrière soi, de marquer une permanence. Ces choses « faites de main d'homme » sont nécessaires à l'établissement humain. Commentateur et ami de l'auteur, Hans Jonas écrit :

« D'après Hannah Arendt le monde des choses créées-par-l'homme possède quelque chose en plus qu'une simple fonction utilitaire : c'est (sans aucune mystique de la « chose ») l'habitat humain authentique, construit pour durer et pour protéger, qui s'interpose non seulement entre l'homme et la nature, mais aussi entre l'homme et l'homme : dans ce dernier cas, il sépare et réunit en même temps, comme la nourriture sur la table. L'ensemble de ce monde des choses, dans lequel on demeure, et qui est l'œuvre de l'homme, on l'appelle « monde artificiel humain d'objets » - sa chosalité, qui est partagée, nous offre la garantie de son objectivité, tandis que sa persistance assure la continuité au-delà de la brièveté des vies individuelles. »⁵⁰

(février)
création costumes
pour *D'après
nature*, de
Vincent Weber.
éclosion d'un
objet, le passage
du projet à
l'objet se fait
au moment de sa
présentation
publique.

Quelle plus noble place donner aux objets, et en particulier aux vêtements ? Ils sont des actes techniques posés par l'homme dans le monde, dans lequel il trouve à se « loger », ils sont la condition et la manifestation d'une habitation du monde. Mais si celui qui donne lieu aux vêtements agit bien par nécessité de toucher au monde et de poser quelque chose en-dehors de soi, il n'est évidemment pas le seul à habiter ; l'ensemble de la condition humaine est non seulement concernée, mais réunie par leur présence

créatrice (1907), Paris, PUF, 2007, p. 138.

50 Jonas, Hans, « Agir, connaître, penser » (1976), traduction Alice Lotto, in Arendt, Hannah, *La langue maternelle*, Paris, Eterotopia, 2015, p. 15.

objectale. Ce qui rapproche celui qui fait et celui qui use, ce ne peut être la fabrication, c'est cette habitation commune du monde. On a déjà repéré chez les théoriciens de l'usage des présences de technique. Alors, cette relation au monde, n'a-t-elle pas quelque chose à voir avec la technique ? La fréquentation des objets, en amont ou en aval de leur fabrication, n'est-t-elle pas une relation technique ? Tout un chacun ne cherche-t-il pas à éprouver à sa manière son être technique ? Ceci pris en considération, et voilà formulée l'hypothèse, serait-il possible de considérer que l'usage est lui aussi un acte technique ? Il s'agirait alors d'étendre, au-delà du fabricant, l'idée l'*homo faber* à tous les hommes. L'usage serait un espace possible où éprouver notre être technique.

LE VÊTEMENT-SEUIL

Si les objets en général sont en eux-mêmes la solidification d'un écart, d'une séparation, autant qu'un passage qui permettent à l'homme de se présenter au monde, le vêtement donne particulièrement à sentir la dimension « de-ce-monde », il est un pivot entre d'un côté la sphère privée, le corps, l'individu, et d'un autre la sphère publique, le monde, la société. Plus encore, fait remarquer François Dagognet :

« le vêtement, comme le bouton (...), appartient à un vaste ensemble, celui de « l'ouvert et du fermé », de ce qu'on peut à la fois (partiellement ou totalement) enlever et mettre, de ce qui autorise la réversibilité de l'aller et retour (la porte, dans le domaine de la construction, tient le même rôle) »⁵¹

Du domaine de l'ouvert et du fermé, le vêtement est un seuil : boutonnages, nouages, et pliages ne se situent donc pas seulement dans les registres de la fonction et de la

⁵¹ Dagognet, *ibid.*, p. 15.

forme (ornementale ou non), ils sont essentiellement constitutifs du vêtement.

Le cas du linge est intéressant car il circule du domestique au public, quotidiennement mais aussi historiquement. Une définition : « Toile mise en œuvre pour servir de vêtements de dessous et pour divers usages d'hygiène et de propreté. On distingue le linge de corps, dont on se revêt (chemise ou pantalon) ou qu'on emploie directement à un usage de propreté (mouchoir), et le linge de maison. »⁵². Cette image, issue du même ouvrage, expose des parures de linge regroupant chemise de nuit et mouchoir.



⁵² Larousse ménager, dictionnaire illustré de la vie domestique, Paris, 1926, p. 753.

Plus précisément encore que le vêtement, le linge touche à l'intimité : sa blancheur est signe sinon de pureté au moins de propreté. On « lave son linge sale en famille », il appartient à la sphère privée. Cependant le problème de son séchage donne lieu à différentes réponses techniques ; en Pologne, traditionnellement le dimanche est un jour où il est mal vu de travailler, mais c'est aussi jour de lessive : aussi fait-on sécher le linge à l'intérieur, même par beau temps. Dans des pays latins, le linge sèche à vue dans les rues, juxtaposant en une image saisissante le dehors et le dedans :



53

Pièce de lingerie, la chemise est passée du privé au public et porte particulièrement cette fonction de seuil. Etymologiquement, c'est un vêtement porté à même la peau, par extension « enveloppe », qui fut longtemps invisible (à partir du XV^e siècle on commence à soupçonner le col de la chemise dans la silhouette) jusqu'à devenir aujourd'hui un vêtement visible, « de dessus », « sans complètement abandonner le côté privé, le témoin des soins apportés à la toilette définie par la bienséance des siècles passés »⁵⁴.

(février)
le projet /
critique du
projet comme
espace de
représentation de
la technique.

53 Monsieur Lui et Mademoiselle Elle, photographes anonymes éditant le site *Le chameau bleu*, <http://www.lechameaubleu.com>, consulté le 28 mars 2018.

54 Fiette, Alexandre, « Linge et corps », in Debray, Régis et Hugues, Patrice (dir.), *Dictionnaire culturel du tissu*, Paris, Fayard, 2005,



55

Le vêtement est aussi un seuil du corps à l'altérité⁵⁶, et de l'individu au collectif : c'est ainsi que Georg Simmel définit le fait social paradoxal de la mode : se

p. 164.

55 Anofuku, *Le vêtement réinventé*, exposition du 6 septembre au 28 octobre 2017, Maison de la culture du Japon à Paris. Photographie réalisée par nos soins.

56 Voir Anzieu, Didier, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1997, ou encore le vêtement comme « seconde peau », concept psychanalytique de Esther Bick : le bébé qui vient au monde se trouve dans la situation d'un astronaute projeté dans l'espace sans combinaison spatiale. « La terreur prédominante du bébé est de tomber en morceaux ou de se liquéfier. On peut voir qu'il tremble et frissonne quand le sein lui est retiré, mais aussi quand ses vêtements lui sont ôtés ». puis « Sous leur forme la plus primitive, les parties du sujet sont ressenties comme n'ayant aucune force liante entre elles et doivent de ce fait être tenues passivement ensemble grâce à la peau faisant office de frontière » et enfin « une perturbation dans la fonction primaire de la peau peut conduire au développement d'une « seconde peau », afin de constituer son unité corporelle, de pouvoir se mettre en lien avec une altérité. Cette seconde peau peut se réaliser de différentes manières, via objet, lumière, voix, odeur, etc. qui maintienne une attention unifianse sur les parties de son corps. Au-delà de ces situations pathologiques où la fonction de la peau est affectée, le vêtement est sans doute toujours un peu une sorte de seconde peau, un contenant du corps, quelque chose qui porte le corps autant que le corps le porte. Bick, Ester, « L'expérience de la peau dans les relations d'objet précoces », in *Un espace pour survivre* (1968), Larmor-plage, Hublot, 2006, p. 83.

47

ressembler tous et être différent chacun, imitation et distinction. À ce titre, l'exposition *Anofuku - Le vêtement réinventé* présentée à l'automne 2017 à la Maison de la culture du Japon, est remarquable. Deux designers de mode japonais, Keisuke Kanda et Kunihiko Morinaga, ont travaillé ensemble à la proposition « ANOFUKU du Studio Ghibli ». On pourrait traduire *anofuku* par « le vêtement de quelqu'un » ; sur 174 pulls tricotés de tailles différentes (on passe progressivement d'un gabarit enfant à adulte) ont été brodés à la main un motif très semblable, inspiré d'un dessin animé (*Mon voisin Totoro*, de Hayao Miyazaki, 1988), mais à chaque fois légèrement différent, à la manière d'une décomposition du film image par image. Cette série de pulls à la fois similaires et toujours différents prend une force particulière : comme dans le travail d'August Sander ou d'Alain Cavalier, la série vient nommer non pas le nombre indifférencié, mais la singularité, le quelconque ou encore l'ordinaire de Michel de Certeau. C'est une série de pièces uniques, ce qui correspond pour le monde de la mode à un oxymore, et pour son paradoxe une réponse : il est possible d'imiter et de se distinguer en même temps, et surtout ce double mouvement fabrique un commun, il propose d'habiter un même monde où « chaque singularité s'en trouve restituée à sa dimension de possible. »⁵⁷.

57 Macé, *ibid.*, p. 63.

.2.3 CORRESPONDANCES

L'usage, un acte technique ? Considérons maintenant, sous la forme de l'énumération et dans le vêtement ordinaire, certains de ses voisinages ou certaines de ses réciprocitys avec l'activité du *faber*. (On peut traduire le latin *faber* par « ouvrier », le terme venant lui-même de *opera* : œuvre. Cette définition vérifie du reste la situation de l'œuvre chez l'*homo faber* par Hannah Arendt.).

(février)
fabrication de
chemises (atelier
lingerie Comédie
Française)

La compagnie du vêtement est soutenue par une autre, qu'on pourrait dire « antécédente », c'est celle de la matière. Être technique c'est toucher au monde ; le toucher est avec la vue un sens principal par lequel ceux qui forment les vêtements et ceux qui les portent sont en rapport à la matière. On touche le tissu pour le choisir, dans un métrage ou dans un vêtement. On approche et éloigne l'œil, caresse vers ou contre le sens du tissage, drape, froisse, étire, on toise un motif ou un relief. On le manipule dans la fabrication comme dans l'entretien du vêtement. Et surtout, en s'en revêtant, nous ne le touchons plus seulement avec les mains, mais avec plusieurs parties du corps. « Être en contact avec la matière » est une expression commune pour expliquer l'intérêt, le plaisir du faire. Il y a déjà là, si nous voulons (ou si nous pouvons !) y prêter attention, de la technique à éprouver. La matérialité de l'objet est aussi ce qui circule depuis sa formation jusqu'au « nous vêtu », comme une sorte de témoin. « Les vêtements cousus à la main redoublent le sentiment qu'ils font corps avec nous »⁵⁸, note l'écrivain Jane Sautière.

(février)
réflexion sur les
costumes des
Pierrettes, de
Céline Dauvergne
et Stéphanie
Moitrel /
recherche de la
singularité dans
le port de
l'uniforme

Nous l'avons abordé avec la notion de *manipulation*, de la technique se manifeste dans le port du vêtement. Enfiler

⁵⁸ Sautière, Jane, *Dressing*, Paris, Verticales, 2013, p. 20.

et ôter un vêtement demande habileté (technique peut être défini par « habileté à faire, manière de faire »). Il nous a fallu apprendre à passer les jambes d'un pantalon par exemple. L'usage du vêtement, le temps pendant lequel nous le portons, est affaire constante d'*ajustement*, qui est un trait, une expression de la technique, ces lignes de Bruno Latour le décrivent, dans une réciproque de la fabrication et de l'usage :

« Le plus inhabile des cuisiniers farfouille dans le tiroir jusqu'à ce qu'il ait trouvé le couteau enfin *ajusté* à la découpe. Le plus sybarite des dormeurs va pétrir son oreiller jusqu'à ce qu'il trouve l'*accord* entre sa tête et le duvet. (...) Ne regardez pas l'artisan trop habile, non, mais l'apprenti qui cherche son habileté par un lent parcours et qui va se trouver corrigé à chaque pas par son maître. Ne cherchez pas à saisir le mouvement d'une technique qui « marche » mais le *tâtonnement* de l'innovation qui, justement, ne marche pas encore et qui oblige à *s'y reprendre* à plusieurs fois d'obstacle en obstacle. « Jugement », « ajustement », « rectification », « reprise », pas de doute, nous sommes là devant la différence – souvent muette, peut-être, mais toujours extraordinairement subtile – entre le vrai et le faux, le bien construit et le mal construit. »⁵⁹

Pierre-Yves Balut affirme par ailleurs que les techniques relatives au vêtement ne résident précisément pas dans sa fabrication mais dans son usage :

« Le fait, souvent négligé, de se vêtir constitue seul la technique vestimentaire proprement dite qui consiste à savoir « manipuler » l'outil par les diverses parties du corps (...) Aussi toutes ces techniques de production de vêtements ne recouvrent pas la technicité du fait même de se vêtir,

⁵⁹ Latour, *ibid.*

proprement d'une vêtture. »⁶⁰

L'entretien mené avec une habilleuse démontre par lui-même que l'habillage est technique : c'est un métier, classé parmi les métiers techniques du spectacle vivant⁶¹. On peut par exemple extraire de la transcription :

« Quand on est habilleuse, on doit vraiment s'approprier son travail, connaître ses costumes (...), on doit connaître comment ils fonctionnent, comment ils se ferment, comment ils s'ouvrent, comment la personne est bien dedans, comment elle le porte. »⁶²

« c'est vraiment chouette quand on a matière à faire, à fermer, quand la personne peut pas le faire toute seule et qu'il y a justement ce travail manuel, ce contact »⁶³

Et puis, le vêtement est familier des idées d'entretien, de reprise, de retouche, autant d'actes techniques. C'est particulièrement lisible dans le film *La Repasseuse*, d'Alain Cavalier, qui montre Madame Ambrosini repassant le linge depuis cinquante ans et dont les gestes sont répétés, professionnalisés, « usés » pourrait-on dire. Le mot repassage implique de lui-même la répétition ; il y a quelque chose de sans cesse recommencé dans l'exercice difficile de la répétition, menacé de routine. Voici la définition qu'en donne l'habilleuse Sabine Martinez : « c'est pas parce que c'est répétitif que c'est semblable. Je ne sais pas le décomposer, mais re c'est à nouveau, et dans nouveau, tout est possible. C'est un champ de possible. »⁶⁴.

60 Balut, *ibid.*, édition numérique, ch. 1.

61 La Convention d'assurance chômage sépare dans deux annexes aux conditions et droits distincts, technique d'une part et artistique de l'autre, les métiers de la scène et de l'audio-visuel.

62 Entretien, p. 99.

63 *Ibid.*, p. 107.

64 *Ibid.*, p. 100.



65

65 Cavalier, Alain, « La repasseuse » (1986, 13') in *24 portraits d'Alain Cavalier*, Arte, 2006. Ce film fait lui aussi partie d'une série de portraits constitués de l'interview par Alain Cavalier d'une femme exerçant à Paris un métier rare ou en voie de disparition.

Jean-Yves Balut avance lui que ces actes sont un prolongement de la fabrication :

(février)
idée : la
technique est un
art de vivre

« L'entretien est re-production, continuité récurrente de la production du produit, différée au-delà de la chaîne opératoire proprement dite, mais participant encore du bloc opératoire où se font et se refont qualités et quantités du produit.

Les nettoyages, les lavages, les repassages, les empesages, mais aussi la nécessité de recoudre les boutons, les doublures craquées, les accrocs, les usures : tout l'entretien fait partie d'une fabrication qui se continue dans le temps, après l'apparente « livraison de l'article »⁶⁶

(mars)
temps de
réflexion 1,
organisé avec
Emile Flacher
(compagnie
Arnica) :
rechercher
l'objet matériel
dans le théâtre
de marionnette.

Déjà remarqué chez le *Manœuvre* d'August Sander enfin, un motif se repère - dans le sens d'un élément formel et répété prenant une autonomie signifiante : le boutonage. Assembler des pièces de tissus ou les boutonner, coudre ou fermer un vêtement, cela se ressemble. L'histoire du costume rapporte qu'au XIII^e siècle, à propos de manches très étroites sur une robe de femme, on avait préféré au placement de boutons l'acte de les coudre le matin, et de les découdre le soir (la raison est la pudeur : on ne souhaitait pas laisser à l'habillée la possibilité de découvrir elle-même ses bras)⁶⁷. Ouvrir et fermer un vêtement, c'est aussi réitérer et rendre au présent sa dimension de seuil.

Nous avons, au moins, constaté qu'il peut y avoir de la technique dans la manipulation, l'entretien, le port, l'ajustement, le raccommodage, qu'avec le vêtement se trouve, ordinairement, de la technique dans nos vies, et dans nos vies un espace pour son déploiement. La question peut alors se reformuler ainsi : comment expliquer le rapport qu'entretient notre époque avec la technique, fait

⁶⁶ Balut, *ibid.*, édition numérique, ch. 5.

⁶⁷ Gandouet, Thérèse, *Boutons*, Paris, L'Amateur, 1984, p. 67.

à la fois d'attrait et de volontaire tenue à distance, et dont la plus grande manifestation - à nouveau - est la tendance à la reconnaître d'abord et surtout dans l'espace précisément éloigné de la fabrication ?

3 LA TECHNIQUE COMME ART DE VIVRE

.3.1 UNE PRÉSENCE INCONTOURNABLE

(mars)
Répétitions de
Street life,
Joseph Mitchell,
François Tizon,
composition et
décomposition de
l'objet scénique

On sait que dans l'habitude de l'usage la technique se laisse oublier, c'est une raison forte de son imperception, un angle mort d'importance. La délégation a aussi toute son importance ; car on peut aimer faire soi-même certaines choses, et on peut aussi aimer les faire-faire. Bruno Latour (« la *délégation* qui fait se reposer l'action sur d'autres matériaux »⁶⁸) est ici rejoint par José Ortega y Gasset, qui est plus précis. Celui-ci explique que la technique n'est pas ce que l'homme fait pour satisfaire ses besoins, mais au contraire pour les mettre à distance, les « annuler » - encore de l'oubli - et pour pouvoir se préoccuper d'autres choses qui sont le propre et l'essence de la vie humaine. Contrairement à l'animal, qui ressent la faim mais n'a rien d'autre à faire que d'avoir faim et d'essayer de manger,

« si l'homme parvenait à se libérer de ces besoins et de leur satisfaction, il lui resterait encore beaucoup à faire, il aurait l'occasion de se consacrer à ce qui, à ses yeux, le caractérise au mieux, à savoir ses occupations de la vie qu'il entend mener ».

Ainsi l'homme

« se différencie et se distingue de sa circonstance ; mais il n'a pas d'autre choix (...) que d'accepter les conditions qu'elle lui impose. De là le fait que celles-ci lui apparaissent comme négatives, contraignantes et pénibles. »⁶⁹.

Par la délégation on se dégage donc en premier lieu de

68 Latour, *ibid.*

69 Ortega y Gasset, *ibid.*, p. 28.

ses besoins, et éventuellement de certains actes vécus comme des tâches pénibles. L'amalgame arrive si on croit du même coup se dégager de la technique, car nous sommes en réalité encore avec elle. Personne ne se passe de la technique, elle est constitutive de nos vies : l'homme a en lui une part « extranaturelle et antinaturelle », qui « n'est pas seulement réalisée mais consiste (...) en une simple prétention à être, en un projet de vie. »⁷⁰ Ce projet est le lieu de la technique :

« L'homme, qu'il le veuille ou non, doit se faire lui-même, s'auto-fabriquer. (...) Cela met en exergue que l'homme, à la racine même de son essence, joue avant tout le rôle de technicien. Pour lui, vivre revient d'abord à s'efforcer de rendre présent ce qui ne l'est pas encore ; à savoir, lui, lui-même, profitant pour cela de ce qu'il y a ; en somme, il est production. (...) Le monde, la circonstance, se présente comme le premier matériau et comme machine potentielle ».

Quelle joie de rencontrer ce texte très riche et dont nous retenons d'abord que l'homme est technicien de sa propre vie. « La vie ressemble presque à un problème d'ingénierie »⁷¹, écrit encore José Ortega y Gasset ; à contresens de cette phrase, une autre idée de la délégation qui jette la technique avec l'eau des besoins a contribué à forger l'idée que le faire aurait partie liée avec la servilité. Les occupations indignes d'une vraie vie humaine, il faut bien qu'elles soient prises en charge, par des hommes ou des machines. Hannah Arendt rappelle chez les grecs le mépris du travail et la méfiance vis-à-vis de l'*homo faber* liés « à l'origine à la volonté passionnée de se libérer de la nécessité et au refus non moins passionné des efforts qui ne laisseraient point de trace »⁷², et précise :

70 Ortega y Gasset, *ibid.*, p. 56.

71 *Ibid.*, p. 70.

72 Arendt, *ibid.*, p. 125.

« Dire que le travail et l'artisanat étaient méprisés dans l'antiquité parce qu'ils étaient réservés aux esclaves, c'est un préjugé des historiens modernes. Les Anciens faisaient le raisonnement inverse : ils jugeaient qu'il fallait avoir des esclaves à cause de la nature servile de toutes les occupations qui pourvoyaient au besoin de la vie. »⁷³

De fait, la technique a été historiquement privée de sa souveraineté propre, elle est dominée socialement et économiquement. L'histoire de l'enseignement technique en France nous apprend que celui-ci s'est pensé depuis un contexte d'industrialisation (en accompagnement de besoins de main d'œuvre) mais ce contexte implique aussi une division sociale du travail, où la technique va être destinée aux populations jugées inaptées au travail intellectuel⁷⁴.

Il est une grande autre domination de la technique, c'est celle exercée par l'art. Si Hannah Arendt reste fidèle aux Grecs selon qui *teknè* concernait la production de tous les objets fonctionnels et esthétiques, la rupture est consommée entre le beau et l'utile depuis la libéralisation de l'art (arts libéraux s'opposant aux arts mécaniques) et entérinée avec l'art conceptuel et le ready-made « dans la compatibilité admise du ready-made avec la notion ainsi advenue de l'art. C'est dans cette compatibilité, ultime augmentation connue de l'idée d'art, que s'achève la dissociation de plus longue date entamée entre l'art et le faire. »⁷⁵ écrit Pierre-Damien Huyghe.

La distance entretenue vis-à-vis de la technique prend également ses raisons dans l'histoire des idées :

« L'objet, - une fourchette, un couteau, une chaise,

⁷³ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁴ Voir Brucy, Guy, *Histoire des diplômés de l'enseignement technique et professionnel (1880-1965)*, L'Etat, L'Ecole, les Entreprises et la certification des compétences, Paris, Belin, 1998.

⁷⁵ Huyghe, Pierre-Damien, « La technique comme milieu » in *À quoi tient le design, Poussées techniques, conduites de découvertes*, Grenoble, De l'Incidence, 2014, p. 14.

un pylône - se caractérise d'abord par son utilité : or, ce qui sert ne passionne pas les penseurs ; en effet, du moment qu'il est et n'est qu'un moyen en vue d'une fin qu'il ne met pas en cause - au contraire celle-ci l'absorbe et le dévore - il a perdu sa liberté (morphique s'entend). Il est attaché à une tâche dont nul le peut le délivrer. »⁷⁶

Indiquons sans les détailler ici que François Dagognet, dans le chapitre « les refus » de l'*Eloge de l'objet*, commente les philosophies hostiles à elle qu'elles soient anciennes, modernes ou contemporaines : Sénèque, Platon, Aristote - Descartes, Berkeley, Kant - Bergson, Marcuse, Jean-Paul Sartre.

D'autres pensées viennent heureusement encourager l'idée qu'on puisse trouver dans l'usage ce qui communément va se chercher dans la fabrication. Gardons auprès de nous la pensée de José Ortega y Gasset : « la technique s'affaire au service »⁷⁷ de la fabrication de nos vies ; on peut dire qu'elle est un moyen de réaliser le projet de notre vie, son intention. Si on repense alors aux catégories de la fin et des moyens et à Hannah Arendt on peut dire, rapprochant les deux auteurs : la technique est le moyen des hommes pour être humain (Ortega y Gasset) et être communément humains (Arendt).

« Vivre ensemble dans le monde : c'est dire essentiellement qu'un monde d'objets de tient entre ceux qui l'ont en commun, comme une table est située entre ceux qui s'assoient autour d'elle ; le monde, comme tout entre-deux, relie et sépare en même temps les hommes ». ⁷⁸

En quelque sorte notre supposition est ici confirmée : Hannah Arendt ne pense pas seulement l'*homo faber* comme

⁷⁶ Dagognet, *ibid.*, p. 45.

⁷⁷ Ortega y Gasset, *ibid.*, p. 71.

⁷⁸ Arendt, *ibid.*, p. 92.

celui qui fabrique. On l'a vu (2.1), les objets sont pour les mortels des intermédiaires pour trouver place dans un monde persistant et cette idée concerne, au fond, autant ceux qui construisent ces objets et prouvent de ce fait leur capacité à s'inscrire dans une « appartenance-au-monde » qui les dépasse, que ceux qui s'en entourent. Ce en quoi l'*homo faber* est une disposition, c'est que tous les hommes s'inscrivent dans le monde par l'intermédiaire des objets, donc de la technique.

Nous aimerions à présent pousser encore un peu l'idée d'usage comme acte technique : si les objets sont des intermédiaires pour habiter le monde, si l'homme est existentiellement technicien - si la technique est ce par quoi il invente et modifie son existence -, et si par ailleurs il y a possiblement, de par l'usage, de la technique dans nos vies, alors, on pourrait se mettre à considérer que cette technique de l'usage est un art de vivre, que la technique peut être un art de vivre. Art de vivre ne serait pas seulement, ainsi qu'on peut l'entendre, une délicatesse ou une sophistication particulières, et ne se lie en rien à des traités de bienséance, de bonnes manières ou d'élégance. Art de vivre serait plutôt une manière de faire usage, une confiance dans l'entourage des objets. La proposition n'est pas étrangère aux « arts de faire » de Michel de Certeau. Surtout, elle se tient hors du registre de la nécessité.

Dans le meilleur des cas - celui vers lequel nous tendons et que Pierre-Damien Huyghe appelle « utile »⁷⁹ - l'usage des objets et des techniques ne se réduit pas à leur service ou leur servilité, « nous sommes entourés d'utilités, ces utilités en effet nous servent mais il y a toujours quelque chose qui dans ce service dépasse, excède. ». Chez Aristote, dit Pierre-Damien Huyghe, *tekne*

79 Huyghe, Pierre-Damien, conférence « Définir l'utile », Institut Français de la mode, 5 avril 2011, consultable par le lien : <http://www.ifm-paris.com/fr/ifm/mode-luxe-design/conferences-publiques/podcasts/item/660-definir-lutile.html>

se situe du côté du possible et non pas du nécessaire,

« c'est faire venir au jour par une conduite humainement définie quelque chose qui sans cela ne paraîtrait pas ». « Ce qui nous intéresse, » dit-il encore, « en tant qu'humains c'est d'avoir à régler, faire des choix, dans un monde qui n'est pas nécessaire, qui est ouvert par essence pour nous aux possibilités. Chaque fois que nous produisons de l'obligatoire, nous nous affaiblissons dans notre puissance existentielle. »⁸⁰.

Il est à croire que de José Ortega y Gasset soit aussi un lecteur d'Aristote : pour lui la technique ne répond pas à des besoins mais au « bien-être », c'est la différence de finalité entre l'animal et l'homme :

« d'un côté, servir la vie organique, qui est adaptation du sujet au milieu, simple être-là dans la nature. De l'autre, servir la bonne vie, le bien-être, qui implique l'adaptation du milieu à la volonté du sujet »⁸¹.

Extraire la technique de la nécessité, la porter du côté du possible, du choix, de la modalité, c'est la recoudre à l'art. Art de vivre a aussi à voir avec le goût et une manière de prendre pour soi l'idée de beauté, une capacité propre à s'inscrire esthétiquement dans le monde. Ceci ne passe surtout pas par une esthétisation qui a tendance à anesthésier goûts et sensibilités⁸², mais par une conscience sensible de la technique dans nos vies. User, se vêtir, c'est réitérer la capacité humaine à fabriquer des choses et ainsi à appartenir au monde de façon sensible, c'est être en quelque sorte le témoin de cette faculté, le porteur même (dans les deux sens du terme), le supporteur. Le jeu permis par le boutonnage, (fermer un bouton de plus

(avril)
note pour le
« quelque
chose » : le
boutonnage
comme seuil.

80 *Ibid.*

81 Ortega y Gasset, *ibid.*, p. 39.

82 Proposition de lecture : Lipovetsky, Gilles et Serroy, Jean, *L'esthétisation du monde, Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

ou de moins à sa veste selon la situation du moment) peut être à nouveau évoqué ici : il re-présente l'action de couture, met au présent que le vêtement est ce seuil entre soi et le monde.

Nous n'avons pas les moyens ici d'étayer davantage théoriquement cette idée de technique comme art de vivre, presque conclusive de notre présente réflexion et qui reste donc à l'état d'hypothèse, mais nous la gardons en tête au moment d'avancer vers la dernière partie et de retourner à l'objet et à des considérations depuis la forme. Pour tenter de préciser un peu cependant, emportons encore deux remarques.

Hannah Arendt prend le soin renouvelé de compléter le terme « objet » par « fait de main d'homme ». Même s'il dure, il n'est pas éternel et « la fin inévitable de chaque objet du monde [est] ce qui le désigne comme produit d'un auteur mortel »⁸³.

La technique est un intermédiaire pour les hommes et entre eux, elle induit une mise à distance, une extériorisation pour celui qui fait ou celui qui use, à chaque fois elle est un intermédiaire pour soi-même. Dire « fait de main d'homme » a pour effet de faire *retomber l'objet à sa place* : si on peut parler d'altérité vis-à-vis de l'objet, c'est moins parce qu'il faudrait considérer la technique comme étrangère à l'humain, que parce qu'elle est le fait d'autres hommes (quand bien même le faire passe par d'autres intermédiaires techniques, outils, machines, robots). La technique, ramassée et véhiculée dans l'objet, est à ce titre un tiers parmi les hommes, elle est « une césure entre les corps » comme le dit l'écrivain Pierre Michon⁸⁴.

Seconde observation : alors que le concept d'*homo faber* tient ensemble toute une condition humaine technique, on retrouve souvent un schéma de pensée qui voit d'un côté ceux qui font et de l'autre ceux qui utilisent. La

83 Arendt, *ibid.*, p. 188.

84 Michon, Pierre, *Tablée*, Paris, L'Herne, 2017, p. 28.

difficulté persistante à leur trouver un nom, à ceux-ci, dit d'ailleurs une limite de cette approche. Celle-ci qui relève finalement d'une répartition des tâches.

La technique est de fait dans nos vies, et le lieu le plus propice pour l'éprouver est le quotidien, l'ordinaire, avec ses objets en présence et en usage. On peut considérer qu'il en va de la responsabilité des faiseurs d'objets de rendre sensible la technique dans nos vies.

.3.2 À TRAVERS LE VÊTEMENT

À quelles conditions pourrait-on, dans l'usage du vêtement, éprouver la technique comme un art de vivre ? À présent, prenons ensemble toutes les épaisseurs des matières dont nous disposons et ébauchons quelques suggestions. Le vêtement connaît des qualités qui sont aussi des possibilités pour un rapport sensible à la technique. C'est donc par un travail de la forme que nous pouvons répondre.

DURABILITÉ, VULNÉRABILITÉ, SOIN

« User un drap de laine demande une vie entière », écrit Jane Sautière⁸⁵. La qualité fondamentale de l'objet, pour Hannah Arendt, c'est sa durabilité. Un objet dont la fin n'est pas de durer, un objet jetable ou déterminé par l'obsolescence programmée, ne peut donc pas être vraiment un « objet-de-ce-monde » :

« si forcément l'usage use ces objets, cette fin n'est pas leur destin dans le même sens que la destruction est la fin inhérente de toutes les choses à consommer. Ce que l'usage use, c'est la durabilité. »⁸⁶

Si l'objet est durable, son envers, son pendant logique est la vulnérabilité. On peut l'user, le détruire, le perdre. Tenir en conscience la durabilité de l'objet, c'est savoir aussi sa vulnérabilité. Laissons affleurer un peu plus de contexte à ce propos déjà cité p. 62 de Hannah Arendt :

⁸⁵ Sautière, *ibid.*, p. 34.

⁸⁶ Arendt, *ibid.*, p. 188.

« Laissée à elle-même, ou rejetée du monde humain, la chaise redeviendra bois, le bois pourrira et retournera au sol (...). Mais si telle est sans doute la fin inévitable de chaque objet du monde et ce qui le désigne comme produit d'un auteur mortel... »⁸⁷

La vulnérabilité de l'objet se rapporte à celle des humains qui le mettent au monde et des humains reliés par son entremise. On peut rapprocher cette phrase de celle de Pierre-Damien Huyghe : « « Prendre soin » des objets et des hommes, prendre soin des hommes au travers des objets »⁸⁸. Reconnaître la vulnérabilité des objets, c'est semble-t-il reconnaître celle des hommes. Aussi comprendre la durabilité des objets-de-ce-monde comme leur qualité première, les comprendre ainsi *techniquement*, c'est dans le même mouvement accepter la mortalité de l'homme. On se tromperait en imaginant une réciproque de l'objet et de l'homme du côté de l'objet jetable, d'une « mortalité » commune ; l'objet n'est pas plus mortel que l'humain durable.

Bruno Latour⁸⁹ soutient aussi la vulnérabilité de l'objet en situant une possibilité d'épreuve de la

87 *Ibid.*, p. 188.

88 Huyghe, Pierre-Damien, « Plaidoyer pour une technique hospitalisable », in *À quoi tient le design, Sociétés services utilités*, Grenoble, De l'Incidence, 2014, p.38.

89 « L'adjectif « technique » ne désigne pas d'abord un objet, un résultat, mais un mouvement qui va prélever dans les inertes et dans les vivants – y compris dans le corps de l'artisan devenant chaque jour plus habile – de quoi faire tenir durablement, et comme figer, l'un des moments de la métamorphose. Ni le mur, ni la table, ni le vase – ni la voiture, ni le train, ni l'ordinateur, ni le barrage, ni la culture de bactéries domestiquées – ne sont « techniques » une fois laissés à eux-mêmes. Ce qu'il y a de durable et de persistant en eux dépend de la présence des composés (...) dont chacun prête certaines de ses vertus, bien sûr, mais sans qu'on puisse le plus souvent durablement profiter de leur initiative et de leur autonomie. Les ingrédients de ces mélanges demeurent toujours étrangers les uns aux autres. Ils « se prêtent », comme on dit si justement, au fait d'être traduits, détournés, disposés, agencés, mais ils n'en restent pas moins sur leur « quant à soi », prêts à lâcher à la moindre occasion. Si l'on n'y veille pas, le mur s'écroule, le bois tarauté par les vers tombe en poussière, le cristal se brise – la voiture tombe en panne, le train déraille, la culture de bactéries meurt, la cordelette du hamac se dénoue, quant à l'ordinateur il tombe en panne par une sorte de dépression maléfique... Ce qui est sûr, c'est que le détour technique laisse derrière lui un différentiel, un gradient de résistance, tout un feuilletage ou un étagement de matériaux divers qui tient « par lui-même » et en même temps peut se disperser. » Latour, *ibid.*

technique dans la « décomposition ». Ce terme est entendu à la fois dans sa dimension active - où l'utilisateur tel un ethnologue se mettrait en quête de déplier la chaîne opératoire d'objet construit (mais la limite de cette proposition pour ce qui nous intéresse est qu'elle requiert une attention et un engagement que ne contient pas la condition ordinaire, réelle de l'usage) - et passive - « si l'on n'y veille pas », c'est l'érosion qui menace, qui disperse le « pliage technique ».

« Si l'on n'y veille pas » : dans le soin peut en effet s'éprouver sensiblement la technique, parce que les objets doivent pouvoir nous survivre pour être pleinement techniques, et parce que l'entretien est une technique en tant que telle.

« Repassé, et bien repassé, ça vous dure une journée de plus », dit la protagoniste du film *La repasseuse*. Prendre soin est une attention, soit l'inverse de l'oubli : le soin peut au demeurant se révéler une manière de résister à l'oubli inhérent à l'usage.



90

90 Cavalier, *ibid.*

LE VÊTEMENT SUSPENDU

« Je ne me suis réveillée qu'à la nuit tombante, autrement dit, en cette saison, vers trois heures. Paul avait remonté la couverture sur moi, mais je ne le trouvai nulle part dans l'appartement. Dans le vestibule, indécise, je remarquai que manquait l'anorak dont il m'avait incidemment dit le matin même qu'il n'avait pas quitté la penderie depuis bientôt près de quarante ans. À cet instant je sus que Paul l'avait revêtu pour sortir, et que je ne le reverrais pas vivant. »⁹¹

(mai)
fabrication des
costumes
Pierrettes.
finition de la
cape *Slang*.

L'écriture de W.G. Sebald se prête particulièrement mal à la découpe de la citation. Dans le livre *Les Émigrants*, le personnage Paul Bereiter a laissé suspendu pendant la presque durée de sa vie un anorak dans le vestibule et le revêt le jour où il se donne la mort : dans ce récit le vêtement non porté portait un temps de vie, et le revêtir c'était mourir.

Le vêtement non porté exprime ce qui peut sembler une platitude : l'objet d'usage n'est pas toujours en usage. Lorsqu'il questionne le terme « utile », Pierre-Damien Huyghe insiste sur la logique de la définition : si l'objet utile « peut servir », c'est qu'il peut aussi ne pas servir⁹². Le vêtement suspendu nous semble intéressant parce qu'il l'est tout autant sur son cintre ou au bouton du porte-manteau, que de son usage. Il (re)devient à cet état en outre pleinement objet, « devant soi » et « opposé ».

On ne peut pas ne pas évoquer ici la pièce *Filzanzug* de Joseph Beuys. Bien que réalisée en série comme d'autres œuvres de l'artiste, mais surtout comme le veut le principe de reproduction dans l'industrie du prêt-à-porter, elle

91 Sebald, W.G., *Les Émigrants* (1992), traduction Patrick Charbonneau, Arles, Actes-Sud, 2001, p. 75.

92 Huyghe, Pierre-Damien, séminaire « Théorie des techniques et du design », dans le cadre du Master 2 Design, arts et médias, Université Paris 1, 26 octobre 2017.

n'est pas faite pour être portée, sans pour autant être fermée à l'usage ; « le costume n'est pas pensé comme un costume que les gens doivent enfiler, mais comme objet que l'on n'est justement pas censé enfiler. On peut le porter, dans ce cas, il se déformera naturellement très vite, car le feutre n'est pas une structure tissée », explique Beuys. Il n'a pas de boutonnière, et « si quelqu'un veut le porter, il peut le fermer à l'aide d'épingles de sûreté. »⁹³. On retient pour notre propos une ouverture de l'art à l'usage : *Filzanzug* n'est pas fait pour être porté mais peut tout aussi bien l'être, et propose pour ce faire une nouvelle modalité de fermeture (les épingles de nourrice).



94

93 Réponses de Joseph Beuys aux questions de Jörg Schellman et Bernd Klüser (Directeur de la Galerie Bernd Klüser à Munich, un des principaux collaborateurs de B), 1970, in *Beuys, Pourquoi faites-vous des multiples ?*, (catalogue d'exposition), Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2008.

94 Beuys, Joseph, *Filzanzug*, 1970.

Suspendu, on voit mieux le vêtement que porté, plus exactement on le voit *en train de ne pas servir*, ouvert à la possibilité d'une attention différente à lui. Historiquement, dans la langue française « être suspendu à » a possédé son verbe : « dépendre ». Que vient faire la dépendance ici ? Si le vêtement « dépend » du cintre, on peut dire qu'il ne dépend alors plus de son usage. Bien sûr, « utile » au sens soutenu par Pierre-Damien Huyghe concerne la possibilité de ne pas servir, de ne pas être servile dans le cadre de son usage. Toujours est-il que le vêtement présente, au quotidien, une mise en scène de la disponibilité, de l'attente. Le vêtement est un objet dont nous suspendons régulièrement, rythmiquement l'usage, dont nous pouvons par ce mouvement éprouver l'utilité. S'il se prête ainsi à cette mise en scène, c'est d'ailleurs parce qu'il peut être qualifié d'objet utile, c'est-à-dire d'offrir d'une forme à une autre et pour une même fonction, une modalité possible : un vêtement ample et un rapproché du corps proposent par exemple deux qualités, deux pratiques différentes du vêtir. Rappelons aussi que les ajustements sont affaire incessante du vêtement porté. L'objection qu'on pourrait porter ici à l'utile serait de donner l'exemple de ce qui se nomme ironiquement « vêtements techniques ». Souvent dédiés à des activités physiques, ceux-ci se proposent dans leur service d'être particulièrement faciles à enfiler, à porter et entretenir⁹⁵: ici la technique cherche à se faire oublier autant qu'à se rendre indispensable, elle surjoue sa dimension fonctionnelle.

La suspension est une possibilité dans l'état plus vaste non porté du vêtement, qui peut aussi être rangé. Mais dans ce cas, qui porte quoi, quoi porte qui ? Le meuble où le vêtement est remisé ne le porte-il-pas autant qu'un corps, à sa manière ? On parle de port du vêtement,

note pour le
« quelque
chose » : la
poche, synthèse et
mise en abîme du
vêtement porté, du
vêtement qui porte

95 Par exemple, les vêtements « respirants », « thermorégulants », « anti-odeurs permanents », « sans repassage » de la marque Arod. <https://www.aron.fr/fr/content/6-technicite-des-produits-polaires-aron>, consulté le 3 mai 2018.

or une partie du corps porte le vêtement en étant dedans⁹⁶. L'armoire porte le vêtement *hors d'usage*. Le vêtement non porté est dans ce cas encore porté, il y a un jeu de correspondances de contenant (porter) à contenu (être porté). A ce titre, la poche - pour les petits objets que l'on *emporte* avec soi - apparaît comme un possible résumé, une possible métonymie et mise en abyme du vêtement : elle porte tout en étant portée, et par le vêtement et par son contenant, corps ou armoire.

UN « QUELQUE CHOSE »

L'écriture de ce texte a ouvert toute une série de pistes au faire, inscrites au fur et à mesure en notes de colonne. Le vêtement qui sera présenté lors de la soutenance les retient - il tente de les faire tenir entre elles -, il apparaîtra comme un condensé à partir duquel on pourrait re-déplier l'argumentation.

Il s'agira d'une veste. Fabriquée par nos soins, elle est l'interprétation d'un vêtement ordinaire révélant des présences techniques à plusieurs niveaux. Elle cherche d'abord à signaler sa technique de fabrication : on reconnaît l'acte de tissage sur le lainage dont les fils de chaîne et de trame sont contrastés. La doublure intérieure est transparente, laissant voir l'intérieur des coutures et des épaisseurs qui structurent le vêtement. Le boutonnage prend une place particulière, venant notamment suggérer par la fermeture de deux pièces de tissu une réitération de la couture.

Cependant, si proposer un objet compréhensible dans sa technique de fabrication est nécessaire, cela n'est pas suffisant. Il est précieux que la technique puisse se sentir dans l'usage, en induisant des gestes non habituels, neufs pour l'habillement, et des variations d'ajustements.

⁹⁶ Pierre-Yves Balut, *ibid.*, ch. 1.

À un troisième degré enfin, hors de son service existe encore un rapport technique, c'est celui de la considération que nous avons pour les fabrications humaines ; dans le mouvement de suspension se trouvera une indication particulière de soin (un pliage, un geste lié à l'attache), rendant à notre conscience la vulnérabilité particulière des objets.

ouverture

Au début de cet écrit nous identifions l'espace-temps de la fabrication comme inaccessible et fictionné, et attirant pour autant les inclinations techniques. Concentré sur les objets d'usages, notre propos peut désormais s'ouvrir aux objets artistiques : le *proces*, ou projet, nécessite par ailleurs une intimité tout à fait opposée à la visibilité dont il est le fait établi de nos jours. Cette condition d'existence du projet est malmenée par une organisation professionnelle dans laquelle le projet, lorsqu'il laisse sur le côté son caractère processuel et *prévoit* ce qu'il va réaliser, a tendance à devenir objet lui-même. Par sa capacité à faire discours, à énoncer son début et sa fin, par sa lisibilité, il permet d'exprimer le travail effectué, le trajet : tout ceci permet de venir « assurer » l'objet, de prévenir sa réception et son interprétation. Le dévoiement du projet emporte dans son mouvement l'objet et le déstabilise, le vide de son contenu.

C'est sûr, une manière de poursuivre la réflexion serait d'étudier le projet, de chercher à lui restituer ses qualités propres et sa juste articulation avec l'objet, en repartant notamment des catégories des moyens et des fins.

Dans ce texte le projet, la projection, l'intention aura été successivement de savoir ce qu'est un objet, puis quels espaces occupe la technique et enfin aura pris l'entière forme d'une chose tendue devant soi par l'hypothèse d'un usage et d'une technique comme art de vivre. L'objet, ce texte dont vous terminez la lecture, en serait la mémoire, l'empreinte et le résidu.

Ouvrons pour finir sur quelques propositions pour le projet, relevées depuis les résultats d'un questionnaire envoyé à des personnes qui font des choses en leur nom, c'est-à-dire pouvant dans une certaine mesure choisir un langage pour leur travail⁹⁷. L'ancrage pour chacun est professionnel, aussi l'injonction du projet et sa prédominance dans les conditions de travail est-elle par principe incorporée. L'articulation entre le projet et l'objet prend fréquemment la teinte d'une opposition : là où un des deux termes s'alourdit négativement, comme sur une balance l'autre remonte en estime. Parmi l'ensemble des réponses très riches que nous avons reçues, et que l'on peut retrouver en annexe, voici quelques énoncés qui constitueraient de fertiles points de départ à une étude sur le projet :

« je ne réaliserais pas un objet si je ne pensais pas qu'il excèdera ou déviera d'une façon ou d'une autre le projet qui le suppose. »

« J'ai l'impression que si je dis : « j'ai le projet d'écrire sur les fleurs », j'aurai du coup du mal à le faire. J'ai remarqué que quand je disais ou avouais à quelqu'un une intention d'écriture, ça m'empêchait un peu de la réaliser. Il faut que ça reste un peu secret. »

« Si le travail est plus collectif, le projet se forme ensemble, et le travail peut consister en savoir ce qu'il est. »

« Je me méfie des projets. J'ai eu plusieurs fois l'occasion de comprendre que l'instant de la

⁹⁷ Questionnaire, p. 115.

formulation du projet devrait être exactement celui de sa réalisation. »

« Je ne sais pas terminer les choses. J'adore l'état de projet. »

« le mot projet contient me semble-t-il l'idée de désir plus général, une sorte de pli du corps, d'orientation affective, un mouvement plus global, comme une grande vague, et moins l'effectivité de la confection qui s'amuse quant à elle à agencer dans le détail les petits vagues comme les nœuds qui dialoguent ou composent ensemble, et fabriquent un temps et un espace propre. Finalement le temps et l'espace du « projet » sont quelque part plus flous, plus utopiques. On ne sait qu'après coup quel temps et quel espace le « projet » a suscité. »

« il contient une sensation d'amplitude ; peut-être c'est pour cela qu'il est utile. »

« Le Projet indique que l'idée est là, mais pas encore déployée par la pensée et par la pratique. L'objet presque advenu n'est plus, depuis longtemps, un projet. Réalisé il ne l'est pas plus (même si je peux avoir, moi-même, des projets en le produisant en public).

Une esquisse, aussi élaborée soit-elle, ayant la forme d'un aboutissement, si elle est une projection par l'usage d'un autre média que celui que je vais utiliser en définitive, reste un projet.

Il en va de même pour un texte qui viendrait lancer,

même avec une extrême précision, le plan d'un acte qui n'a pas encore eu lieu. Là encore, Projet !

C'est le passage à l'acte qui écarte rigoureusement et définitivement le terme de Projet. La voilà la limite. Mais un recul, après un acte, peut me faire revenir au Projet. C'est que, dans ce cas, j'ai effacé mes premiers gestes, pour repartir. »

« Le Projet est une promesse. Mais une promesse qui n'engage pas, parce qu'elle n'est pas encore adressée. »

« Je n'aime pas vraiment ce mot. c'est un problème enfin un terme problématique pour moi.

C'est juste une espèce d'horizon, d'objectif jamais clairement défini, ce vers quoi je/on tend. Je préfère parler de désir de forme.

C'est assez différent du "chantier" ou du travail ou de l'objectif bref de ce qui doit être réalisé à travers une série d'actions à mener et en fonction d'un lieu d'un calendrier et de tout un tas de contraintes particulières.

Si on pose un projet a priori et trop bien défini le travail devient simple exécution et ça me déprime. »

« J'accorde une très grande valeur au mot projet, je crois, précisément en ce qu'il n'est pas délimité à mon sens, mais qu'il délimite. Je suis vivant dans le « projet ». Il est la vitalité plus ou moins enfouie de ce que je fabrique et élabore, il contient tout à mes yeux, même ce qui ne contribue pas directement à la fabrication de ce que je suis en train de faire.

Ça n'est jamais une visée pour moi, ou un truc à atteindre le mieux possible, c'est le sens même. Celui de ce qui se fabrique et celui de fabriquer, confondus, au moment où je le fais. Au fond, je dis très souvent « projet », pour dire la réalité effective de ce que je suis en train de faire, pas comme la promesse de l'objet à venir mais comme objet/sujet, en mouvement et en soi. »

Après s'être arrêté sur l'usage, aller vers le projet serait encore appréhender sur le contexte, cette chose qui ne paraît pas s'assumer facilement en tant que telle, qui se manifeste peut-être au contraire dans un certain complexe. Il y aurait en effet une difficulté à accueillir le contexte, tant du côté des fabricants (pris dans l'idée de la création inspirée et sans chemin ou de la magie du processus technique et son secret), que par les usagers et spectateurs qui croient devoir être capables d'interpréter les formes *immédiatement* ; un peu comme si chacun s'employait de part et d'autre de l'objet à faire sans son contexte, émettre ou recevoir la forme sans que ceci ne constitue un faire. Tout comme comprendre l'étendue de la technique dans l'existence de l'homme dérange par répercussion les établissements de la production et de la consommation, de l'art et de la réception, s'ouvrir au contexte comprend pour tous ceux-là un risque de voir l'acquis de leurs situations discuté - mais un risque qui se lit aussi comme une perspective prometteuse.

bibliographie et ressources

- AICHER, Otl, *Le monde comme projet* (1992), B42, Paris, 2015.
- ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne* (1958), Paris, Calman-Lévy, 1983.
- ARENDT, Hannah, *La langue maternelle* (1964), Paris, Eterotopia, 2015.
- ASSOULY, Olivier (dir), *L'amateur, juger, participer et consommer*, Paris, IFM/Regard, 2010.
- BALUT, Pierre-Yves, *Théorie du vêtement*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma - Gallimard - Seuil, 1980.
- BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets : la consommation des signes*, Gallimard, 1968.
- BEGOUT, Brice, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2010.
- BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice* (1907), Paris, PUF, 2007.
- BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- BICK, Ester, « L'expérience de la peau dans les relations d'objet précoces », in *Un espace pour survivre* (1968), Larmor-plage, Hublot, 2006.
- BOLTANSKI, Luc et ESQUERRE, Arnaud, *Enrichissement, Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.
- BOUTINET, Jean-Pierre, *Anthropologie du projet*, Paris, PUF, 1990.
- BRUCY, Guy, *Histoire des diplômés de l'enseignement technique et professionnel (1880-1965), L'État, L'École, les Entreprises et la certification des compétences*, Paris, Belin, 1998.
- DAGOGNET, François, *Éloge de l'objet, pour une philosophie de la marchandise*, Paris, Vrin, 1989.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, Tome 1 : Arts de faire, et Tome 2 : Habiter, cuisiner* (1980), Paris, Gallimard Folio, 1990.

FLUSSER, Vilem, *Petite philosophie du design* (1983), Paris, Circé, 2002.

GODART, Frédéric (dir.), *Penser la mode*, Paris, IFM/Regard, 2011.

GANDOUET, Thérèse, *Boutons*, Paris, L'Amateur, 1984.

HAMMEN, Emilie et SIMMENAUER, Benjamin (dir), *Les grands textes de la mode*, Paris, IFM/Regard, 2017.

HUYGHE Pierre-Damien, *À quoi tient le design*, Grenoble, De l'Incidence, 2014.

HUYGHE, Pierre-Damien, *Du travail, essai*, St-Etienne, Azimuts, 2017.

HUYGHE, Pierre-Damien, *Art et industrie, Philosophie du Bauhaus* (1999), Paris, Circé, 2015.

INGOLD, Tim, *Faire - anthropologie, archeologie, art et architecture*, Bellevaux, Dehors, 2017.

JAMESON, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, Beaux-arts de Paris, 2007

JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans oeuvres*, Paris, Verticales, 2009.

KAUFMAN, Jean-Claude, *Le Coeur à l'ouvrage* (1997), Paris, Calman-Lévy, 2011.

LATOUR, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence*, Paris, La découverte, 2012.

LEROI-GOURHAN, André, *L'homme et la matière* (1943), Paris, Albin Michel, 2017.

LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole, tome II, La mémoire et es rythmes* (1965), Paris, Albin Michel, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles et SERROY, Jean, *L'esthétisation du monde, Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

MACE, Marielle, *Styles, critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

MARCHETTI, Luca, *La mode exposée*, Genève, HEAD, 2014.

MARX, Karl, *Le Capital, Livre 1* (1867), Paris, PUF, 1993.

MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, PUR, 2011.

MONDZAIN, Marie-José, *La mode*, Montrouge, Bayard, 2009.

MICHON, Pierre, *Tablée*, Paris, L'Herne, 2017.

ORTEGA Y GASSET, José, *Méditation sur la technique* (1935), Paris, Allia, 2017.

ORTEGA Y GASSET, José, *Le mythe de l'homme derrière la machine* (1952),

Paris, Allia, 2016.

PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

RANCIERE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

PIERCE, Charles S., *Écrits sur le signe* (1935), Seuil, Paris, 1978.

SALMON, Christian, *Storytelling*, Paris, La découverte, 2008.

SANDER, August, *Hommes du XX^e siècle*, Paris, La Martinière, 2006.

SAUTIERE, Jane, *Dressing*, Paris, Verticales, 2013.

SIMMEL, Georg, *Philosophie de la mode* (1905), Paris, Allia, 2013.

SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), Paris, Aubier, 2012.

TONNEAU, Dominique, *Beuys, pourquoi faites-vous des multiples ?* (catalogue d'exposition), Gravelines, Musée du dessin et de l'estampe originale, 2007.

TIBERGHIEU, Gilles et POIVERT, Michel, Patrick Tosani, *les corps photographiques*, Paris, Flammarion, 2011.

TIBERGHIEU, Gilles A., « Forme et projet », in *Carnets du Paysage*, n°12, Arles, Actes Sud/Ecole nationale supérieure de paysage, 2005.

TERRAL, Hervé, « Alferd Carrard (1889-1948) et la formation du travailleur : une « philosophie pédagogique », in *Formation au travail, enseignement technique et apprentissage*, Paris CTHS, 2015.

SEBALD, W.G., *Les Emigrants* (1992), Arles, Actes-Sud, 2001.

VERDIER, Yvonne, *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 2002.

revues

Transphère n°4, « Le vêtement réinventé », Paris, Les Presses du Réel, 2017.

Modes pratiques n°1 et 2, Paris, École Duperré/IRHiS - Université Lille 3/CNRS, 2016 et 2017.

Techniques et culture n°64, « Essais de bricolage - Ethnologie de l'art et du design contemporains », Paris, EHESS, 2015.

Modes de recherche n°18 « L'artisanat, la main et l'industrialisation », Paris, Institut français de la mode, juin 2012.

séminaires

Séminaire des anthropologies du monde de la mode (EHESS), Paris 2017-2018.

Séminaire de l'école doctorale de l'Institut Français de la mode, Paris, 2018.

film

CAVALIER, Alain, *La repasseuse*, 1986, 13', édité dans *24 portraits d'Alain Cavalier*, Arte, 2006.

spectacle

MARIN, Maguy, *Umwelt*, 2004, *Le Toboggan - Décines*, conçu en étroite collaboration avec les interprètes à la création Ulises Alvarez, Mary Chebbah, Teresa Cunha, Renaud Golo, Thierry Partaud, Cathy Polo, Denis Mariotte, François Renard, Jeanne Vallauri.

contact :
elisegarraud@yahoo.fr
33 6 13 59 89 94