

Entre deux chaises



Morgane Beyrend
Mémoire post-diplôme CTC
l'ENSCI-Les ateliers
2018 - 2019

Entre deux chaises

Bretonnière Louis-Nöel, *Sans titre*, sculpture, 2017,
Photo Louis-Nöel Bretonnière

Mémoire post-diplôme CTC
l'ENSCI-Les ateliers
2018 - 2019

Sommaire

◆ Introduction	6	II	● Cartographie des objets	53
I		● Cartographie: design	57	
● Schéma de mon système de production	9	● Et si les <i>Parures de soin</i> avaient été un projet de design ?	61	
● De l'étude au constat	11	● Cartographie: médiation	71	
● Du constat à l'idée	19	● Et si les <i>Parures de soin</i> avaient été un projet de médiation ?	73	
● De l'idée à l'identité de l'objet	23	● Les sept caractéristiques de l'objet de relation	85	
● Symbolique et subjectivité	46	● Et si les <i>Peaux de mémoire</i> avait été un objet de relation ?	87	
● Conclusion	52	● Conclusion	101	
		●		
		● Bibliographie	107	
		● Remerciements	111	

Courant 2014-2015 ma mère dut subir un traitement contre le cancer du sein. Après deux opérations et plusieurs mois à ses côtés je revenais à Strasbourg là où mes études me rappelaient. C'est à la même période que j'intégrais le pôle bijoux de l'école des arts décoratifs (HEAR).

Avec ce médium qui privilégie le questionnement du corps et de la féminité, j'ai commencé à m'interroger sur cette maladie si répandue que j'avais fréquentée étroitement durant tout un été.

Ainsi dans un premier temps j'ai voulu donner des formes aux symptômes de ma mère, magnifier les parties de son corps malmenées par la maladie. C'était ce travail que je concevais comme ma participation à sa guérison, et mon soutien lorsque la distance ne me permettait pas de l'emmener aux séances de chimiothérapie. Je souhaitais aider ma mère à se réapproprier son corps, et à se sentir femme, à travers ces bijoux conçus d'après et pour elle.

Durant toute une année j'essayais de comprendre les symptômes, les impacts corporels, plus important encore les blessures psychologiques que tout cela engendrait, les douleurs provoquées par les multiples traitements. Puis, dans un second temps, l'indifférence du corps médical, le fonctionnement de « l'usine à cancéreux » comme s'amusait à dire ma mère.

Durant toute une année j'ai mené mon enquête, j'ai beaucoup lu pour nourrir mes arguments et essayer de comprendre comment nous avons pu instaurer un système médical pareil. Comment nos corps étaient devenus juste des pièces collées les unes aux autres ?

Fort de ce constat mon travail pris en troisième année une autre direction, celui des associations de femmes atteintes de cancers du sein. Je voulais pousser mon étude plus loin, voir comment d'autres femmes avaient vécu ou vivaient la maladie, et comment je pourrais les aider, comment nous pourrions ensemble construire des projets.

Pendant que nous soignons ma mère nous ne nous étions pas rendu compte qu'un autre mal se glissait dans notre famille. En quatrième année l'Alzheimer de ma grand-mère s'aggrava de telle sorte que la femme que nous avions connue ne nous identifiait plus.

À cette même période je tombais sur le livre de Michel Malherbe avec écrit sur sa quatrième de couverture :

« On me demande : « Votre épouse vous reconnaît-elle ? » Je ré-

ponds : Peut-être. Je ne sais. La vraie question est autre : est-ce que, moi, je la reconnais, est-ce que je la reconnais non pas telle qu'elle a été, mais telle qu'elle est présentement, dans son inhumaine condition ? Car, enfin, à quoi reconnaît-on qu'un être humain est un être humain ? ».¹

Cette question me tourna en tête durant plusieurs mois pour en arriver à la conclusion que la question de la « féminité » que je collais à mes projets sur le cancer du sein s'avérait bien réductrice : c'est l'identité même qui est mise à mal.

Ainsi les deux dernières années de mes études à la HEAR (Haute École des Arts du Rhin) furent centrées sur la maladie d'Alzheimer et celle du cancer mais surtout sur ce que ces maladies venaient interroger : Qu'est ce qui fait identité ? Qu'est-ce que la mémoire individuelle ?

M'obligeant à questionner ma pratique et les objets qui en découlaient : objets thérapeutiques ? Réceptacles ? Matérialisation d'un mal ? Objets de médiation ?

Et ainsi à me faire changer régulièrement de rôle : Artiste ? Psychologue ? Médiatrice ? Designeuse ?

L'année dernière je conclusais mon mémoire par ces phrases :

« (...) On m'a demandé de me poser la question de la place des objets que je réalise, sont-ils thérapeutiques ? Sont-ils là justes pour matérialiser un mal ? À quoi servent-ils et doivent-ils servir à quelque chose ? (...) ».²

Toutes ces questions restées en suspens ont depuis pour quelques-unes trouvé réponses mais une reste encore bien présente, quel statut pour mes objets ?

La question du statut est des plus problématique pour moi. Figurer mes pièces sous une étiquette reviendrait à questionner mon système de création et de production d'objet mais aussi mon positionnement en tant que créateur. Je me suis appuyée pendant plusieurs années sur différentes méthodes de travail, comme celle d'une designer d'objet, d'une médiatrice thérapeutique, d'une plasticienne et parfois même d'une psychologue. Tout cela sans pour autant maîtriser réellement tous les enjeux que cela soulevait. Le résultat a été la conception de pièces souvent à mi-chemin entre toutes ces professions, d'où aujourd'hui la difficulté de leur attribuer une fonction, un statut.

L'enjeu de ce mémoire est d'aujourd'hui réussir à me positionner et de décortiquer ces différentes méthodes pour ainsi avoir les armes théoriques et la capacité de me placer ainsi que mes productions futures dans une dynamique cohérente.

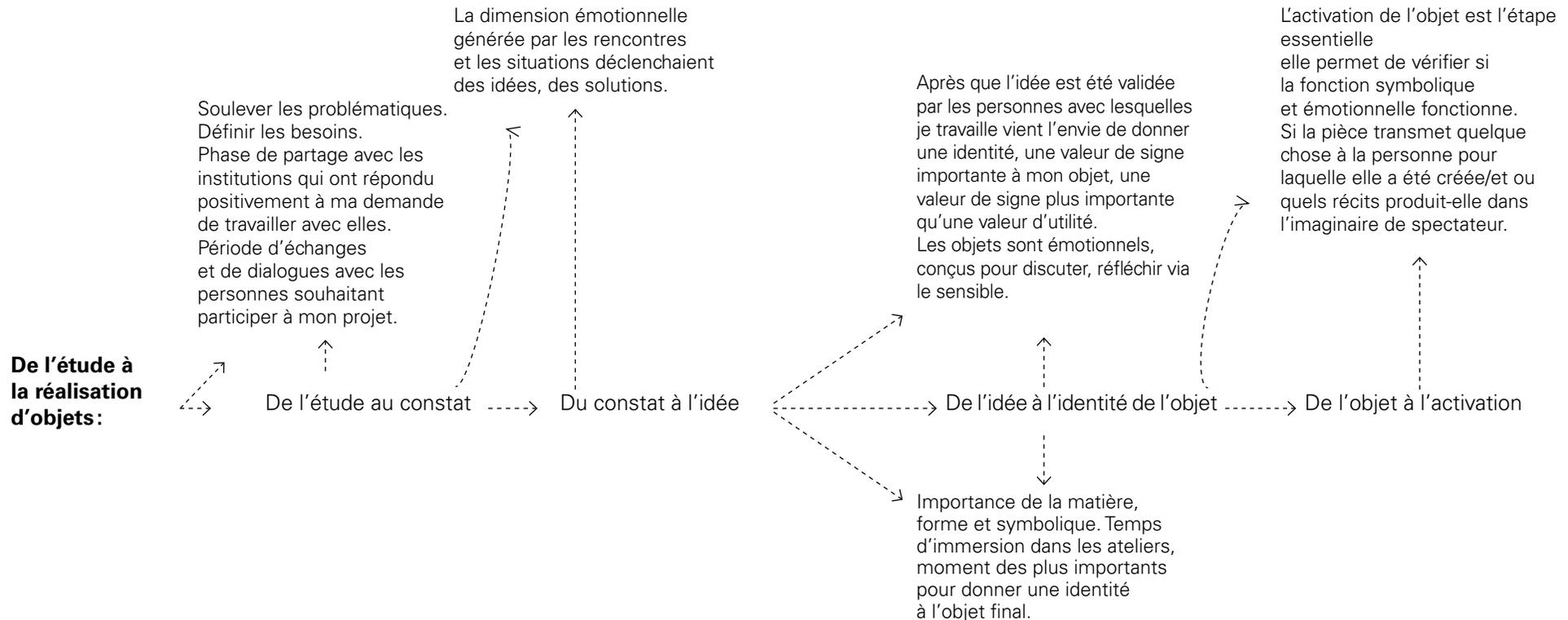
Pour cela l'étude se divisera en deux temps. Je vais tout d'abord décortiquer ma façon de concevoir, de travailler, par le biais d'analyses de certains de mes projets, essayant d'en ressortir des points à interroger. Puis dans un second temps, m'appuyer sur des cartographies simples des systèmes de production des différents corps de création qui m'intéressent pour y placer mes anciens projets. Consciente que l'on ne peut résoudre la méthode de construction d'un objet par un simple schéma, ces cartographies non exhaustives auront pour seul but de m'aider à questionner les créations vues dans la première partie en réfléchissant à ce qu'elles auraient pu être si je les avais totalement produites avec les outils du designer, du médiateur, ... et d'ainsi trouver mon positionnement et celles de mes créations futures.

1. Michel Malherbe, *Alzheimer : La vie, La mort, La reconnaissance*, édition Vrin

2. Morgane Beyrend, mémoire de fin d'étude, *Hypothypose*, 2018

Schéma de mon système de production

Cette cartographie schématise de manière simple mon processus de création. Les quatre étapes seront décortiqués et explicités tout au long de ma première partie où je tâcherais de répondre aux différentes questions que ce process soulève.



De l'étude/l'immersion au constat

L'immersion dans un milieu est pour moi la meilleure solution pour créer des pièces « justes ». Durant plusieurs années j'ai récolté, collectionné, photographié, filmé, écrit, interrogé, partagé, appris. Toutes ces actions m'ont permis de générer de la créativité. Cela m'a aidé à ne pas perdre ma ligne de route, ou mes convictions. Travailler au plus près de l'humain pour l'humain, s'en inspirer, se laisser surprendre par la rencontre, prendre des directions ou je ne serais jamais allée. Tout cela peut résumer la base de ma pratique.

De l'étude au(x) constat(s), est la première phase créative, la première étape vers la construction d'un objet.

*Hôpital désert, j'attends que l'esprit guide mon corps,
dépollué de tous contingents matériels, anxieux.
Il est le meilleur allié pour appréhender les moments
difficiles et les épreuves qui te rendront plus fort.
Qui a dit « ce qui ne tue pas, rend plus fort ? »*

Isabelle Grégoire, *Journal. Intime*, 2015

J'ai une conviction, on ne peut pas créer correctement sans s'imprégner, sans regarder autour de nous, sans creuser les questions que l'on se pose, sans communiquer avec le monde qui nous entoure.

15 juillet 2014, première immersion à mon insu.

Marseille, l'institut de cancérologie, j'ai nommé Poali-Calmettes, ou, l'IPC pour les intimes.

16 juillet, 5 heures d'attente, aiguille géante.

28 juillet au 2 août découverte de ce que l'on appelle la peur de la mort.

4 août, tonte.

14 août chauve.

10 septembre, qu'est-ce qui fait femme ?

19 septembre, perte d'identité.

25 septembre, rayons.

20 octobre, première réponse aux questions, réalisation du premier bijou.

25 décembre, deuxième et troisième bijoux.

28 août 2015, guérison.

1er septembre, dernier bijou.

9 septembre prise de contact avec l'association *Symphonie*.

14 décembre, présentation de mon travail devant 50 femmes de l'association.

14 décembre, début de la deuxième immersion.

15 décembre, des dizaines de mails, de témoignages, d'histoires aussi personnelles et violentes les unes que les autres.

16 décembre, mise en place de dialogues entre

des femmes malades et moi.

Janvier à février, création de projet.

18 février 2016, lancement de l'étude de marché pour le projet Lythracée créée avec et pour les femmes avec lesquelles j'ai collaboré.

Ma première immersion dans le milieu hospitalier a duré deux ans, deux années pendant lesquelles j'ai fait ce que j'appelle une immersion.

Dans mon processus de travail, s'immerger dans un univers inconnu n'est pas l'idée de vérifier la véracité d'un produit mais d'au contraire créer un dialogue pour créer un objet, objet qui pourra seulement par la suite devenir un bénéfice ou bien même une œuvre d'art. Pour répondre à un besoin il faut comprendre les enjeux, le pourquoi du comment ce besoin est apparu. Comment s'est-il créé ? Comment se matérialise-t-il ? Comment le comprendre, comment se mettre à la place de celui qui ressent un manque ?

Le besoin est par définition : *une situation de manque ou prise de conscience d'un manque.*

(source : CNRTL)

Pour produire au mieux il me faut répondre à toutes ces questions, à tous les contextes.

La première étape est de trouver en règle générale une association qui soit ouverte à l'idée qu'une inconnue vienne dans le cocon chaleureux qu'elle a construit puis dans un second temps d'essayer de créer un dialogue, un climat de confiance pour qu'on puisse se confier, me parler sans avoir peur. Puis, vient le recueil de témoignages.

*« jour de l'été
avec la boule à zéro
les traits du père »*

Témoignage, *Les mots du Krabe.*

Enfin, vient le moment de concevoir, d'imaginer des réponses aux différents besoins, aux différentes problématiques soulevées. Vient alors le moment où les rôles changent. Le moment où celui qui est au cœur de l'étude devient créateur, devient la personne avec laquelle je vais trouver les solutions, avec laquelle nous allons remplir ce manque et parfois même je ne serais que la personne qui répond à une commande. Dans mon processus de travail, il n'est pas question d'un « je » mais bien d'un « nous ». C'est un travail d'équipe, d'écoute, ou dialogue et compréhension sont les maîtres du je(u).

*« 28 juillet 2014 au 2 août,
Coucou me voilà à l'IPC dans une chambre stérile.
J'ai fait ce qu'on appelle une aplasie, ce qui signifie,
outre la racine « a plat » que je perds mes globules
blancs en énorme quantité et que mes défenses
immunitaires se sont fait la malle. Bref, ma vie est
en danger. Je perds un sang infini qui s'écoule entre
mes cuisses, un long ruissellement qui ne s'épuise
pas et qui me prends mes dernières forces, mes
dernières règles, le monstrueux coup de barouf qui
sonne la ménopause, la fin de la jeunesse, le point
final de ma fertilité. Je ne donnerai plus jamais la
vie et dès à présent mes cellules, celles qui sont
encore sages, vont commencer à se désagréger,
à s'évanouir laissant place aux vilains symptômes
de la vieillesse. Mais pour l'instant il faut survivre,
on me transfuse, on me soigne, on me dope à la
morphine et je plonge dans un sommeil comateux
où la faucheuse est là, je le sais, je le sens. Des
hallucinations m'habitent, m'effraient. Dès que
je ferme les yeux, je vois des têtes de sanglier
coupées, baignant dans leur sang, des renards
pendus, des rats crevés, des cerfs écorchés, des
poils partout de bêtes qui puent et se décomposent
dans des mares obscures.
Une palette de venaison aux couleurs noires, fauve,*

brun terreux, gris, sans lumières, sans vie. (Ai-je été un chasseur killer -vengeur dans une vie antérieure ?)

Je flippe, je pleure, je crie mais personne ne m'entend. Il est 3 heures du mat, les infirmières roupillent dans leur calugeotte où se racontent des histoires de bonne femme pour tenir la nuit. De toute façon je ne veux pas les appeler. Tout à l'heure, je me suis faite engueuler par une tortionnaire parce que je perdais connaissance, elle criait, elle beuglait « restez avec nous ! Je vous l'ordonne, ça suffit maintenant » si tu savais ma cocotte comme ça me suffit, comme j'aimerais être chez moi, fêter l'anniversaire de ma fille, boire du champagne et chanter en l'aidant à souffler ses 25 bougies.

Alors j'appelle Daniel, il dort

Alors j'appelle Corinne, elle dort

Alors j'appelle la vie, qu'elle reste avec moi, qu'elle ne m'abandonne pas, je ne veux pas mourir dans cette chambre d'hôpital, je veux vivre et boire du champagne aux anniversaires de mes enfants. »

Isabelle Grégoire, *Journal*.

Un jour un médecin, les dents serrées, le visage crispé m'a envoyé à la figure comme on envoie une insulte :

« Tu n'es pas psychologue ! »

Surprise de sa répartie, je n'ai au début pas compris la claque qu'on m'envoyait, je ne comprenais pas l'hostilité du corps médical et les mails incendiaires que je recevais de leur part. Alors j'ai continué comme avant, ne prenant pas en compte les mises en garde. Avec le recul, je pense que si on me l'avait expliqué avec bienveillance j'aurais sans doute écouté. J'ai continué mes échanges avec des femmes atteintes de cancer du sein. Le dialogue devenait de plus en plus confiant, et ces femmes de plus en plus intimes avec moi. Le fait d'avoir une personne extérieure, qu'elles ne connaissent pas mais qui à la volonté de les écouter sans juger,

sans les pleurer, juste pour comprendre fait que l'on devient vite la confidente, un réceptacle de douleurs. On ne ménage pas l'interlocuteur vu qu'il est étranger à leur vie, qu'il n'est pas dans l'intimité d'une famille.

Alors me revient en mémoire la phrase. Je ne suis pas psychologue et je n'ai pas les armes pour affronter ce genre de relation.

La difficulté de travailler sur un terrain pour lequel on n'a pas les armes c'est de se les créer.

« Le problème Morgane, c'est que tu touches à une science, la médecine avec une volonté de bien faire, mais qui va se heurter à une démarche scientifique qui contrecarrera vite ton projet.

Désolé mais je pense qu'il va falloir t'orienter sur autre chose tenant compte de cette expérience ... on ne peut traiter d'un sujet qu'on ne maîtrise pas dans son ensemble. »

Extrait de correspondance avec le Docteur Sultan, 2016

2016, étude numéro trois : Alzheimer.

Alzheimer c'est un vilain mot, il n'est pas facile à prononcer, il n'est pas facile non plus à entendre. Alzheimer, ça sonne comme un point final pour certains, pour d'autre ça sonne au contraire comme le début de quelque chose, comme le début de l'oubli. Pour eux, ça résonne et rebondi contre les murs d'un espace bientôt vide.

Durant deux ans j'ai récolté textes, photographies, enregistrements sonores, et mails.

Chacun de ces témoignages tentait de répondre à la question de Michel Malherbe : *En quoi reconnaître qu'un être humain est un être humain ?*

Cette fois-ci avant toutes choses il est question de se construire les outils essentielles à la bonne conduite de mon étude. La volonté n'est plus de répondre à un besoin mais de traduire les maux et les questions philosophiques, sociologiques

et médicales que pose cette maladie. En discutant la solution que nous trouvons est simplement de venir interroger les gens qui ne fréquentent pas de personnes atteintes d'Alzheimer. L'idée est de changer le regard porté sur cette maladie. Mes armes sont théoriques. Je continue de créer avec et pour les gens qui sont touchés par cette maladie, mais surtout avec leur entourage. Avec ce que l'on appelle les accompagnants. La philosophie rentre en jeu. Cette fois-ci je travaille avec une association mais qui est cadrée par des psychologues, des infirmières, des personnes qui m'aident et me donnent les clefs pour créer ce qui devient une analyse intelligente où l'affect est maîtrisé. Je ne travaille plus seule.

- *En tout cas il fait bon.*
- *Oui il fait bon.*
- *Et y'a pas le... Y'a pas... je ne trouve pas le... Rien !*
Depuis qu'on est là !
(blanc)
Je ne trouve pas. J'sais pas ou les trouver !
- *Qu'est-ce que tu cherches ?*
- *J'sais pas !*
- *Ah !*
- *J'arrive pas !*
- *Tu n'y arrives pas ?*
- *(soupir)*
Nan ! nan j'ai fait comme ça, tic tic et tac !
non je... non je ne sais pas d'où ça vient.
D'où ça vient ? je ne sais pas !

Extrait de conversation avec une personne atteinte d'Alzheimer.

L'immersion est pour moi la meilleure manière de comprendre un sujet, de le maîtriser et de répondre au mieux aux problématiques que cela pose. Mais c'est avant tout une rencontre humaine où les enjeux deviennent multiples

et la création de solutions quasi infinies grâce à la confrontation d'univers et de corps de métiers différents.

Du constat à l'idée

Parfois il suffit d'une scène, d'un moment pris à la volée, parfois des choses se passent et se déclenchent devant nos yeux. Quelque chose se construit et résonne dans notre imaginaire. Des images mentales, des sensations se créent presque quasi immédiatement. Se mêlent alors odeurs, sons, couleurs, matières.

Quand le phénomène de projection apparaît, l'image ou l'objet qu'il a formé ne peut plus s'effacer. La seule façon pour laisser l'esprit libre est alors de la faire naître, de la sortir de son esprit, de la matérialiser. La seule solution est de lui donner une réalité, de créer et façonner l'image pour qu'elle devienne enfin objet.

« (...) choisir en pensée des lieux distincts, se former des images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cires sur lesquelles ont écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace. »¹

Quand on voit son visage, personne ne peut se douter que, la construction même d'une phrase est devenue aussi compliquée que cela peut l'être pour un enfant en phase d'apprentissage de sa langue.

Parfois des bribes de paroles lui reviennent. Et tout comme une enfant elle mime de chanter, elle s'amuse en murmurant dans un galimatias qu'elle seule maîtrise.

En réalité cette musique est juste un vieux souvenir caché dans un tiroir de sa tête qui vient de s'ouvrir. Elle est vieille, ses tiroirs le sont encore plus. Comme trop secoués par une vie entière, ils se déboîtent, se coincent, refusent de s'ouvrir. Elle a dû semer au fur et à mesure de sa vie les clefs qui les ouvraient.

Ne retrouvant plus son chemin ni le fil de ses pensées. Sa vie s'efface, et parfois comme sortie de nulle part une phrase, une note, et c'est le choc. Un tiroir s'ouvre.

Elle a sur son visage les rides de son âge, son être entier contient ces sillons que grave une vie. Les cheveux jaunes mal décolorés. Bouclés, ils sont eux aussi restés figés dans un autre temps, ne bougeant plus par trop de laque, geste répété tous les matins d'une vie, geste qui reste, geste qui comme un élan instinctif se répète encore et immobilise cette coiffure qui ne bouge plus. Comme témoignage d'un passé, comme pour dire « j'ai été, et malgré tout je suis encore ». L'unique preuve des habitudes qui restent. Des sourcils dessinés par un Bic sans doute trouvé au fond d'un sac lui aussi démonstration d'un autre temps. Une voix, une personne, des attitudes qui demeurent et pourtant.

Pourtant l'enveloppe corporelle de cette vieille dame est l'unique chose restante d'une femme, d'un caractère qui s'est effacé au fil des jours. Sa voix est souvenir de grandes discussions, ses mains de grands tableaux. Et puis, sa bouche d'un immense amour.

Des lèvres qu'un vieil homme assit dans le coin de la pièce ne peut décrocher des yeux, des yeux humides et avides de retrouver la femme qui s'y cachait derrière.

Il ne peut plus se lever de sa chaise. Le poids de son esprit le garde immobile et le fige lui aussi.

Dans ce grand salon en bois caractéristique des chalets de montagne, on ne devine que des morceaux de rires qui s'envolent et rebondissent sur les murs de notre mémoire.

Au fond, assise, j'ai saisi mon appareil photo. Je filme comme pour graver dans la réalité cet instant. Pour qu'une fois la vie partie, en fermant les yeux, le film puisse continuer de tourner.

Pourtant, fut un temps cette femme avait construit son « vaste palais de mémoire »², château impénétrable qui lui donnait des capacités de mémoire incroyables. Aujourd'hui un grand coup de vent a soufflé, et le château comme fait de cartes s'est effondré.

Ma grand-mère est devenue une poupée russe humaine. Le plan de la structure de la forteresse ne se résume plus qu'à une petite pièce qui contient une multitude de poupées imbriquées les unes dans les autres. On croit que chaque poupée ouverte va nous faire découvrir un trésor oublié, et puis, comme un oignon on s'obstine à épilucher les feuilles de sa mémoire inlassablement. Plus on ouvre plus le vide se fait présent.

Les couches sont tantôt d'une matière douce et rugueuse, forte et infiniment fragile. La plus petite de ces poupées est en pierre, noyau dur qui s'érode par le temps qui passe, c'est la dernière figurine, celle qui ne se divise pas. L'essence même, l'enfance bien présente. Fragilisée du temps qui passe, mais qui reste presque malgré elle entière face aux impacts d'une maladie qui vous grignote lentement, ne laissant plus que la coquille de l'être que vous étiez.

Ces poupées sont de plus en plus usées, elles ont de moins en moins la capacité de retenir des informations. Jusqu'à en oublier la sensation de faim, de froid, le langage. Ne plus pouvoir nommer une couleur, ou une personne pourtant tant aimée dans cette vie déjà passée.

*« Pour la réminiscence, il faut prendre un point de départ, d'où on commence à avancer pour se rappeler... Il faut imaginer une certaine succession de lieux sur lesquels on distribue dans un certain ordre les images (phantasmata) de toutes les choses dont on veut se rappeler ».*³

1. Cicéron, De Orator, II, LXXXVI. YATES Frances, *L'art de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1987

2. Saint-Augustin, Confessions. YATES Frances, *L'art de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1987

3. Albert le Grand et Saint Thomas d'Aquin. YATES Frances, *L'art de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1987

De l'idée à l'identité de l'objet

Pour définir ce que j'entends par l'identité d'un objet, je vais m'appuyer sur une citation d'Yves Deforge visant à définir l'objet d'art :

« Il y a œuvre quand la fonction de signe l'emporte sur la fonction d'utilité et/ou quand il y a apparence (pour le consommateur) de singularité. »¹

Dans cette définition la notion « d'œuvre » ou bien même la place du « consommateur » sera questionnée ultérieurement. Ce qu'il me semble essentiel est le terme de « Signe ».

Le signe est par définition un élément, un trait caractéristique d'une personne ou d'une chose permettant de la distinguer.

C'est un objet, ou une représentation matérielle d'un objet (figure, dessin, son, geste, couleur) ayant, par rapport naturel ou par convention, une certaine valeur, une certaine signification dans un groupe humain donné.

C'est dans cette valeur de signe que je place « l'identité de l'objet ». C'est le point de bascule où l'objet passe de neutre à porteur d'une symbolique, d'une certaine charge émotionnelle, et cela se traduit entre autres pour moi par l'importance de la matière.

Métal, verre, bois, céramique sont les matières que j'ai été amenée à traiter dans beaucoup de mes projets. Chacune d'elle a été utilisée pour son histoire, sa connotation, et l'imaginaire qui se crée autour d'elle. C'est tout cela qui leur donne à mes yeux leurs symboliques.

La Matriochka est un projet directement issu du texte précédent, il a été pour moi fondamental, mettant en avant l'importance de la matière et de son rôle dans la fabrication de cette « identité ».

1. Deforge Yves, *L'œuvre et le produit*, édition Champ Vallon, 1990, P.20

J'ai passé la soirée de la veille à toucher toutes les pierres que je trouvais dans ma chambre. Des heures à me demander laquelle était toi, laquelle se rapprocherait au plus de ta personnalité, de ton identité. Celle qui serait capable de représenter, voire d'être ta mémoire.

Je voulais trouver celle dans laquelle je te façonnerais. C'est ce matin que je me suis décidé, une pierre volcanique. Un morceau ramassé au pied du Eyjafjallajökull.

Un morceau tendre, lisse, doux, noir, élégant. Un morceau sorti dans un grognement des entrailles de la terre. Ça te va bien.

À dix heures après quelques préparations je prends mon courage à deux mains. Je n'ai jamais taillé de pierre et je n'en n'ai qu'une seule comme celle-là.

J'hésite.

Du coup, je commence par couper dans la matière un rectangle dans laquelle la pièce finale doit rentrer, puis dans ce rectangle vient le dessin définitif. Les mesures sont faites. Les mesures sont justes.

J'en suis sûre. Il ne me manque plus qu'à sauter le pas.

À 10h 15 je me lance.

Les rubans à poncer de la machine sont larges. La prise en main se révèle complexe.

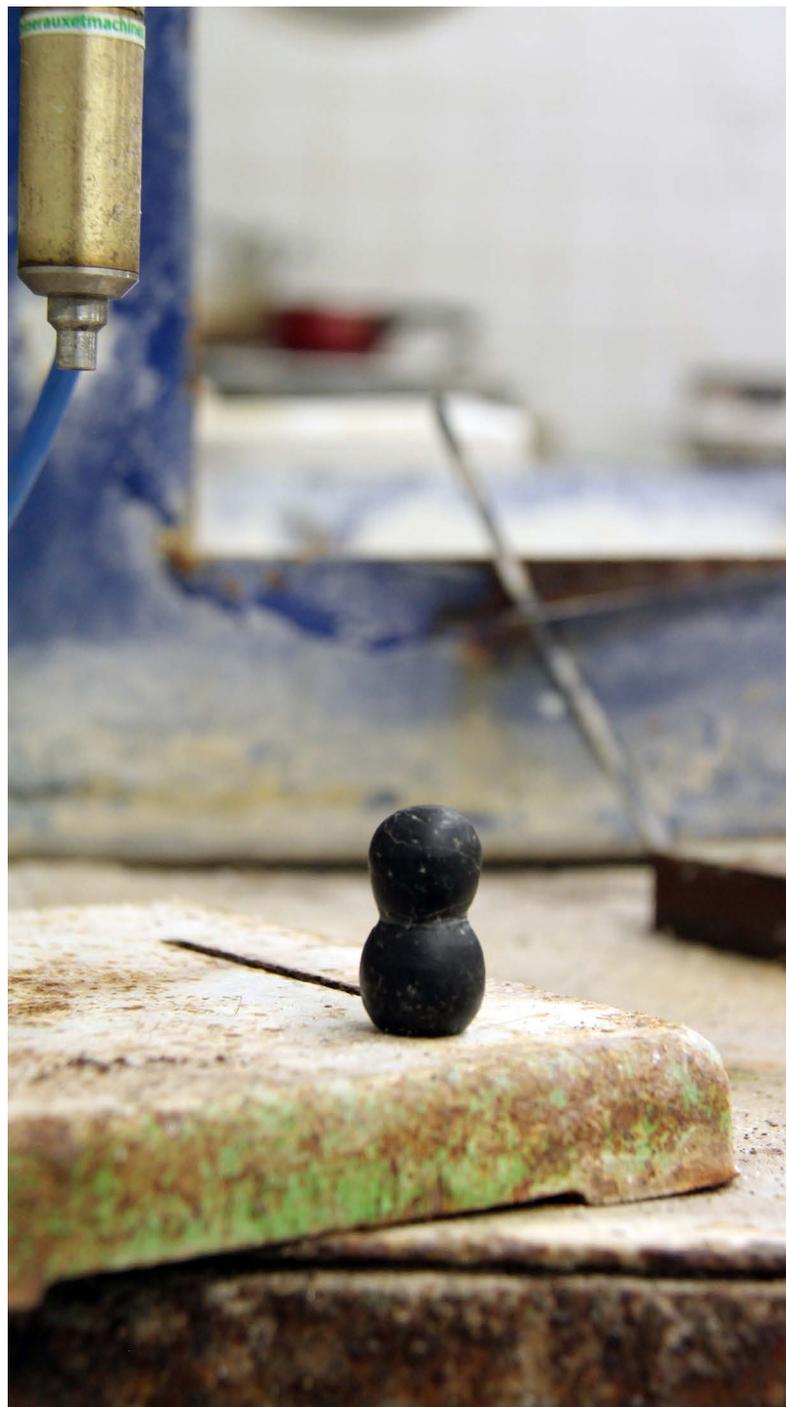
L'appareil s'actionne.

L'eau est froide. Elle vient geler mes doigts ce qui rajoute une difficulté en plus au bon maintien de la pierre. Le grain attaque la matière très rapidement. Il créait des angles mais je te veux en rondeur. La puissance me fait lâcher la roche plus d'une fois, je dois m'arrêter toutes les deux minutes pour vérifier les courbes, les hauteurs, les épaisseurs. Chaque mouvement a une rythmique singulière. Chaque geste se doit d'être maîtrisé.

Au bout d'un moment une cadence se met en marche, quelque chose de presque régulier apparaît. Chaque coup sur le papier ponce me rapproche d'une forme, une forme dessinée, c'est quasi immédiat.

À midi j'éteins la machine. À midi le résultat est là, et dans mes mains se trouve quelque chose de brut et doux, de franc, de spontané.

Il n'est pas parfait, mais je crois bien que je t'aime comme ça.



Il est 14 heures Aujourd'hui je m'attaque à une seconde couche de ta mémoire.

Devant moi se trouve un bloc de bois massif cintré entre ce qu'on appelle la poupée fixe et la poupée mobile¹. L'appellation me fait rire. Le bruit, la soufflerie, les outils et la vitesse à laquelle l'appareil fait tourner le bois me font perdre mon sourire dans la seconde. Je saisis la première gouge et pleine d'appréhension je m'approche tout doucement de la machine.

C'est au bout de quelques instants que le premier contact entre le métal et le bois se fait sentir. Ça vibre ! Ça vibre tellement que la force que je place dans ma main n'est pas suffisante. Un claquement sourd et brut se fait aussitôt entendre. L'outil m'échappe pour s'envoler dans un autre coin de la pièce.

Je recommence mais la gouge se dérobe une fois de plus, puis deux, puis trois.

Au bout d'un moment je finis par comprendre le mouvement puis me rappelle : « Ne pas oublier de respirer. »

Alors j'inspire, j'inspire un gros coup. Ma main droite se serre autour du manche de l'outil, ma main gauche vient-elle se placer sur la partie en acier pour mieux appuyer mon mouvement. La machine s'actionne et la pointe en métal vient dans un souffle se planter dans le bois.

Aussitôt, des centaines de petits copeaux se mettent à voler. Le bois devient sous l'acier froid tendre comme du beurre dégageant une odeur suave et chaude.

Il y a quelque chose de doux et de presque hypnotisant qui se dégage du tour. Alors je plonge mes yeux dans la matière. Je les plonge et je vois des formes apparaître.

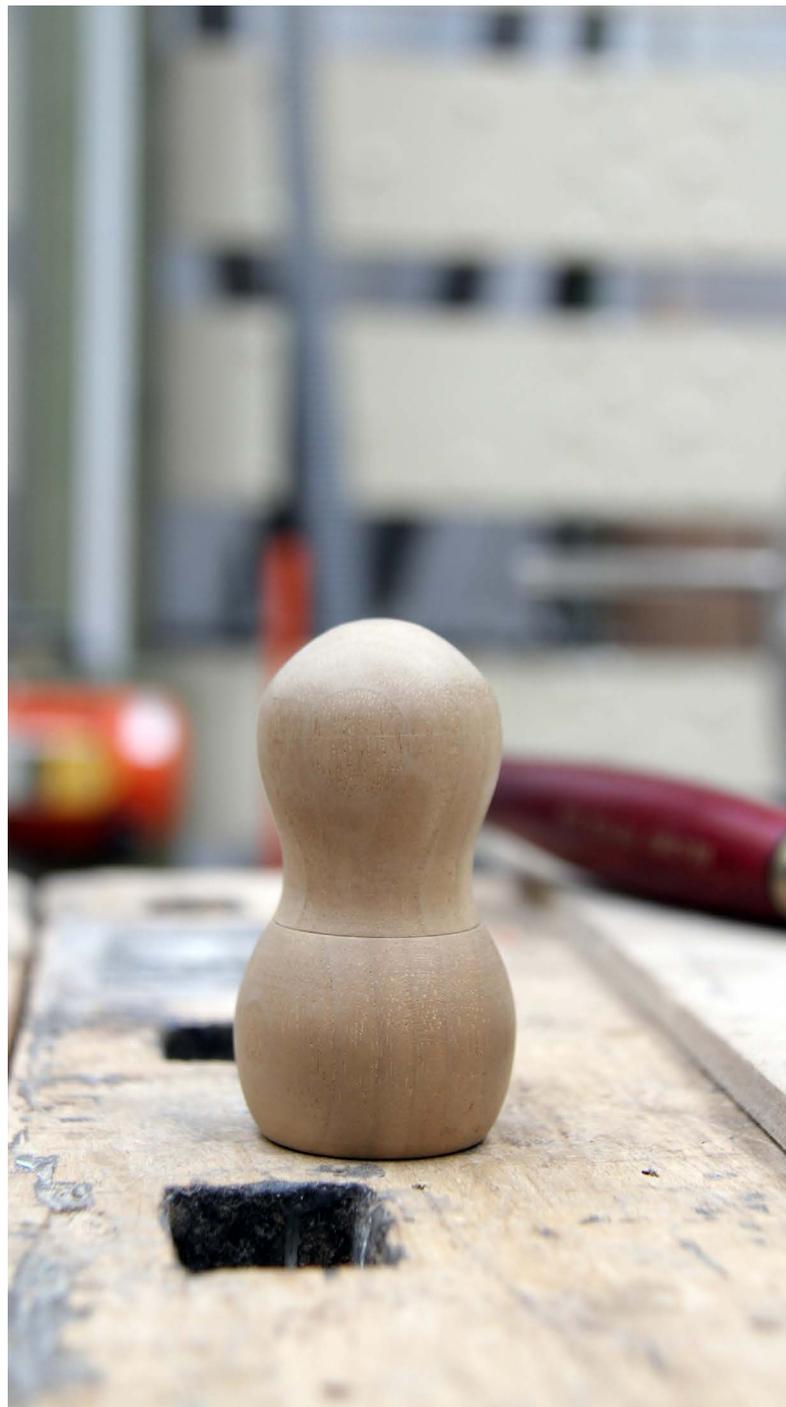
Dans les courbes qui s'en dégagent je peux voir les paysages de montagnes que tu aimes tant. Les résidus de bois font de la neige tout autour de moi. Et quelque part, je me retrouve face à ce puzzle sur lequel nous nous obstinons chaque été. La même patience. La même concentration.

Ce moment où l'on se déconnecte. Il n'existe plus que l'espace entre l'appareil et moi. Il n'existe plus que la matière douce et chaleureuse qu'est le bois.

1. Partie du tour à bois permettant le bon maintien de la pièce à tourner.

Et puis brusquement je sors de ma transe, je crois que c'est toi venant me taper sur l'épaule me sortant subitement de mon casse-tête, me regardant avec ton air interrogateur.

Je ne suis pas sur une terrasse face au Mont-Blanc, pourtant je t'ai bien en face de moi. Gracieuse et chaleureuse. Il est 16h30 et le soleil commence à colorer les neiges éternelles de nuances de rose et de bleu. Il est 16h30 et dans mes mains il y a une pièce en bois dans laquelle tu m'es apparue.



Aujourd'hui je passe l'entrée de l'atelier et cette fois-ci je me répète en boucle que ça va marcher. Dans mes bras je tiens un moule en plâtre constitué de 6 parties. Trois pour le bas de ma poupée, trois pour le haut.

Il faut que ça s'emboîte.

Je ne suis pas sûre d'avoir complètement compris comment la porcelaine liquide fonctionne. J'ai du mal à visualiser la procédure.

Il est 9h30 quand nous nous retrouvons avec le maître d'atelier dans la salle où vont se dérouler les différentes étapes de ta reconstitution. On me montre les outils, les différentes machines, et une grande poubelle en plastique noir dans laquelle se trouve cette fameuse porcelaine.

Finalement la méthode est simple, je dois remplir entièrement ma contre-forme du liquide. Je laisse sécher quelques minutes le temps qu'une « croûte » se fasse contre les parois de mon plâtre. Puis je vide, j'attends que ça sèche bien et, enfin, je démoule. Je m'exécute. Je suis scrupuleusement chaque étape mais au moment de sortir la première forme la terre crue se déchire. Je nettoie mon moule et recommence, une fois, deux fois, dix fois. Rien à faire, mes mouvements sont trop brusques. Ma patience est mise plusieurs fois à rude épreuve. Arrivé 17 heures un seul tirage est plus ou moins viable. Je recommencerai demain.

Deuxième jour,

il est 9h00. Puis midi, et enfin 17 heures Cette fois-ci j'ai deux tirages qui ont survécu, mais pas assez bien encore. Je m'énerve, chaque étape m'ennuie. Il y a quelque chose de terriblement frustrant dans ce processus : le manque de contact avec la matière. La barbotine est prisonnière dans un plâtre. Je ne peux que regarder et attendre. Je ne peux pas modeler à même la terre. Pourtant la terre ça doit se toucher, ça doit se pétrir, ça doit prendre vie entre les mains.

Et dans chaque tirage je trouve qu'il leur manque ce petit quelque chose. Dans le plâtre froid, rien ne vit.

Septième jour,

17h00, au final en une semaine je suis arrivée à sept tirages, peut-être que l'un d'entre eux une fois cuit vaudra quelque chose. Mais la route est encore longue, même l'étape de la cuisson est dangereuse. Problème de déformations, d'affaissement, de réduction trop importante.

Neuvième jour,
Je retrouve les sept pièces, cuites, entières, vivantes. Je crois que ça y est je tiens ta réplique en porcelaine. Tu es multiple, mais je finirais bien par en choisir une en particulière. Je joue avec l'une d'elles. J'ouvre le couvercle de la poupée et quand je la referme un son cristallin s'en dégage, un son cristallin révélant surtout le risque de casse de l'objet. La pièce est fine. Et dans mes mains, je sens bien là toute ta fragilité.



En passant les portes de l'atelier avec un moule en plâtre dans les mains je me dis que c'est aujourd'hui que la partie la plus importante se joue.

Vincent, le maître d'atelier m'accueille avec un sourire. Il me demande si je suis prête, si j'ai bien des chaussures de sécurité et si mes habits sont bien faits en 100 % coton.

Après vérification il met les cannes à chauffer puis m'explique la procédure. C'est lui qui va s'occuper de la partie soufflage. Le moule est fragile. Le plâtre ne supporte pas bien longtemps la chaleur du verre en fusion. Nous allons devoir faire vite. Il me dit que si nous avons de la chance il pourra souffler quatre essais.

Mon appréhension monte.

Avant de commencer je dois mettre de la poudre de graphite dans le moule et l'humidifier pour essayer de le sauvegarder le plus possible.

9h30, nous sommes prêts.

Le bout de la canne est rouge, Vincent commence à faire les premiers cueillages ainsi que la mise en forme de sa bulle de verre. Je me tiens accroupie au sol. À chacune de mes mains, deux gants pour me protéger de la chaleur émanant d'un verre en fusion à 1200 degrés. Mon rôle est de tenir bien fermement le moule qui est divisé en deux. Le tenir fermement pour qu'il ne s'ouvre pas quand le verre viendra pousser contre les parois.

Une dernière réchauffe et le voilà qui s'avance vers moi. Il grimpe sur ce qu'on appelle le marbre, une petite table basse faite pour former le verre avant de le souffler. Il lui faut de la hauteur pour pouvoir faire pénétrer l'embout de la canne avec le verre dans le moule.

Ne pas bouger, surtout ne pas bouger. Une bulle fumante à la couleur rouge vin arrive au niveau de mes yeux. La chaleur est impressionnante. J'essaie de me reculer mais Vincent, la canne en bouche, se met à taper du pied pour me faire comprendre de ne pas bouger, surtout ne pas bouger. Alors je ferme les yeux.

Vincent commence à souffler, le verre vient se plaquer contre les parois du moule, un énorme nuage de fumée commence à se créer. La graphite brûle et l'humidité disparaît. Et je ne sais pas à ce moment-là si j'ai une énorme bouffée de chaleur due à la peur ou si ce sont les émanations brûlantes sortant du plâtre qui me font suffoquer.

J'entends une nouvelle fois un pied qui claque alors j'ouvre les yeux et je comprends que je dois maintenant ouvrir le plâtre pour en dégager le verre. La première pièce est soufflée.

Il faut maintenant la décrocher de la canne et l'enfourner afin de recuire le verre pour que ce dernier se stabilise. Une fois cette étape finie nous recommençons.

Nous recommençons et à chaque fois je ne peux pas empêcher les sueurs d'angoisse à la vue de ces 1200 degrés à quelques centimètres de mes yeux.

Durant toutes les étapes de fabrication j'assiste Vincent. Je l'assiste et je finis par me rendre compte qu'une fois encore je m'éloigne de la matière et en m'éloignant d'elle je m'éloigne de toi. Je ne façonne pas le verre, je ne le souffle pas, je ne peux que le regarder gonfler à l'intérieur d'une forme que j'ai créée pour toi. Le verre vient t'habiter, il vient brûler et déformer tes contours.

Au final trois pièces auront pu être réalisées dans le plâtre avant que celui-là ne cède.

Il est 9h00 piles quand j'ouvre le four 24 heures plus tard. Si la cuisson s'est bien passée la pièce devrait être comme je l'avais prévue.

Sur les trois, deux ont survécu. Mais sur les deux restantes le verre s'est amoché.

Sur les deux, des petites cassures sont là, bien visibles. Elles reflètent la lumière. On aimerait ne pas les voir, faire comme si de rien n'était.

Mais elles sont bien là, on croit que le regard va s'habituer mais, à la fin, on ne voit plus que ça. Vincent me dit qu'en ponçant bien je pourrais les dissimuler, qu'au mieux on peut essayer de couper celles qui sont sur la tranche. Il me dit qu'elles affaiblissent la pièce. Mais c'est trop tard, on ne les a pas vus venir, pourtant elles sont là, et elles font maintenant partie de l'identité de la pièce.

Elles font maintenant partie de l'objet comme elles font partie de toi.



Avec Xavier les horaires varient toujours d'un jour à l'autre. Et ce matin il a décidé que nous nous retrouverons à 9h30. Il est en retard. Alors je m'assois sur la marche devant la porte de son atelier. Je profite d'un rayon de soleil tout en me disant qu'aujourd'hui, si tout va bien j'aurais fini. J'aurais fini ce que j'aime bien appeler ton « Palais de Mémoire ».

Avant de nous retrouver nous avons déjà travaillés sur la matrice que nous allons dorer ce matin. Elle est faite dans un joli coton blanc recouvert de multiples couches de colle de peau de lapin. Pour la consolider, juste pour se dire qu'elle tiendra un peu dans le temps.

Xavier arrive, il s'excuse, m'ouvre l'atelier. Aussitôt nous mettons nos tabliers. Pas de temps à perdre, à midi il doit commencer à installer ces pièces pour les portes ouvertes des ateliers de Strasbourg.

Première étape : poser ce qu'on appelle la mixtion à dorer. C'est la colle pour feuille d'or. La seule complexité de cette étape et qu'il ne faut pas qu'il y ait de trace de pinceaux durant l'application sinon le résultat ne serait pas réussi.

Xavier me répète les étapes tout en me montrant les mouvements : « Tu prends le couteau et tu le poses d'un coup sur la feuille. Ensuite, tu fais un léger mouvement pour la découper sans pour autant la déchirer. Le couteau t'aide aussi à la mettre bien à plat. Si tu n'y arrives pas tu peux aussi pincer tes lèvres et souffler. D'un coup sec ! Bien perpendiculaire à ta feuille. Après tu prends ta palette (le pinceau à dorer), et tu frottes les poils sur ton visage. Le sébum sert à bien accrocher la feuille.

Une fois qu'elle est bien prise tu la déposes délicatement sur la surface de la matrice. Tu ne tires surtout pas. Tu poses. Sinon, elle se déchire. »

Pendant toute la démonstration je le scrute. Je fais attention aux moindre de ses gestes. Au moindre de ses mouvements qui me fascinent. La lenteur, la délicatesse et la patience que dégage chacune de ses actions. On dirait une danse. Un jeu de séduction entre la feuille d'or et lui.

Il s'amuse à me voir admirative de sa technique. Il me charrie un peu puis d'un air plein d'assurance me tend le coussin à dorer.

Je prends une grande aspiration. Le jeu dans cette technique c'est de ne créer sous aucun prétexte un courant d'air.

Ne pas respirer. Ne pas trembler. Ne pas faire de trop gros mouvements.

Vers 10h30 la chorégraphie se met en place. Le pinceau vient caresser ma joue tout en déposant sur ma peau de fines paillettes d'or restées sur les poils. Le souffle est sec, précis. Aucune hésitation. Le bras se lève dans un mouvement lent pour ne pas égarer la feuille en cours de route. Le bras se lève et se rapproche de la matrice. Doucement. Et je me répète, « Ne pas respirer. Ne pas trembler. Ne pas faire de trop gros mouvements. »

C'est un moment d'un calme rare quand l'or vient s'étaler contre le tissu blanc. Il vient prendre place tout en sublimant les courbes de la dernière poupée.

Les gestes viennent et se répètent. Et la répétition vient engendrer une transe. Et je sens dans ma respiration saccadée toute la beauté de cette technique, toute la séduction de la matière.

Et c'est sans voir le temps passer que je me répète, ne pas respirer. Ne pas trembler. Ne pas faire de trop gros mouvements.

Et c'est sans voir le temps passer que 11 h30 sonne.

11 h30, le dernier morceau d'or, pour la dernière poupée.

11 h30, tu es là.

11 h45, je ne peux m'empêcher de regarder cet objet et de me dire que peut-être cachée dans le creux de ces poupées tu te tiens là. Je ne peux m'empêcher de me dire que tu y resteras. Je ne peux m'empêcher de me dire que c'est parfois dans le vide qu'on trouve les plus beaux trésors.





La matriochka est un projet réalisé pour ma grand-mère. Je voulais construire un objet qui me permettrait ainsi qu'à mes proches de retrouver une partie de son identité. Je voulais figer dans le temps quelque chose d'impalpable, d'immatériel. Force est de constater que nous ne pouvons pas réellement immobiliser, même l'espace d'un instant la mémoire d'un individu. C'est pour cela que ce projet s'appuie majoritairement sur sa symbolique (sa valeur signe), qu'il découle de la volonté de créer un objet qui matérialise et pérennise la mémoire de ma grand-mère, qui symbolise son état.

Subjectivité et symbolique

Le rapport que j'ai avec mes pièces est très intime, et particulièrement celle-ci. Pour la plupart de mes projets leur naissance est due à une situation familiale, ils ont été réalisés pour répondre à une problématique personnelle. La valeur de signe de mes objets passe majoritairement par la matière, toute la symbolique pour moi passe par le toucher, le façonnage de ces matériaux. Dans ce projet, laisser s'éloigner la matière posait un problème car elle réduisait d'une certaine façon ma subjectivité. La subjectivité, dans le processus de création artistique, équivaut à placer une partie de son identité dans ses pièces en incluant son système de valeurs, sa symbolique, (...) créant ainsi la valeur identitaire de l'objet. Laisser s'éloigner la matière équivaut à laisser plus d'espace à l'objet, à l'histoire qu'il peut véhiculer. Cela lui confère une certaine autonomie, plus de place à l'appropriation par quelqu'un d'autre, plus de possibilités aux spectateurs de prendre corps avec celui-ci. Ce résultat pouvant paraître positif n'était, dans ce cadre-là, pas souhaité. La pièce ne pouvait être juste si elle m'échappait. En effet, outre la frustration que cela pouvait engendrer, le problème majeur était la perte de la symbolique. Laisser quelqu'un d'autre façonner une poupée revenait à laisser un inconnu construire l'une des salles du palais de mémoire de ma grand-mère, or, cela ne pouvait pas être correct ou juste. Seule une personne qui l'avait connue et qui la connaissait dans son état présent pouvait avoir les capacités à former cette pièce. Seule une personne de son entourage pouvait y glisser les indices d'un temps passé et présent.

Dans l'un de mes autres projets la place de la subjectivité était toute aussi importante, en effet, quand j'ai commencé en 2016 mon travail

avec l'association *Symphonie*, je ne réalisais à cette période-là que des pièces faites pour ma mère.

Les questions de subjectivité et d'intimité ne posaient alors aucun problème. Dans le cadre familial, la place importante de l'émotionnel ne venait pas étouffer ma pièce, mais au contraire, lui donnait une certaine force.

Dans le cadre de l'association je réalisais des pièces aux plus près des femmes, où leur histoire et le dialogue créaient du lien. Du lien, qui me permettait d'avoir une implication émotionnelle auprès des femmes pour lesquelles je créais les pièces, et ainsi de ne pas interroger mon système de production. La base de conception restait sensiblement la même : des échanges, un lien affectif qui se créait puis la production de la pièce, le choix de la matière et de son traitement en fonction de la personne. Encore une fois la solution était pour moi d'essayer de capter l'identité de la femme pour laquelle je créais la pièce. Et cela fonctionnait, je pouvais le voir au moment où la pièce « s'activait ».

Activation d'une pièce

L'activation est le moment où l'identité du créateur arrête de primer sur la pièce, lui permettant de devenir autre chose. Moment de passage, où le créateur n'a plus de pouvoir sur sa pièce, il ne la maîtrise plus. Il y a deux types d'activation, la première est quand la pièce est exposée, quand il n'y a plus qu'un simple cartel pour raconter son histoire et les yeux du spectateur pour se créer la sienne. C'est le moment où le créateur lâche prise, et laisse sa création libre de raconter les histoires qu'elle veut. Puis, il y a la seconde, celle où la pièce change de propriétaire. Moment sans doute le plus important, celui où le récepteur s'approprie la création. Moment tangent où la pièce doit pouvoir, dans les mains de son nouveau propriétaire, lui parler. D'une certaine manière il doit se reconnaître en elle, l'adopter, et dans le cadre des parures de soin je voulais que la pièce puisse créer du lien. Je les voulais réceptacle d'une douleur mais aussi objet identitaire, féminin, véritable parure que l'on peut arborer sans complexe. À partir de ce moment, l'acquéreur charge la pièce d'une nouvelle symbolique et d'une identité qui lui est propre.

La réception de photos ou de textes comme celui-ci témoigne de la force de l'émotionnel dans un certain type d'objet :

« Une plaque froide et protectrice sur ma poitrine meurtrie, comme une flèche qui pointe vers la terre, source de vie, mère nourricière et qui s'encastre parfaitement dans l'espace entre mes deux seins. Les extrémités du triangle que forme la flèche rentrent légèrement sous ma peau et lorsque je bouge, mon corsage s'entrouvre subrepticement pour laisser miroiter à la lumière du soleil les effets colorés du bijou. »¹



1. Témoignage de Charlotte vis-à-vis de sa parure de soin, 2016
Photographie, *Parure de soin*, 2016

Vecteur signe et échelle de production

Dans le cadre d'un objet de commande ou de pièce unique ce process fonctionnait, tant qu'il y avait lien, la valeur identitaire/ma personnalité plastique (bien dosée) ne venait en rien troubler la conception et son activation.

La question est que se passe-t-il quand il faut produire pour un plus grand nombre ? Comment produire « juste » quand la pièce n'est plus de la commande, ou tout simplement quand le lien n'a plus sa place ? En effet, la justesse est la distance entre « mon style », ma sensibilité et celle du commanditaire de manière à se retrouver sur un réseau de symboles communs. Dans l'idée d'ouvrir au plus grand nombre, l'une des questions qui se posent est de savoir où se place la justesse dans des objets qui ne seront plus personnels.

L'analyse de *La Matriochka* peut apporter un début de réponse à ces questions.

Lors de son process de fabrication le détachement de la matière pour laisser place aux gestes techniques a engendré une perte de subjectivité et de ce fait donné à certaines de mes poupées plus de liberté. En relevant moins du registre identitaire et personnel cela les a faites peut-être plus parlantes, plus accessibles aux spectateurs. Le fait d'avoir deux systèmes de production (l'un où je produisais moi-même et l'autre où je délégais la production technique), cela en a fait une pièce à mi-chemin entre le personnel, l'intime et le public, chose que je n'avais pas réalisée à cette période.

Le fait est qu'à cette époque je voulais garder cette subjectivité sans voir l'intérêt de faire des pièces plus ouvertes. J'avais alors deux systèmes de production qui s'offraient à moi, le premier était celui que je connaissais et pratiquais en tant qu'artiste, un système de pièce de commande, de pièce unique chargée de signes. Le second était d'accepter la perte de cette subjectivité pour réaliser des « identités neutres », plus faciles à saisir, plus adaptables.

Le problème était que j'avais une vision manichéenne opposant radicalement les pièces uniques que je réalisais spécifiquement pour une personne, et qui la prenait en compte dans la réalisation (choix des matériaux et des techniques), et les produits utilitaires, neutres,

adaptés au plus grand nombre donc impersonnels et manquant de « justesse » tel que je l'avais défini jusqu'alors.

Produire sans ce vecteur signe n'est pas envisageable pour moi, il est essentiel dans mon processus créatif. Rajoutant du sensible, de l'humain à l'objet, il créait un autre type de relation à l'objet, une relation plus intime et personnelle. La question n'est plus que se passe-t-il quand il faut produire pour un plus grand nombre ? Comment produire juste quand la pièce n'est plus de la commande, ou tout simplement quand le lien n'a plus sa place ?

Mais comment ne pas perdre la subjectivité et la valeur signe tout en produisant en plus grand nombre ou hors commande ?

À travers cette première partie nous avons décortiqué mon processus de travail en tant qu'artiste, lequel se traduisait par des pièces uniques, spontanées, ou de commandes. Toutes fortement marquées par la valeur signe.

Nous avons vu les différentes notions qui gravitent et nourrissent mon travail : l'importance dans l'identité de l'objet de sa valeur signe traduite par la matière, l'activation d'une pièce, la place importante de la subjectivité, et les interrogations que cela soulève. Ceci m'a permis au fil des réponses trouvées de pointer une question plus importante encore :

Comment ne pas perdre la subjectivité/la part signifiante de l'identité et de l'intention du créateur ainsi que la valeur signe de l'objet, tout en produisant en plus grand nombre ou hors commande ?

Le processus artistique n'a pas fonction d'apporter une réponse à cette question. De mon point de vue, l'art n'a pas à être produit en grande série. L'art c'est la pièce unique, chargée de signes, ou la petite série. C'est en ce point que je me rapprocherais de la définition d'Yves Deforge vue précédemment, l'objet peut être de petite série mais « (...) il y a apparence (pour le consommateur) de singularité. »¹

Pour répondre à cette question je vais donc devoir éclaircir ce qui détermine un objet en fonction des autres processus que j'ai pu utiliser dans ma pratique, celui du designer ou encore du médiateur. Je vais définir plusieurs notions qui me semblent essentielles à ma pratique, en m'appuyant sur différents procédés et certaines références, et ainsi, pouvoir questionner mes différents projets pour essayer d'arriver à trouver un ratio signes/échelle de production équitable.

1. Deforge Yves, *L'œuvre et le produit*, édition Champ Vallon, 1990, P.20

Cartographie de l'objet

Dans les pièces que j'ai réalisées chaque matériau utilisé a été pensé et réfléchi.

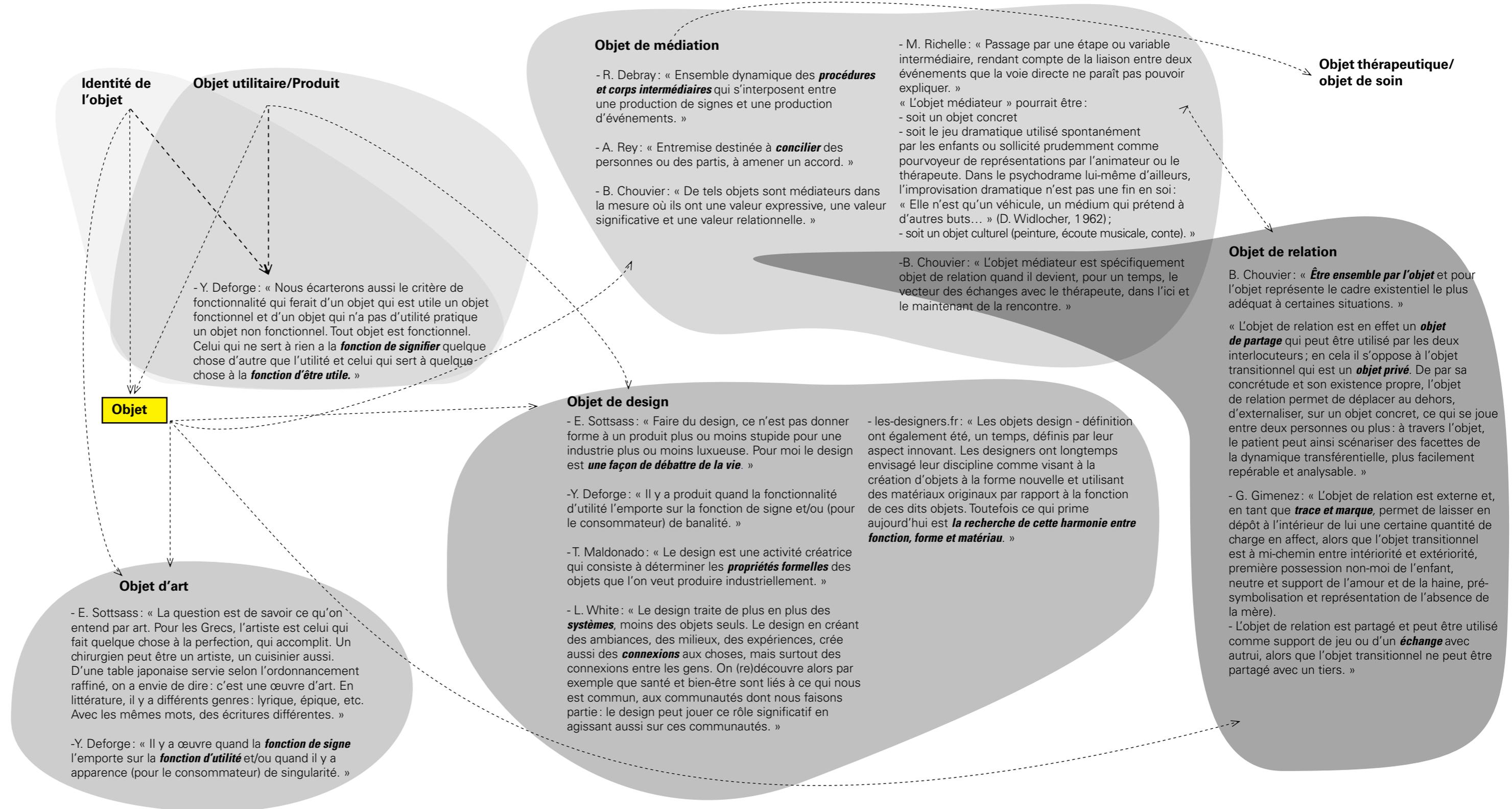
Chaque matière raconte une histoire, confronte le spectateur à de l'extrême fragilité, au froid, au tranchant, au doux,...

Dans chaque pièce la forme n'a pas été définie dans une recherche d'ergonomie, de praticité, de reproductibilité. Dans chaque pièce c'est la valeur symbolique qui prime. Du matériau et de son traitement à la forme finale, chaque étape est empreinte d'une mythologie personnelle.

La valeur de la symbolique m'a permis à cette période de trouver des réponses à ma problématique d'alléger les souffrances de personnes malades qui partageaient mon système de symboles.

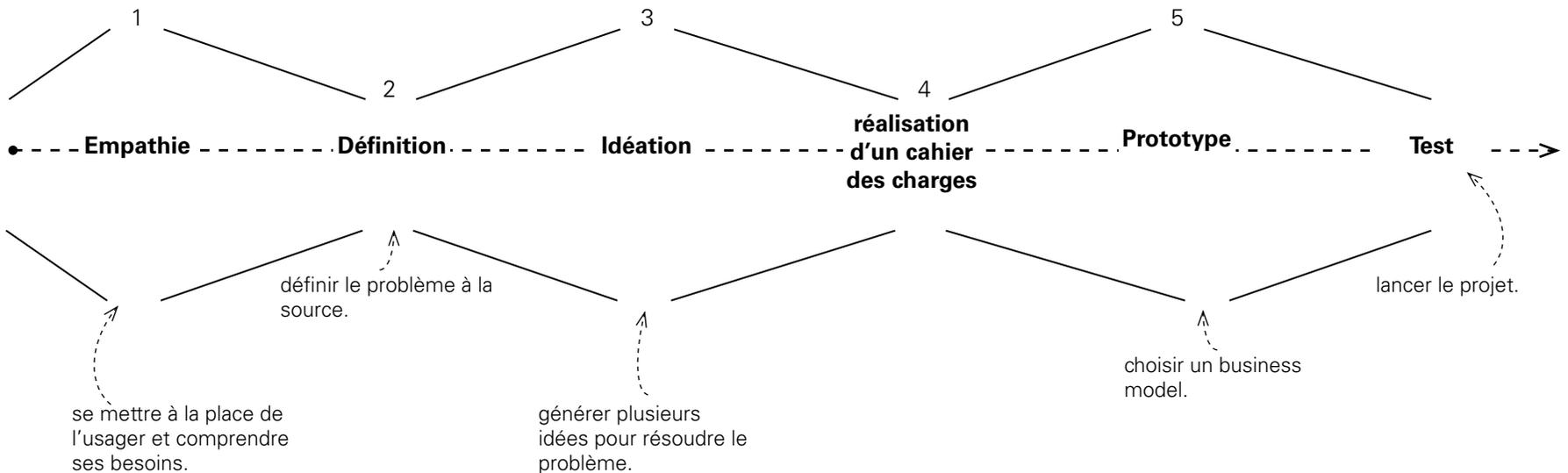
Cette cartographie de l'objet est un outil me permettant de clarifier les notions autour desquelles ma pratique a gravité et s'est inspirée et d'ainsi critiquer/explore ce qui aurait pu être une autre réponse. À travers les différents textes qui vont suivre je vais essayer de confronter ces différentes citations, soit en les critiquant soit en m'appuyant dessus afin de construire mon propre point de vue sur ces objets.

Et si d'aventure ces créations avaient été des objets de design? Des objets de médiation? Ou bien même des objets thérapeutiques, quels auraient été mes outils, mon process, les matériaux utilisés?



Processus de réalisation d'un objet de design

Afin d'initier de nouveaux rapports d'existence à mes objets, j'ai réalisé différents schémas de production. Tantôt motivée par le design tantôt par l'objet de médiation ou de relation. Ces derniers sont non exhaustifs et aussi classiques que possibles, leur intérêt étant de guider mes spéculations ils n'avaient pas lieu d'être plus complexes. Point de départ de mes suppositions ces schémas sont les fils rouges qui guideront mes objets afin qu'ils soient le plus justes possible.





Et si les *Parures de soin* étaient un objet de design ?

Dans le projet *Parure de soin* le but était de créer un objet symbolique. Je voulais produire du lien entre le bijou et son porteur. Pour qu'il puisse fonctionner et répondre à ces critères l'objet se devait d'être unique et sur commande. La question de la production industrielle s'était à l'époque posée, ce qui changeait alors radicalement la nature de l'objet, le faisant passer d'œuvre d'art dans un cadre muséal ou de pièce artistique dans le cadre de la commande à pièce de design.

Outre le fait de changer le statut de l'objet et intrinsèquement sa nature, cela changeait aussi la valeur signe. Ce signe si important dans l'origine de la pièce se voyait amoindri, voire supprimé. En effet, la commande me permettait de placer une partie de l'identité captée de la personne dans la pièce. Chaque pièce correspondait à une femme, par la forme de la poitrine permettant de bloquer la pièce, la gravure, le choix du métal, etc. Produire ce même objet au niveau industriel ne pouvait en aucun cas garder cette dimension personnelle. Ainsi, le projet d'une production à plus grande échelle fut abandonné rapidement.

Je souhaitais néanmoins, au vu des effets positifs observés par les commanditaires de mes pièces en termes de bien-être et de réappropriation du corps malade, élargir le champ des faits de ces objets, les sortir de la pièce d'art (unique, onéreuse, très marqué identitairement) pour l'envisager comme produit.

Si je devais aujourd'hui retenter l'expérience de faire prendre à ce projet un pas de côté, quel en serait le résultat ? Avec le recul des années et plus d'expériences serait-il possible de trouver un ratio équilibré entre subjectivité/valeur signe et production à grande échelle ? Où, peut-on placer ces signes ailleurs que dans la subjectivité du créateur ? Peut-on trouver une nouvelle façon de signifier hors lien/commande ?

Œuvre et Produit selon Y. Deforge

Pour définir ce qu'était l'objet d'art, mais surtout la valeur signe, je m'étais appuyé précédemment sur une citation d'Yves Deforge. Dans son livre, *L'art et le produit* l'auteur cherche à distinguer deux systèmes de production d'objets, à donner deux définitions à deux statuts semblant si éloignés, si compliqués à rassembler en un tout : l'objet d'art et l'objet design (qu'il nomme produit).

Si je veux faire passer un objet de la sphère de l'art à celle du design, je dois tout d'abord en définir les contours. Pour cela je vais à nouveau m'appuyer sur une citation d'Yves Deforge, celle qui définit et place l'objet de design en opposition à l'œuvre :

« Il y a produit quand la fonctionnalité d'utilité l'emporte sur la fonction de signe et/ou (pour le consommateur) de banalité. »¹

Cette définition est peut-être trop manichéenne mais illustre bien le système de pensée dans lequel je m'étais confortée. La distinction que je faisais entre art et design se positionnait exactement sur cette valeur de signes et d'utilitaire.

L'objet d'art était l'objet qui avait une identité, celui de design ne pouvait rien faire d'autre que fournir une réponse à une utilité simple, sans s'impliquer émotionnellement. Plus loin dans son analyse l'auteur ajoute :

« Nous écarterons aussi le critère de fonctionnalité qui ferait d'un objet qui est utile un objet fonctionnel et d'un objet qui n'a pas d'utilité pratique un objet non fonctionnel. Tout objet est fonctionnel. Celui qui ne sert à rien a la fonction de signifier quelque chose d'autre que l'utilité, et celui qui sert à quelque chose a la fonction d'être utile. »²

Dans cette citation l'auteur développe un compromis, en essayant d'éliminer le facteur fonction comme moyen de distinction entre ces deux statuts d'objet. Néanmoins la frontière reste encore très marquée. Je ne pense pas qu'une limite aussi radicale puisse être si simplement posée. Le design ne peut pas être complètement dénué de toute forme de signe comme l'art ne peut pas avoir seulement une fonction de signifiant. Nous pouvons prendre les *Parures de soin* comme exemple :

Le Bijou contemporain, un médium entre art et design

Pour ce projet j'ai choisi d'utiliser comme médium d'expression le bijou contemporain. Le bijou contemporain est l'utilisation de cet artefact comme moyen de questionner le corps. De le questionner entre autres sur ce qu'il représente d'un point de vue social, culturel ou relationnel. L'objet « bijou » ne se limite pas à sa forme primaire. Il est bijou dès l'instant où il est porté, dès l'instant où il est lié au corps par son contact. En art, ce bijou sera évidemment support de réflexion cherchant à signifier et questionner son porteur et son rapport au monde.

Pour souligner mon propos nous pouvons prendre exemple sur des artistes comme Gijs BAKKER, dessinateur industriel, designer et figure de proue dans l'histoire du bijou contemporain.

À travers son travail et ses pièces, G. Bakker voulait démontrer au monde du design qu'un bijou n'est pas seulement un accessoire de mode. Il a combattu l'approche craintive et trop répandue contre l'idée même du bijou d'artiste.

Dans les années 1960, le designer s'associe avec Emmy van LEERSUM. Ils créaient ensemble un certain nombre de bijoux dont le plus célèbre *Stovepipe Stovepipe*, un collier en tuyau de poêle en aluminium et son bracelet assorti. Cette pièce est très réputée dans l'histoire du bijou contemporain car elle a été la première pièce de bijou présentée à une telle échelle.

Avec des bijoux non prétentieux, ils ont tourné le dos à l'élite mondiale par les signes extérieurs de richesse et de statut grâce à la haute couture et aux bijoux précieux. Ils ont développé un style abstrait très simplifié et rejeté la tradition artisanale de l'orfèvre. Mais avant tout, en plaçant l'accent sur la relation entre les bijoux et le corps humain, ils ont cherché à rendre compte de la personnalité du porteur.

En autre grande figure de ce médium nous retrouvons l'artiste Otto Künzli. Cet artiste suisse se démarque par nombreuses de ces œuvres, en utilisant le bijou comme moyen d'expression, il n'en oublie pas sa fonction d'ornement pour autant. Pour lui, le bijou doit avoir un dialogue avec le public, l'humain devient le socle du nœud. L'une de ces pièces des plus parlantes est pour moi *Kette*.



À gauche : Collier et bracelet *Stovepipe Stovepipe*, Gijs Bakker, 1967 Photo Matthijs
À droite : Bracelet *Stovepipe*, Gijs Bakker, 1967 Photo Rien Bazen

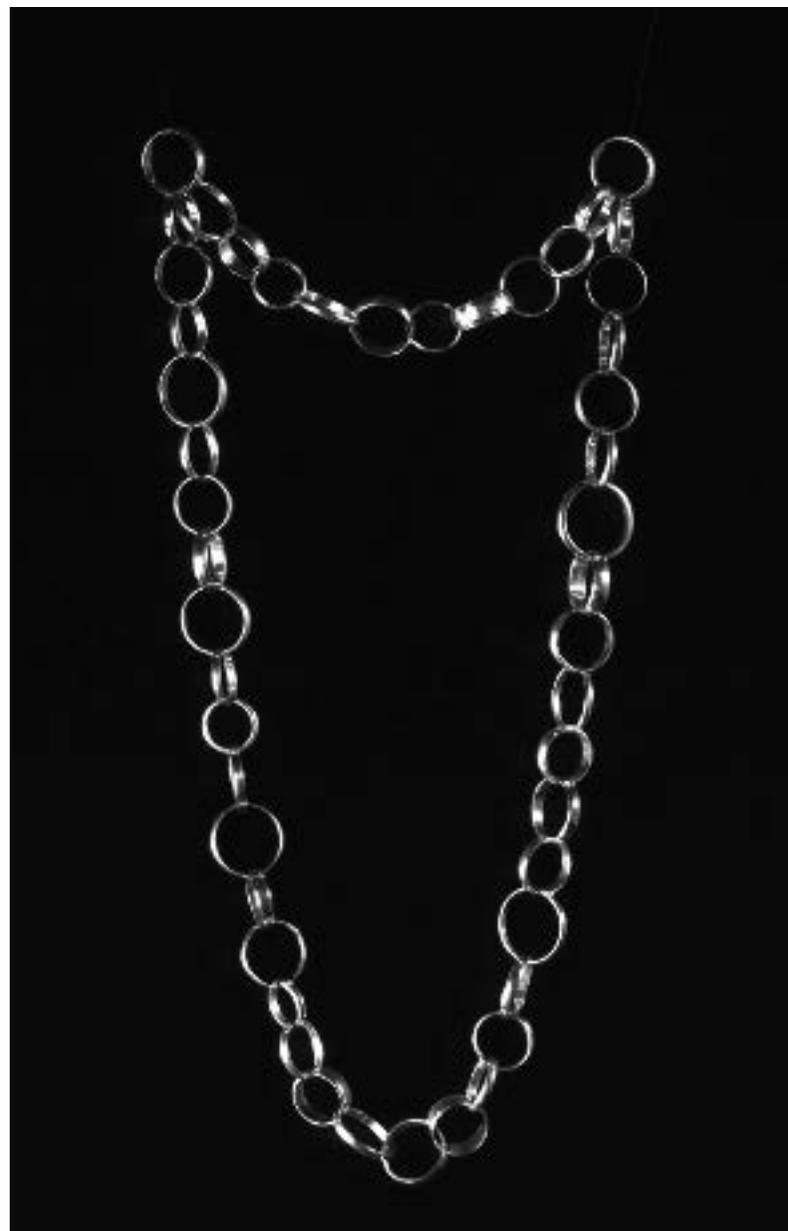


À gauche : Ornement de tête en PVC porté par Renie van Wijk, Gijs Bakker, 1967
Photographie : Sjaak Ramakers
À droite : Grand col en métal porté par Renie van Wijk – Gijs Bakker, 1967,
Photographie : Sjaak Ramakers

Collier constitué de 48 alliances « usagées », cette œuvre joue avec les symboles, transformant l'objet final en véritable chaîne de forçat. Ces 48 alliances racontent chacune l'histoire d'un mariage pour la plupart ayant abouti à un divorce ou tout du moins à des histoires, des regrets. O. Künzli s'amuse à récupérer ces bijoux si chargés d'histoires et de symboliques sociales pour les questionner. En détournant ces bagues en collier esthétique, reprenant les codes de l'orfèvre, il en vient à poser la question : qui voudrait porter un bijou chargé de 48 histoires d'échec matrimoniaux ? O. Künzli charge cet objet d'une telle puissance de signes qu'il en finit par tuer, par éliminer toute fonction d'usage possible.



Otto Künzli, *Kette*, 1985-1986, Chaîne, 48 alliances usagées, or
Photographie : Otto Künzli



Otto Künzli, *Kette*, 1985-1986, Chaîne, 48 alliances usagées, or
Photographie : Otto Künzli

À travers ces exemples nous pouvons voir l'ambivalence d'un tel médium d'expression plastique. Différentes relations apparaissent : corps-bijou/usage-art/signe-utile.

Ainsi si nous en revenons aux *Parures de soin* nous pouvons dire par son médium que « (l'objet) qui ne sert à rien » peut avoir la fonction d'être utile tout en signifiant. L'esthétique du bijou est positionnée dans une zone qui socialement est reliée à la féminité, à la séduction. Il peut donc faire office de parure de séduction, de mise en valeur d'un décolleté et d'une féminité. De plus, ces pièces ont une autre fonction, celle de « soigner ». Ici, il faut comprendre le soin dans sa dimension psychologique. Ce soin apporté passe par la symbolique de l'objet mais n'en est pas pour autant inefficace. Ainsi « celui qui ne sert à rien » a la fonction de signifier, mais le signe peut lui-même avoir une fonction concrète tel que le soin.

Aussi, au regard de cette analyse, pour définir ce qu'est le design je m'attacherai plutôt à la définition de Lisa White :

« Le design traite de plus en plus des systèmes, moins des objets seuls. Le design en créant des ambiances, des milieux, des expériences, crée aussi des connexions aux choses, mais surtout des connexions entre les gens. On (re) découvre alors par exemple que santé et bien-être sont liés à ce qui nous est commun, aux communautés dont nous faisons partie : **le design peut jouer ce rôle significatif en agissant aussi sur ces communautés.** »³

Dans cette analyse du design je m'arrêterais particulièrement sur la dernière ligne qui me semble plus juste que celle d'Yves Deforge, donnant un rôle de signe et de lien à ce dernier. Je pense effectivement que le design peut, mais surtout, doit faire lien et se connecter à cette valeur significative déjà bien présente dans l'art.

À partir de ce constat je vais maintenant tâcher de concevoir ces *Parures de soin* comme objet de design tout en essayant de garder la valeur signe.

Si ces parures devaient devenir un projet à plus grande échelle, cela se traduirait simplement par la production d'un bijou reproductible rapidement et adaptable à toutes les femmes. Pour que cela soit possible je devrais trouver **un système de taille**, pour que chaque femme

puisse trouver un modèle s'ajustant parfaitement à l'écartement et la courbure de leur poitrine. Pour cela je mettrais en place un procédé référencé basé sur le même système que la taille des soutiens-gorge. Il permettrait de déterminer un certain nombre de tailles types (comme S/M/L) et les pièces seraient fabriquées en fonction.

Une deuxième solution, serait de mettre de la colle paramédicale à usage multiple sur la partie en contact avec la peau. Mais dans ce cas-là, la pièce ne serait pas parfaitement ajustée.

Pour **la matière**, les métaux comme le cuivre et le laiton ne peuvent pas être de bons matériaux, leur prix étant trop élevé et toutes patines ou enduits seraient vite détériorés à cause de la transpiration et l'acidité de la peau. De plus le projet serait toujours fait pour les femmes atteintes d'un cancer, or le contact prolongé avec la peau et ces matériaux peut provoquer des rougeurs voire des allergies. Il faudrait donc un métal dit « inerte » comme l'or. Ou pour un budget plus modeste, il faudrait recouvrir le métal choisit d'un film protecteur. Pour cela il faudrait que je me reproche d'une firme pharmaceutique afin d'être sûre que la matière choisie ne pose aucun souci aux femmes déjà fragilisées par la chimiothérapie.

La forme se devra aussi d'être adaptée. Les bords devront être arrondis. Contrairement au projet d'origine la symbolique du métal rentrant dans la peau n'aurait pas été juste sur ce type d'objet. Il faudrait une forme douce comme de la seconde peau, qui ne gêne pas les mouvements, et qui soit agréable à porter tout en étant esthétique. Ainsi tous les angles et les arrêtes seraient arrondis.

La forme, pour s'adapter au mieux est légèrement incurvée, il faudrait donc que **la méthode d'usinage** se fasse par thermoformage. La forme étant déterminée une question se pose, comment produire du signe ?

Dans le projet d'origine **le signe** était véhiculé par la forme (plus ou moins anguleuse, raide), la matière (laiton, cuivre, alliage) mais aussi et surtout par la finition appliquée (oxydes, gravures, martelages, peintures céramiques, superpositions de feuillets de métal, découpes, etc.)

Dans le cas d'une production industrielle il m'est impossible de

procéder de cette façon, de faire du cas par cas. Pour que chaque femme puisse retrouver une partie de son identité dans l'objet il faudrait alors laisser un choix assez conséquent dans les formes et les « motifs » qu'aborderait le bijou. Une autre solution serait de permettre de personnaliser l'objet. Je pourrais imaginer un système où chaque femme importerait un motif personnel, faire graver la pièce, choisir les couleurs. On pourrait imaginer un cahier de tendance de forme et finition. Cela permettrait ainsi à ces femmes d'incarner leur parure de soin, d'en faire un modèle unique, leur correspondant complètement.

Dans ce type de projet porté à grande échelle, le signe ne peut être contrôlé par le créateur. Le modèle de production industriel empêche plusieurs choses. Tout d'abord le créateur devient concepteur, sa subjectivité n'a alors plus lieu d'être, l'empêchant ainsi de placer du signe où il veut. Afin de permettre à l'objet d'être libre d'interprétation le signe ne peut être placé de manière arbitraire. De plus, dans le projet d'origine le bijou était créé pour des femmes atteintes d'un cancer du sein. Dans le cas d'une production industrielle l'existence de la pièce ne peut s'arrêter à la maladie. En effet, une fois mise sur le marché n'importe qui peut se l'approprier, devenant alors un simple bijou dans lequel tout le monde peut y mettre du signe, de l'affect ou juste une valeur esthétique.

Ainsi, il semblerait que dans un système de production à grande échelle, le maintien de la valeur signe dépende de la possibilité de personnalisation. Le signe est alors placé entre les mains de l'acquéreur. Ce dernier chargeant le bijou de valeur narrative (de symbolique), d'un lien particulier crée par son implication dans la réalisation. Mais cela reste de l'hypothèse et n'est en aucun cas quantifiable, il en est de même pour la dimension soin.

Une fois la pièce libérée de son créateur, ce dernier ne peut d'aucune manière maîtriser ce que la pièce signifie, raconte. Elle peut glisser petit à petit dans un nouveau rapport d'existence, celui où la valeur esthétique prime sur le soin et le signe par exemple.

1. Deforge Yves, *L'œuvre et le produit*, édition Champ vallon, 1990, P.20

2. Deforge Yves, *L'œuvre et le produit* édition Champ vallon, 1990, P.17

3. Lisa White, interview pour la Biennale Internationale Design Saint-Étienne, 2019, Pierre Grasset

Note au lecteur :

J'aurais pu m'appuyer sur d'autres citations ou d'analyses de la différence entre œuvre et design pour y déterminer d'autres facteurs d'oppositions comme ceux d'Hannah Arendt, qui dans son ouvrage *La crise de la culture*, met en opposition les œuvres d'art aux objets d'usage sur le facteur temps :

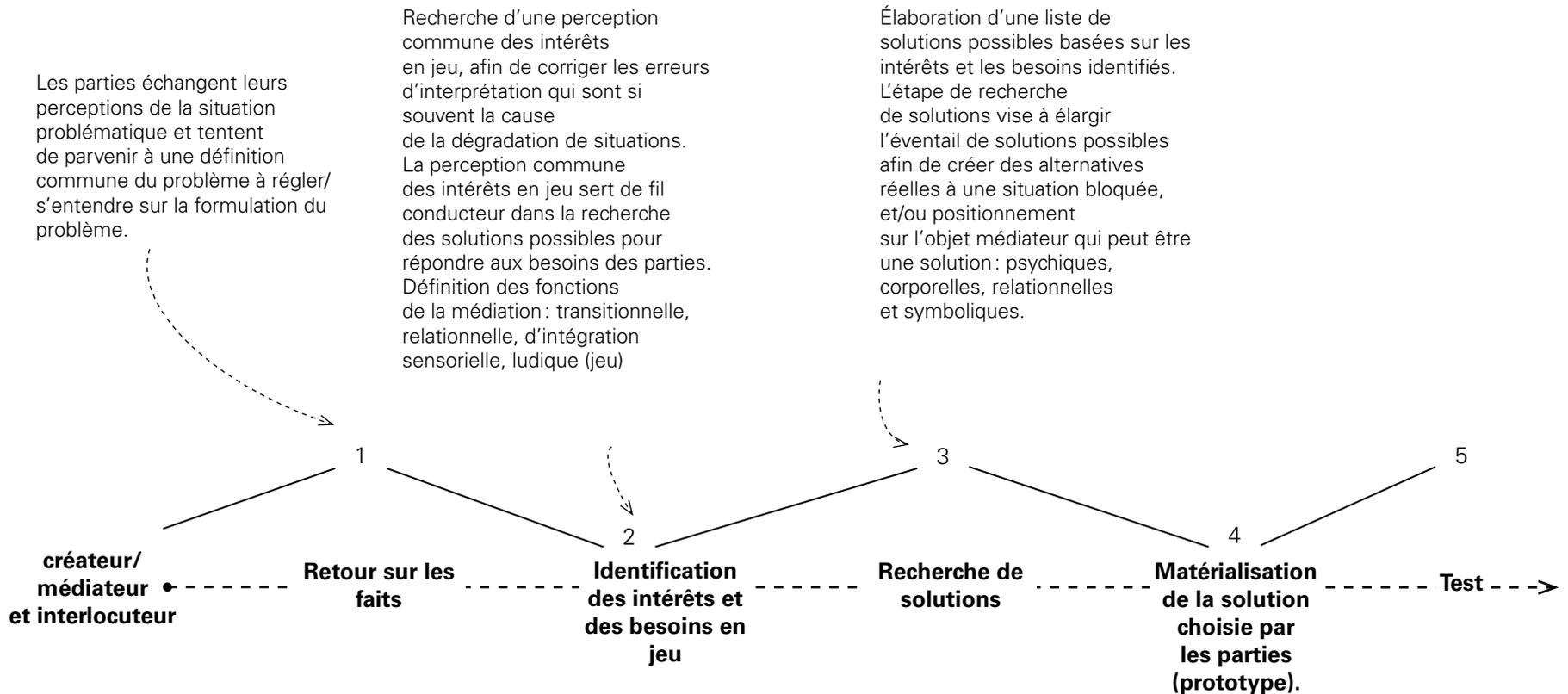
« On distingue entre objets d'usage et œuvres d'art ; tous deux possèdent une certaine permanence qui va de la durée ordinaire à une immortalité potentielle dans le cas de l'œuvre d'art. »

Consciente que les valeurs signes/fonctions ne sont pas les seules particularités qui participent à la limite posée entre l'art et le design j'ai néanmoins choisi de ne traiter que celles-là car c'est cette frontière qui pose le plus de contraintes le long de mon parcours créatif.

Processus global de réalisation d'un objet de médiation

Dans cette cartographie le process d'un objet de médiation y est expliqué de manière très simple car il n'existe pas un seul et unique type de médiation, au contraire il en existe de toutes sortes: culturelle, familiale, pénale, sociale, numérique, thérapeutique... et qui s'étendent sur plein de professions différentes.

Ce qui m'intéresse dans ce schéma c'est qu'il est fait de manière assez large pour pouvoir s'appliquer à tous ces types, et me permet ainsi de pouvoir m'en inspirer en fonction de la médiation dans laquelle je veux inclure un projet.



Et si les *Parures de soin* étaient un objet de médiation thérapeutique ?

L'objet de médiation est un « Ensemble dynamique des procédures et corps intermédiaires qui s'interposent entre une production de signes et une production d'événements. »¹

L'objet de médiation est pour moi un bon compromis pour lier l'objet de design à une valeur signe importante. Par définition, la médiation ne peut pas être non accompagnée de signes si elle veut fonctionner. Le signe fait lien entre deux interlocuteurs.

C'est dans l'imaginaire et l'histoire que va s'engendrer le signe et que le dialogue peut apparaître. De plus ce processus de travail est logique dans mon cadre de création, permettant de répondre à la problématique de la création d'un lien, d'une « reconnexion de soi à soi ».

Parures de soin est un projet de médiation thérapeutique réalisé dans le cadre d'une commande.

Le défi est désormais de penser dans le cadre d'une production à grande échelle. À la différence de l'hypothèse autour de l'objet design soulevé précédemment, le but va être de trouver comment incorporer le signe sans que celui-ci ne « s'échappe ».

En effet la projection précédente permet de soulever une nouvelle piste, une nouvelle hypothèse. Une fois l'objet personnalisé et acquis le signe devient instable. Son rapport d'existence étant établi par l'acheteur il devient libre d'être réinterprété. Si je voulais maîtriser la valeur signe tout en gardant la dimension soin dans une production industrielle peut-être faudrait-il simplement « bloquer » la pièce pour en maîtriser le signe ? Par exemple, bloquer ce bijou dans « la sphère de la maladie », tout en développant un panel de choix de personnalisation et en ajoutant éventuellement un usage thérapeutique plus important (physique et psychologique).

Pour cela, l'échelle de production peut rester la même, en revanche c'est le statut de l'objet (incluant son process de création, sa sphère de diffusion, etc.) qui doit changer.

Et si les *Parures de soin* étaient des objets de médiation personnelle ? La médiation personnelle, est une reconnexion entre toutes les entités qui nous caractérisent en tant qu'individus (corps, émotions, conscient, inconscient, ...). Cette reconnexion passe par la construction d'un dialogue, dans mon cas amorcé et appuyé par l'objet.

1. Régis Debray, *Manifestes médiologiques*, Editions Gallimard, 1994

Les *Parures de soin* ont été à l'origine pensées, conçues et produites pour être des objets de médiation. Chaque pièce a été fabriquée pour répondre à une problématique, chargées de signes elles se déclinent en plusieurs modèles :

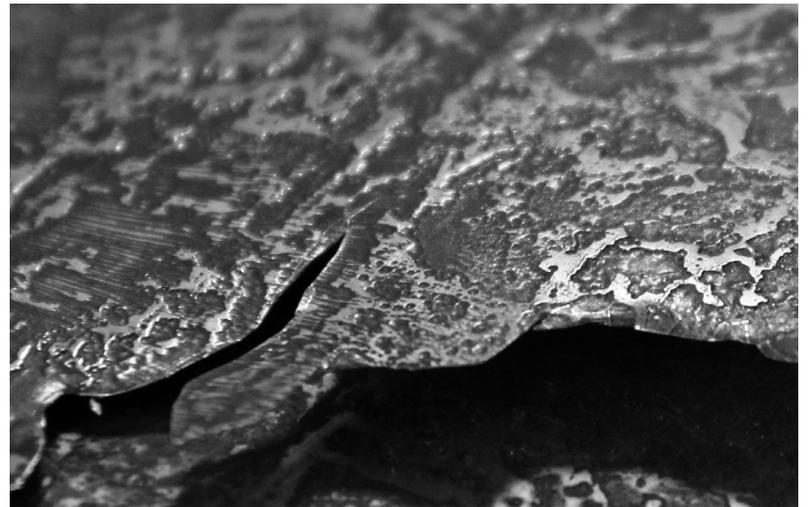
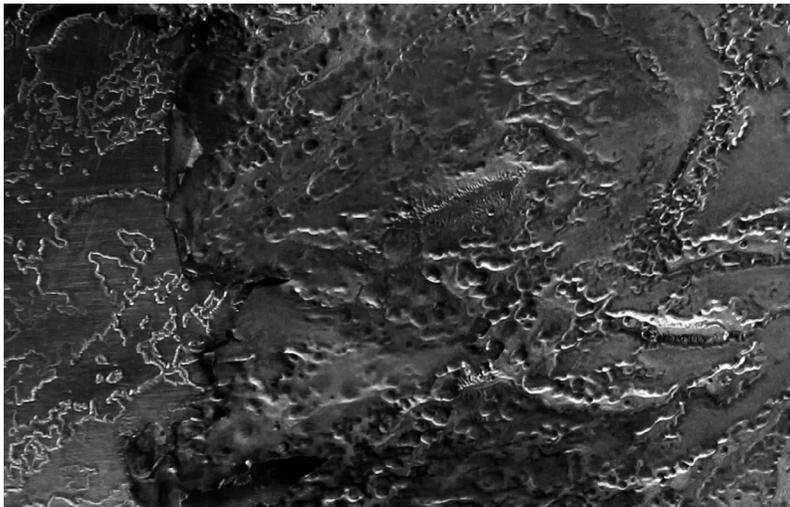
Placée au centre des conséquences du cancer, la première pièce fait office d'armure. Inspirée des codes de la carapace et de la cotte de mailles, la pièce souligne le rôle de protection de l'armure mais traite aussi de l'exposition volontaire et de l'intimidation de l'ennemi.



Parure de soin, 2015

La seconde pièce était basée sur le même principe mais s'appuyait d'avantage sur l'idée de s'exposer. La zone de peau entre les deux seins était alors simplement encadrée. Elle était ainsi associée à quelque chose de précieux, que l'on regarde mais que l'on ne touche pas.

S'ensuivent deux autres modèles mêlant gravures et oxydations. Elles sont toutes deux gravées à partir d'images d'écorces de bois. L'écorce joue un rôle de peau et de protection pour l'arbre, il en est de même pour ces pièces qui se portent à même la peau d'une femme.



Puis, un autre modèle de pièce proposée était découpé et mise en volume afin d'obtenir un effet de peau, peinte sur les bords en rouge elle évoquait des vaisseaux sanguins créant également du volume et un jeu d'ombre sur le corps.

Enfin le dernier modèle était réalisé en Mokumegane, technique japonaise d'alliage de métaux signifiant « Les veines de l'arbre ». Le but était de rechercher une impression d'écorce de bois. Cette pièce suivait la volonté de recherche autour de seconde peau et d'écorce. Par le métal et son traitement ces pièces faisaient office de réceptacle pour les femmes qui les arboraient.



Parure de soin, 2016

Mêlant signe et esthétique, les parures de soin répondaient à trois problématiques :

La première était de leur donner une valeur expressive. Je voulais ces pièces bavardes, racontant des histoires à ceux qui la voyaient, renvoyant à celles qui les portaient leur histoire et la volonté de se battre, comme de pouvoir renouer avec leur corps meurtri. Je voulais qu'elles puissent aussi créer du dialogue. D'une certaine manière un bijou placé à cet endroit du corps n'est pas commun, ils interloquaient et engageaient entre le porteur et le regardant une conversation. L'objet devenait support de discussion qui permettait souvent de dédramatiser, mais surtout qui permettait d'enlever un certain tabou autour de cette maladie. Bernard Chouvier dit des objets qu'ils sont médiateurs « [...] dans la mesure où ils ont une valeur expressive, une valeur significative et une valeur relationnelle. »¹



Parure de soin, 2016

Je pense que ces pièces répondent à ces trois points. Elles permettent au porteur d'avoir une médiation personnelle, permettant la réappropriation du corps souffrant, par la valeur esthétique, l'endroit où l'objet est logé. Puis, par le fait qu'elles deviennent ornements, qui s'inscrit dans un rapport de séduction (bijoux décolleté) créant ainsi un dialogue entre la personne qui le porte et ceux qui la regarde.

Si je devais repenser les parures de soin en objet de médiation personnelle, tout en le plaçant dans un cadre de production à grande échelle, je l'inscrirais à la croisée des chemins entre le personnel et le clinique, l'intimité d'un corps et la guérison. À l'image du projet *Sexual Healing* de la designeuse Nienke Helder je souhaiterais que l'objet permette malgré l'échelle de production, de se réapproprier son corps et sa féminité.

Sexual Healing est une collection d'objets créée par Nienke HELDER pour les femmes ayant été victimes d'une agression sexuelle ou d'un viol. La designeuse est partie du constat que la plupart des traitements offerts à la suite d'une agression se concentrent d'avantage sur l'aspect physique et laissent de côté la dimension psychologique. Or beaucoup de femmes souffrent dans leur sexualité par la suite et peu de choses sont faites pour la reconstruction de leur sexualité. Ainsi le projet propose d'abandonner cette quête de la pénétration et « se concentrer sur la recherche du plaisir ». L'idée est de faire en sorte que ces femmes apprennent à (re) découvrir leur corps pour une « guérison étape par étape »

La collection proposée par Nienke HELDER est composée d'une brosse en crin de cheval pour explorer le toucher, d'un miroir conçu pour visualiser la vulve, ainsi qu'un dispositif pelvien qui vibre lorsque les muscles sont trop tendus. Elle comprend également un capteur qui s'allume en cas de stress, quand la respiration devient trop rapide pour inviter l'utilisatrice à se détendre.

« Les outils sont une occasion d'explorer votre rétablissement sexuel personnel », « en utilisant ces objets, vous pouvez visualiser ce qu'il se passe à l'intérieur de vous, ce qui peut vous aider à comprendre dans quelles situations votre corps réagit et de quelle manière »²



Nienke Helder, *Sexual Healing*, 2017
Photographie : Nienke Helder

1. Bernard Chouvier, *Le Divan familial*, CAIRN, 2006/1 (N° 16), pages 61 à 75
2. Nienke Helder dans une interview donnée à *The Guardian* Sabrina Faramarzi, *How sex-toys are being redesigned to help survivors of sexual assault*, May 2018



Nienke Helder, *Sexual Healing*, 2017
Photographie: Nienke Helder

Ce que je trouve percutant dans ce projet c'est que malgré la neutralité des objets, l'utilité très définie, et le fait qu'ils soient identiques pour toutes, chaque femme peut se les approprier. À mi-chemin entre le personnel et le clinique, ces objets ne sont pas de simples objets médicaux. Grâce à leur design et l'esthétique proche de l'objet de beauté, ils obtiennent un aspect délicat, léger et doux, invitant à un rituel de soin.

M'inspirant de ce modèle, j'aimerais dans le cadre d'une production industrielle que le modèle générique de la forme des parures de soin n'empêche pas son appropriation, ne vienne pas éliminer le signe. En effet dans le texte précédent nous avons vu qu'en passant de créateur à concepteur le signe se déplaçait, voire se perdait. Pour contrecarrer cela nous avons émis l'hypothèse que le signe pouvait dans ce cas-là précis se placer dans le choix et la personnalisation de l'objet par l'acquéreur. Mais cela soulève un risque : le signe pouvant devenir poreux à la subjectivité de chacun cela peut faire retomber le bijou dans sa définition première : une simple valeur esthétique et sociale.

Aussi, pour ne pas tomber dans ce cas de figure, il faudrait « bloquer » la pièce dans un cadre social particulier, comme le projet de Nienke Helder. En effet ces pièces ne sont pas de simples « sex-toys » comme certains articles de journaux ont pu dire. Ce sont des objets destinés à un groupe particulier de femmes. Même si l'on ne peut pas empêcher que d'autres puissent se l'approprier, le fait de s'adresser à un public précis permet tout de même de préciser la pièce un minimum. On peut donc supposer qu'en injectant des propriétés « utilitaires » à la pièce nous pouvons conserver le signe.

Ainsi, si je devais repenser les parures de soin en objet de médiation personnelle nous pourrions partir des mêmes bases que dans le texte précédent :

Une pièce aux bords arrondis, sans angle, plusieurs tailles définies pour qu'elles puissent s'adapter à toutes les femmes, etc. On pourrait imaginer un système de soin pour la cicatrice. La pièce pourrait être conçue légèrement plus grande permettant de passer complètement sous la poitrine et de remonter sur les côtés. Afin de nourrir la cicatrice et faciliter sa résorption nous pouvons imaginer un système de pommade insérée dans un silicone paramédical. Le bijou placé aurait alors plusieurs fonctions : esthétique, signifiante et soignante.

D'autres systèmes simples sont possibles, comme le placement de la pièce au réfrigérateur quelques heures avant l'application. En effet après une séance de rayon la peau est brûlée, le gel paramédical glacé viendrait alors soulager le feu de la douleur.

Si toutes ces fonctions sont rajoutées à l'objet, on s'aperçoit vite que ce dernier ne peut glisser dans un autre rapport d'existence. Contrairement au texte précédent où le signe était dépendant de la subjectivité de l'acquéreur, ici le signe dépend de la fonction de l'objet. En effet, une fois saturé d'indices esthétiques l'objet libéré de son concepteur peut être malgré tout réinterprété par le regardant ou l'acquéreur. Dans le cas que l'on vient d'énoncer il est très difficile d'envisager un autre schéma d'existence. En effet, quoi qu'il arrive la fonction bloque toute réinterprétation. Le signe existe donc non pas dans une certaine forme de liberté (choix), mais dès l'instant où son espace d'existence est limité par des usages. Contrairement à ce qu'Yves Deforge nous exposait précédemment :

« Il y a œuvre quand la fonction de signe l'emporte sur la fonction d'utilité et/ou quand il y a apparence (pour le consommateur) de singularité. »³

L'objet de médiation permet un compromis juste entre signe et utilité. Ici la fonction est déterminée par la valeur signe.

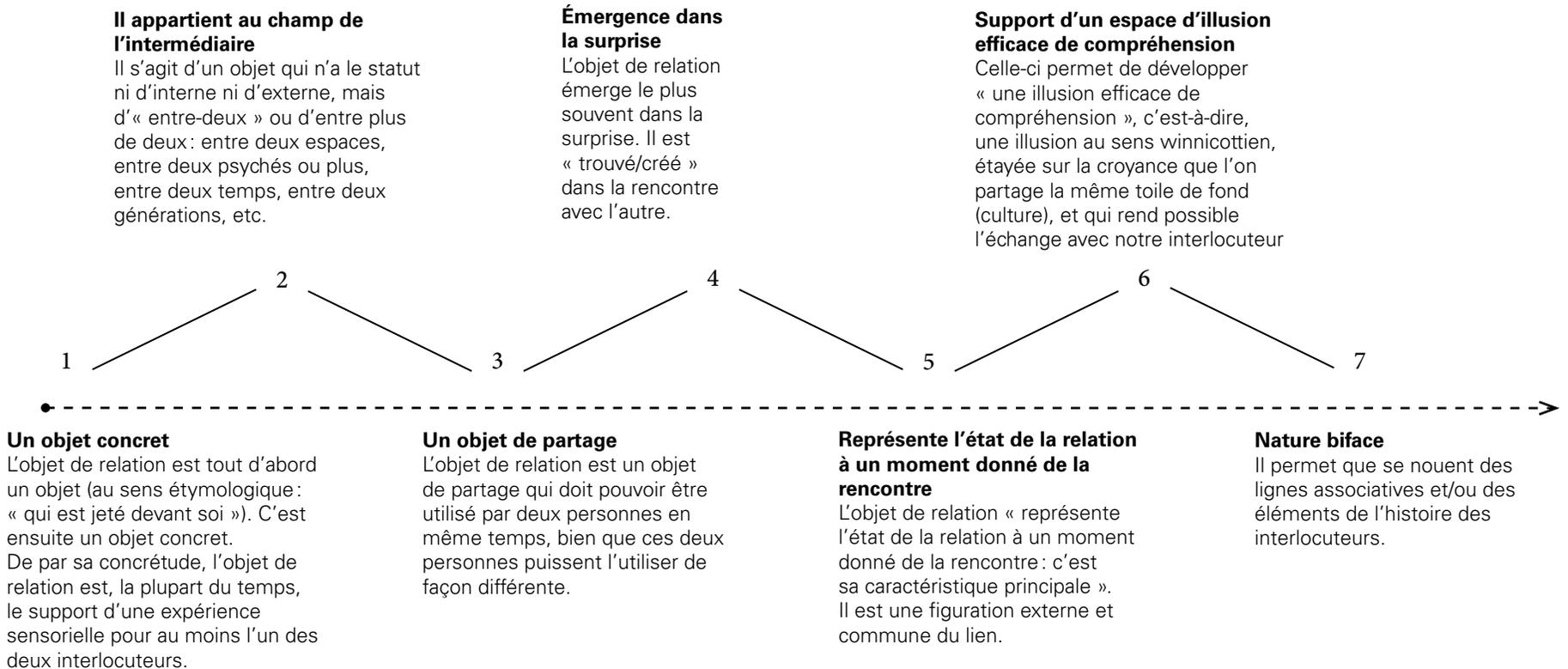
3. Deforge Yves, *L'œuvre et le produit*

Sept caractéristiques de l'objet de relation

Le schéma qui suit est directement issu du texte de Guy Gimenez, *Les objets de relation en situation individuelle, groupale et familiale*. (<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01392454/document>, revue *le divan familial*, 2006)

Dans cette cartographie j'ai décidé de ne pas retranscrire des étapes d'un processus de fabrication, l'objet relationnel étant un objet de médiation spécifique. Par définition, « l'objet médiateur est spécifiquement objet de relation quand il devient, pour un temps, le vecteur des échanges avec le thérapeute, dans l'ici et le maintenant de la rencontre. »¹

Ce qui m'intéresse dans cette « sous-catégorie » de l'objet médiateur est davantage ses caractéristiques que je pense intéressantes à exploiter dans le cadre de la fabrication d'un objet hors thérapie ayant pour vocation de faire lien entre deux personnes. L'objet n'a pas pour obligation de s'appuyer sur toutes ces caractéristiques, mais de s'en inspirer, de s'y accrocher, sur certaines plus que d'autres en fonction de l'objet que l'on veut produire. À l'image des autres cartographies, elle a pour fonction de m'aider, à soutenir mes recherches.



1. Bernard Chouvier, *Le Divan familial* 2006/1 (N° 16), pages 61 à 75

Et si *Peaux de mémoire* était un objet de relation familiale?

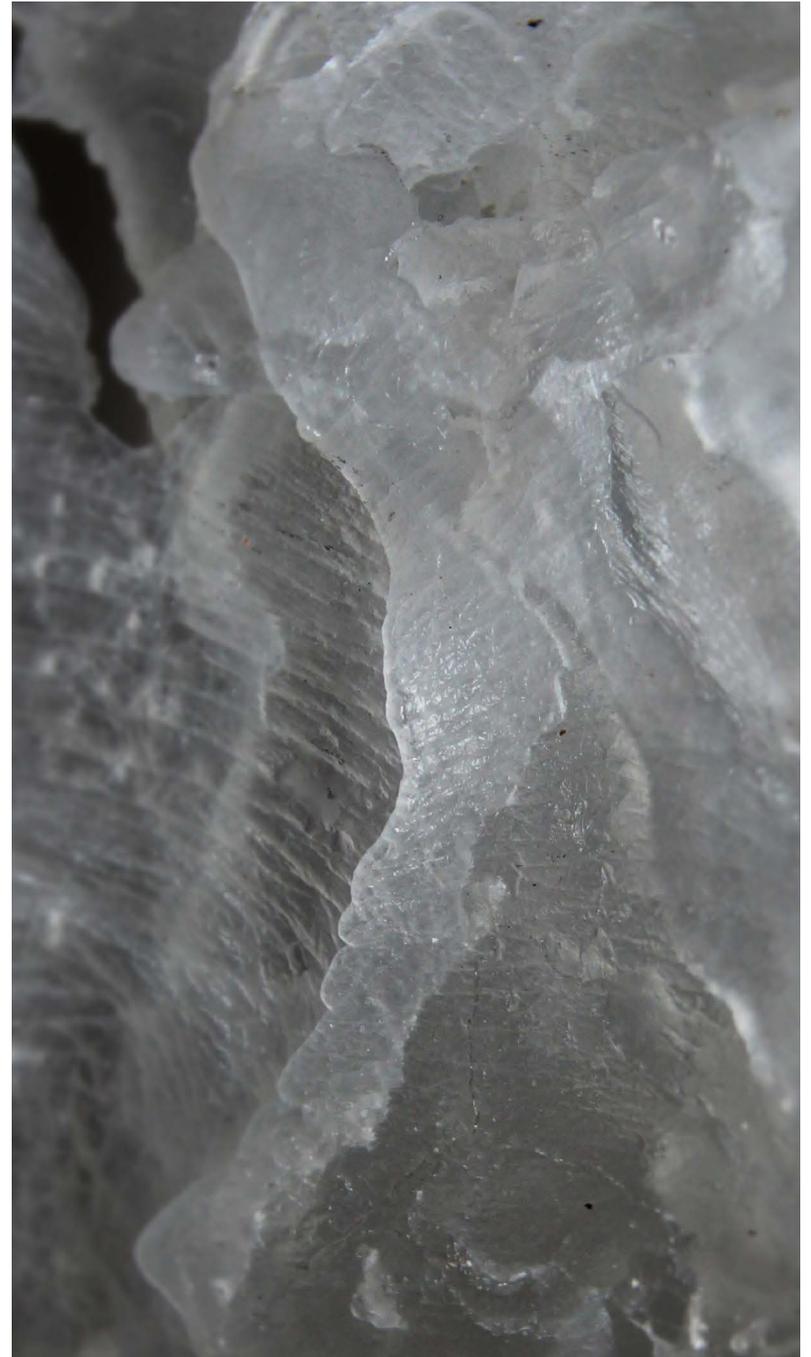
Peaux de mémoire est un ensemble de bracelets en cristal, constitués à partir d'empreintes de peaux moulées sur trois générations de femmes de la même famille. Elles sont enroulées les unes autour des autres, se superposent, couches après couches créant ainsi un même et unique objet.

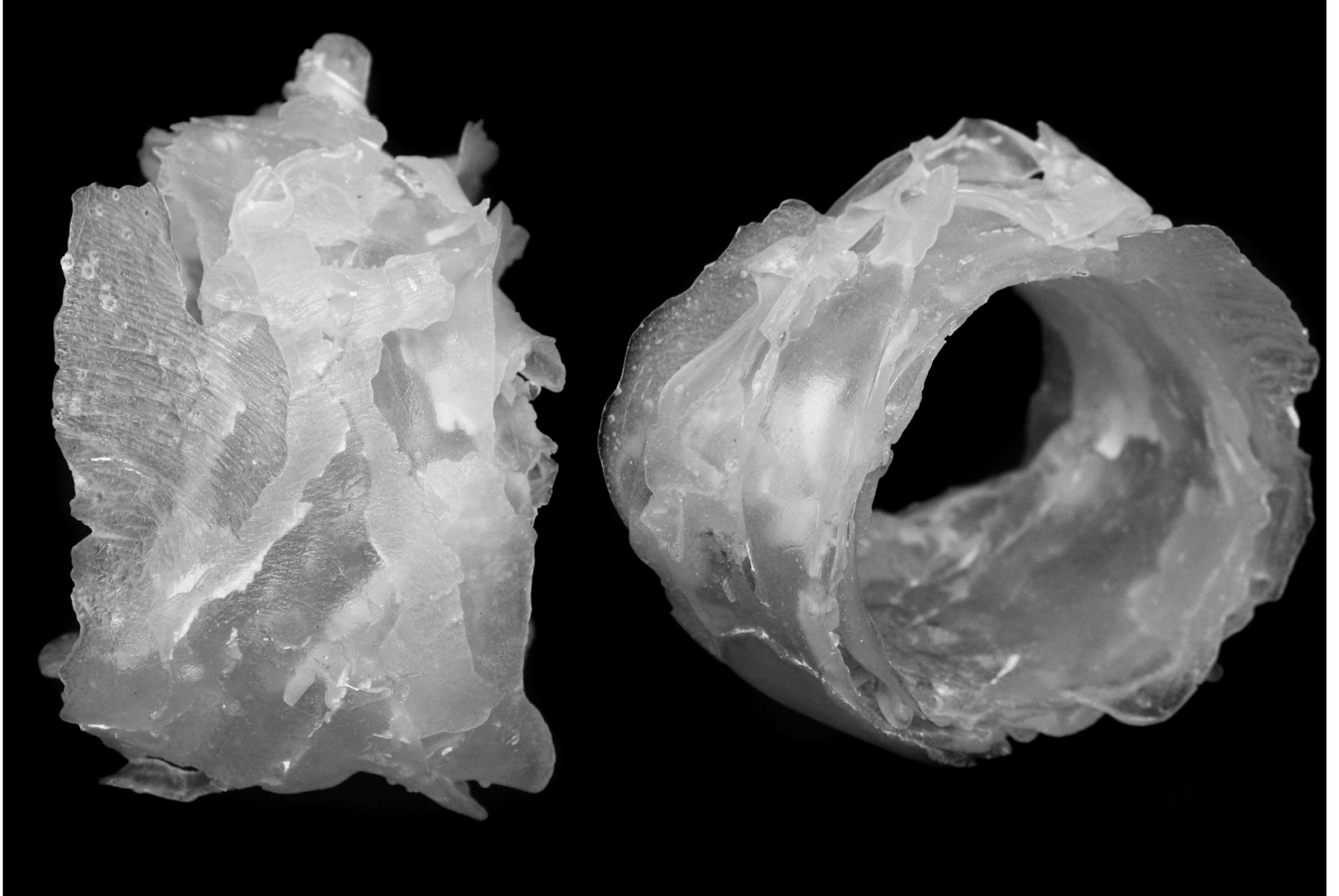
Représentatif d'une mythologie personnelle, la valeur symbolique de l'objet a constitué une réponse à ma problématique qui s'axait sur les notions de l'héritage et le poids qu'il peut représenter, ainsi que l'idée de transmission générationnelle.

Constituée en verre, la pièce se veut volontairement fragile, facilement cassable, lourde et parfois tranchante. Cette valeur symbolique appuyée par l'importance de la matière lui donne le statut de pièce d'art.

Cette pièce se veut autobiographique, ne pouvant pour un spectateur n'être qu'un objet d'interrogations ou bien même un réceptacle. Mais il ne peut en aucun cas se l'approprier pleinement, l'histoire véhiculée derrière l'objet n'étant pas la sienne. Si je voulais maintenant « ouvrir » cette pièce, la sortir de l'intime, pour que cet objet puisse être un objet de relation dans une autre famille, pour qu'il devienne un objet de partage, pour qu'il devienne un objet « totem », un objet dépositaire d'affects dont il garde la mémoire, comment devrais-je procéder?

Et si *Peaux de mémoire* était un objet de relation familiale?





Protocole de fabrication et signe(s)

Si je devais recommencer le projet *Peaux de mémoire* en le concevant comme un objet de relation, ou tout du moins en essayant de suivre ces sept caractéristiques j'en ferais un objet de commande. En effet, dans le cadre d'un objet de relation, et plus particulièrement de relations familiales je pense que l'objet de commande est préférable.

Dans ce système de fonctionnement l'atout est que l'objet peut répondre au plus près possible aux besoins de l'acquéreur.

M'appuyant sur les mêmes problématiques que le projet initial, héritage, transmission et poids générationnel, le projet se voudrait un objet symbolique, où chaque identité d'une même famille pourrait se retrouver. Le but serait de faire lien entre différents individus d'une même famille via leur histoire commune. Appartenir à un tout.

La question est alors comment répondre à de la commande tout en étant « en dehors » de la pièce d'art? Le but étant de joindre un système de production à grande échelle, tout en gardant la valeur signe pour chaque famille.

À l'origine du projet *Peaux de mémoire* il y a des empreintes, le moulage, et le tirage de ces dernières. Pour réaliser l'objet j'étais intervenue à l'époque au sein de ma propre famille, moulant à tour de rôles différentes générations. L'expérience de se faire mouler est très particulière, du plâtre au silicone, chaque étape doit être précise. La confiance entre le mouleur et le sujet est primordiale. Si ce projet devait exister à plus grande échelle cette étape resterait essentielle. Mais mon intervention dans la réalisation des moulages serait inutile. L'intérêt étant de réaliser le projet à grande échelle, il m'est impossible de passer de famille en famille pour prendre les empreintes. J'aimerais donc provoquer une expérience familiale en présentant un protocole de fabrication.

Ce dernier proposerait que le moulage se fasse entre les différents membres d'une même famille, sans l'intervention d'une tierce personne, créant ainsi un moment de partage.

Afin de rendre l'objet plus personnel, sa forme ne peut être figée. Le protocole pourrait ainsi proposer différentes formes : de la bague au bracelet (ou autres bijoux sur le modèle du bijou de famille, de transmission), ou simplement un objet décoratif, quelque soit sa forme, ce dernier aurait comme fonction d'être partagé et transmis. Donner le choix sur la taille, la forme et l'usage de l'objet est nécessaire afin de faciliter son appropriation. Ses caractéristiques et sa fonction dépendraient donc du commanditaire, et le protocole serait adapté en fonction de ses envies.

« Les objets d'héritage font aussi partie de cette catégorie (objet relationnel). Porteurs des affects liés aux parents disparus, ils en perpétuent la mémoire. En désafférentant l'objectualité, ces objets prennent vie et sens, tout en étant investis pour ce qu'ils ne sont pas. Il y a, en quelque sorte, un véritable détournement d'affect qui s'opère à leur propos, dans l'amour ou dans la haine. »¹

Dans cette dynamique l'objet se voudrait symbolique, le signe primerait sur l'utilité. Il serait donc le document d'un moment. Objet totem reflétant une identité familiale.

La deuxième étape du protocole serait la réalisation de l'objet. À cela deux scénarios sont imaginables :

La première possibilité serait de proposer un processus de fabrication détaillé, du moulage à la réalisation finale. Proposant ainsi une expérience interfamiliale totale de création d'objet.

« Qu'il soit trouvé ou créé, l'objet a pour fonction de s'interposer dans la relation. Cependant le type d'interposition est différent, selon qu'on a affaire à un objet matériel déjà là et dont se saisit l'un des membres de la famille pour dire quelque chose ou que l'on se trouve en présence d'une élaboration de l'objet dans le cadre du groupe familial. »²

Sachant la complexité de la pièce il faudrait expliquer clairement et simplement le processus de réalisation, ou bien simplifier la forme au maximum pour que le résultat soit concluant.

Mais outre la difficulté d'atteindre un résultat « propre », la plus grande problématique est pour moi de trouver un matériau de tirage pouvant s'adapter aux contraintes d'une réalisation domestique. Il ne doit ainsi comporter aucun risque toxique, ne mobiliser aucun prérequis technique, ni matériel professionnel (comme un four de cuisson). À cela s'ajoute une deuxième contrainte, ce matériau doit pouvoir supporter le rajout de couches au fur et à mesure que la famille s'agrandit. Renforçant ainsi la création d'une mythologie familiale autour d'un même objet. Objet qui pourra devenir vecteur de récits et de partage, un objet représentatif d'une histoire et d'une famille. Un totem.

Au regard de ces caractéristiques techniques la résine serait le matériau le plus adapté. Cela permettrait de proposer un large choix de finitions, de la transparence à la couleur, chaque famille pourrait y trouver son compte. L'acrylique (résine acrylique avec poudre de métal) correspond en tout point au cahier des charges établi précédemment en plus d'être peu onéreuse, non toxique et permettant un prototypage rapide.

Mais l'utilisation d'une résine pose alors un nouveau problème ; la qualité du résultat final. D'un point de vue tout à fait personnel la résine, matière aussi pratique et esthétique soit-elle est en règle générale dépourvue de sensibilité mais surtout si cette dernière est mal travaillée elle peut rapidement donner un effet brouillon, de mauvaise qualité voire peu harmonieux.

Dans le cadre d'un objet de transmission la valeur esthétique aussi subjective soit-elle reste primordiale. En effet, si l'objet n'en possède que très peu il aura alors tendance à disparaître d'une génération à une autre... Amputant ainsi l'objectif initial du projet.

Malgré une mise en forme risquant d'être bancale, ce projet soulève un processus intéressant. En effet, la valeur signe n'est plus incarnée par la matière mais par le moment, le moment qui a construit l'objet. Moment de rencontre, d'échange où ils se moulent entre eux. Le signe devient alors impalpable et informel. Quelque soit la forme de l'objet il devient le témoin du signe.

De plus par la possibilité de rajouter des couches l'objet n'est plus figé, son rapport d'existence s'inscrit dans une temporalité beaucoup plus longue. Envisageant une croissance exponentielle de la valeur signe.

Le second scénario serait que les empreintes une fois moulées soient envoyées pour que l'objet puisse être créé en atelier. Le façonnage final de la pièce en atelier permettrait plusieurs choses : conserver la valeur signe via le moulage (personnel et familial) mais aussi proposer différents matériaux pouvant s'adapter au projet et à la forme.

Plaidoyer de la matière

Le choix du verre dans le projet d'origine avait été motivé par ses caractéristiques très particulières (comme la transparence mêlée au trouble et à l'opacité) mais surtout pour toute sa symbolique.

Le travail du verre à chaud, son aspect brûlant, chaud, mouvant, la délicatesse et le rythme soutenu essentiel à son façonnage. La fragilité d'un moment, l'acrobatie d'une canne rendent l'espace d'un moment vivant cette sorte de miel en fusion.

Ou bien, le travail de la pâte de verre. Protocole très cadré mais permettant l'expérimentation sans fin. La patience, le calcul millimétré du cristal froid à faire fondre, mais surtout l'attente et la surprise de démouler une pâte de verre, toujours unique, ne pouvant ressembler à la précédente. Le verre dans toutes ses formes est toujours un étonnement. Une matière sensuelle aux qualités et résultats sans fin. Il y a dans cette matière une poésie, et contrairement à son aspect figé, une souplesse infinie. La poésie du verre se créait dans son

extrême fragilité mais d'une superbe pérennité dans le temps. Le verre bouge, c'est une matière vivante, le verre mais surtout le cristal ne se supporte pas lui-même, deux objets en cristal ne peuvent rentrer en contact sans prendre le risque que l'un repousse l'autre créant alors un désordre pouvant provoquer des fissures, voire, de la casse. Le cristal est fragile, fort, tranchant et doux, il garde mémoire de tous ces traitements, il est opaque comme transparent. Les symboliques qui s'échappent de cette matière sont illimitées, tant par son aspect que par son travail.

Une autre matière a été testée, répondant aussi à merveille aux différentes obligations que je m'étais fixées par le métal.

La fonte de métal, quelques détails changent drastiquement du verre mais n'empêche pas sa superbe. Le métal aussi dur soit-il fait tout de même partie de mes matières de prédilection. Le métal et ces nuanciers de couleurs, du rouge puissant et vif proche du vin tout en passant par un bleu tacheté de jaune et vert pour finir sur un noir mat d'une élégance rare. Il faut voir le métal en fusion, cuivre, laiton, bronze tous possèdent un comportement qui leur est propre. Il faut voir le métal en fusion, fondre, buller, doux. Moment rare de saisir un instant de tendresse dans cette matière si figée, si complexe. Il faut vouloir lui donner une courbe tendue propre pour se rendre compte que son caractère est brut, voire borné, explosif.

Le métal fondu, sa fumée, la chaleur qui s'en échappe, puis ce moment tangent où il pénètre dans un plâtre qui s'embrase, les deux ne faisant plus qu'un mais doivent pourtant se dissocier. Alors on plonge ce curieux mariage dans une grande bassine d'eau froide, créant le choc. L'eau se met aussitôt à bouillir, s'affolant, et le métal, calme, au fond de la cuve, s'est pétrifié gardant en mémoire cet instant. C'est dans sa forme immobile qu'il traverse les âges, n'ayant pour craintes que la pluie et le temps, que la corrosion et les nombreuses patines qui viendront à tour de rôle le fragiliser tout en lui offrant une nouvelle palette de délicates couleurs. Seul le temps peut pénétrer le métal, le changer, le fragiliser, le craqueler. Quelle merveille un objet en métal ou un bijou passé de mains en mains, de génération en génération. Il transmet avec lui des centaines d'histoires et de souvenirs et la matière en est marquée, parfois oxydée, rayée, impactée. Le métal est orgueilleux, il n'oublie jamais.

Protocole/signes/matière

Pour moi ce sont dans les matières « traditionnelles » que l'on trouve de la préciosité, une certaine forme de poésie que la résine ou un polymère ne peut retranscrire. Toute matière a ses qualités, quelles soient physiques ou techniques mais certaines ont plus de vie que d'autres. Certaines ont plus de corps, d'histoires. Le bois on veut le sentir, le toucher, l'effleurer, et puis le bois on doit le nourrir, moment exceptionnel pour les sens que de passer de la cire dessus. La céramique par son son si clair, sa délicatesse, sa grâce, la céramique sujet d'histoire qui a traversé les âges nous transmettant des objets et des histoires du passé. La céramique, matière de mémoire par excellence.

Pour moi la contemporanéité des matériaux types polymères et résines sont moins chargés en sens et signes que ces matières façonnées par des millénaires de gestes et de savoir-faire.

Dans un projet tel que *Peaux de mémoire* où la symbolique est plus importante que le reste il me semble essentiel que le choix de la matière soit dicté par ses propriétés techniques mais aussi pour ces qualités narratives, sa préciosité ainsi que sa capacité à signifier. Chacune de ces matières dispose d'une cosmologie et un vocabulaire qui leurs sont propres fournissant au créatif autant d'armes théoriques et plastiques à manipuler.

À mes yeux *Peaux de mémoire* ne peut donc que se faire en verre ou en métal. Contrairement à la résine ces deux matériaux ne peuvent être que le reflet d'un moment T. À l'image d'une photographie, la forme est capturée, figée dans le présent. Elle ne pourra en aucun cas supporter qu'on lui ajoute des couches à mesure des générations suivantes. Le tirage est unique. Ainsi mon choix se porterait sur le second scénario.

L'objet final ne sera donc pas de la même nature que dans le protocole de fabrication précédents. Deux autres types d'objets sont alors possibles: la pièce unique ou la collection. À la manière d'un album photo nous pouvons imaginer plusieurs clichés (objet) d'une même famille. Chacun nourrissant la mémoire collective. Ces objets conservés au même endroit créeraient une nouvelle forme de généalogie. Chaque tirage aurait la possibilité d'être lié à un individu ou une génération.

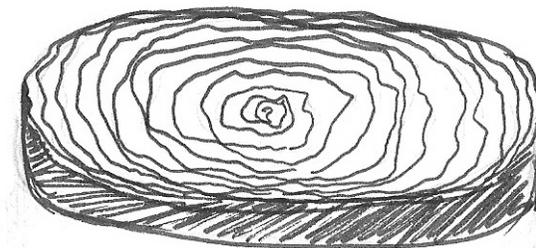
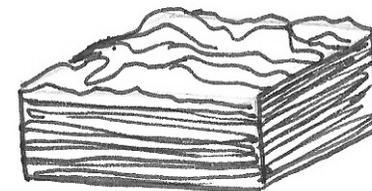
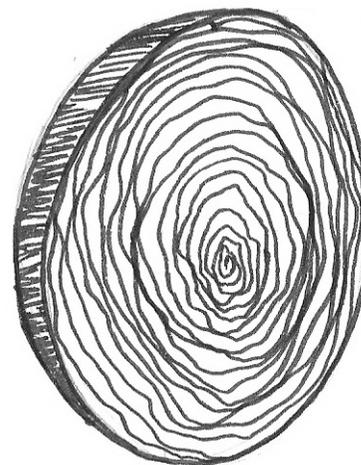
Les moules quant à eux seraient conservés à l'atelier. Cela permettrait un archivage familial en cas de perte ou casse de l'objet, mais également s'il y a volonté de créer un nouvel objet par sa forme où dans le cas où de nouvelles empreintes viendraient enrichir la généalogie de l'objet de base.

À la différence du projet de base, ce protocole de fabrication propose une expérience via le moulage, la valeur signe quant à elle reste dans ce moment familial et dans la matière. Le choix par le commanditaire entre le métal ou le verre peut aussi ajouter du signifiant. Même si la pièce reste « unique » par son tirage, la nature et le statut de l'objet peuvent être amené à évoluer. Passant du statut de l'œuvre d'art dans le projet d'origine à celui de totémique, de relationnel par l'expérience, de réceptacle, un « dépôt silencieux et muet qui pourra être, à un moment ou à un autre, explicité. (...) Dans ce cas, l'objet est dépositaire d'affects dont il garde la mémoire. »³

À travers ces spéculations nous pouvons constater que la valeur signe peut exister dans la matière mais également dans le processus de réalisation. Nous pouvons alors supposer que dès l'instant où l'on crée un moment, où des individus se mêlent et partagent, une dimension sensible apparaît. Il semblerait que ce soit dans l'espace que crée le sensible, que la valeur signe émerge.

Nous avons aussi vu que le second protocole amène quant à lui à envisager des compromis entre pièce de commande et pièce d'art. En effet si on laisse l'opportunité au commanditaire d'avoir un choix formel et matériel, ses prises de positions permettent d'injecter du signe et du signifiant. Équilibrant l'équation signe/production d'échelle.

En tant que plasticienne ce processus de réalisation ouvre également sur de nouveaux projets. L'archivage des moules permet une grande liberté de création.



³1/2/3 Bernard Chouvier, *Objet et médiation dans la dynamique familiale*. Dans *Le Divan familial* 2006/1 (N° 16), pages 61 à 75 CAIRN
familial 2006/1 (N° 16), pages 61 à 75 CAIRN

Croquis du projet *Peaux de mémoire*, réalisé en 2018



Conclusion

Historiquement, le passage de l'artisanat à la manufacture au XIXe siècle a changé les systèmes de productions et ainsi de créations. À partir du XXe siècle la frontière qui existe entre art et artisanat devient poreuse, plus ambiguë. De Duchamp aux années contemporaines, l'utilisation d'objets designés dans l'art n'est plus chose rare, « À partir des années 1980, apparaissent des œuvres qui se situent à la frontière du design et des arts plastiques en ce qu'elles utilisent ou évoquent des objets « designés », mais de manière critique, dans un projet qui les déplace du champ de l'utilité vers celui de la contemplation et de la réflexion. »¹

Des artistes comme Franz West avec son mobilier inconfortable ou encore Bertrand Lavier qui se joue des objets communs et de leur marque en en faisant des sculptures.

« Chez lui, la limite entre l'art et le non-art rejoint celle de l'utilité et de l'esthétique. Ainsi, par des voies détournées, il pointe sur ce qui constitue l'ambiguïté du design. »²



Bertrand Lavier, *Brandt/Haffner*, 1984

Depuis, la frontière art/design n'est plus aussi claire que ce qu'elle a pu être pendant la période d'industrialisation. « Art majeur » et « art mineur » n'ont jamais été aussi proches. Alors que de plus en plus d'artistes s'interrogent sur la notion de série, des designers comme Gaetano Pesce proposent, une production proche des méthodes artisanales en introduisant les notions de hasard et la possibilité d'une différenciation des objets.

Grand designer italien Pesce s'est battu tout au long de sa carrière pour affirmer l'idée que le design doit dépasser la notion d'utilité pour devenir un objet de questionnement. À travers ses créations il évoqua de nombreuses problématiques aussi diverses les unes que les autres. Nous pouvons prendre comme exemple son Fauteuil UP5 & UP6 Donna, 1969, fauteuil « féministe », il le décrit ainsi :

« Cette réalisation m'a permis d'exprimer ma vision de la femme. Toujours sédentaire, elle reste malgré elle prisonnière d'elle-même. La forme de ce fauteuil, évoquant les formes généreuses d'une femme, retenue par un boulet au pied, m'a permis de renvoyer à l'image traditionnelle du prisonnier ». ³



Pesce Gaetano, *Fauteuil UP5 & UP6 Donna*, 1969

Designer de « formes libres », Pesce a refusé les différentes distinctions entre design, art et industrie.

Malgré une forte histoire autour de cette frontière et des différentes questions qu'elle pose comme le statut des objets, j'ai tout de même souhaité écrire mon mémoire sur ce sujet qui reste encore une large question ouverte dans les deux domaines. Je me suis basée sur ma propre expérience, sur les problématiques que j'avais pu rencontrer tout au long de mon parcours. Ce mémoire n'a pas pour objectif d'énoncer des vérités absolues, ou de trancher la question art/design mais de me donner les outils de réflexions pour pouvoir me placer en tant que créateur. Ne pouvant faire un choix entre deux domaines, j'ai cherché à les concilier, à trouver une place confortable entre ces deux chaises, pour enfin trouver un positionnement agréable.

Cette recherche, s'est axée sur différentes problématiques. J'ai cherché tout d'abord à savoir quel était mon positionnement comme créateur, m'obligeant au passage à questionner le statut de mes objets. Partant d'une analyse de mon système de production plusieurs réflexions se sont dessinées. L'identité d'un objet en art s'appuyait pour moi sur cette différence que fait Yves Deforge entre l'œuvre et le produit : la valeur signe.

Après avoir défini ce qu'elle représentait et l'importance pour moi de la matière dans ce système, un certain nombre de questions qui sont affinées au fil de l'écriture de cette étude. En effet, la question sur la notion d'identité d'objet est : comment produire hors lien et pour le plus grand nombre ? Mais cette question s'est avérée bien réductrice. En oubliant d'inclure la valeur signe, elle excluait la subjectivité et la sensibilité du créateur. Forte de ce constat, la question s'est affinée : Comment ne pas perdre la subjectivité et la valeur signe tout en produisant en plus grand nombre ou hors commande ?

Pour y répondre je me suis appuyée sur des cartographies, puis j'ai écrit une série de textes basés sur un raisonnement par l'absurde, essayant à tout prix de trouver un ratio équilibré entre valeur utilitaire et valeur signe. Pour cela nous avons parcouru différents statuts d'objets : de l'objet de design à l'objet de relation en passant par la médiation, chaque supposition a permis de développer une hypothèse ou de répondre à l'une de mes questions.

Dans le premier texte, la question est : comment garder une valeur signe tout en produisant à grande échelle dans la sphère du design

d'objet. Plusieurs choses sont apparues comme la nature ambiguë de certains médiums, comme le bijou contemporain. À travers l'analyse de quelques artistes nous avons vu que ce médium se situe bien dans la position d'entre deux. Ces exemples ont également permis de démontrer que la valeur signe trop importante dans un objet « design » pouvait venir étouffer, voire éliminer la valeur d'usage. Ainsi à travers cette étude nous avons pu constater que l'usage pouvait amoindrir le signe mais que l'inverse était également possible.

Ce texte a aussi permis de déterminer une hypothèse. Il semblerait que dans un système de production à grande échelle, la valeur signe dépende de la possibilité de personnalisation. Le signe est alors placé entre les mains de l'acquéreur. Ce dernier chargeant l'objet de valeur narrative, d'un lien particulier créant du signe par son implication dans la réalisation. Mais cela pose un problème vis-à-vis du créateur. En effet, en proposant un service de choix, ce dernier perd le « contrôle » de sa pièce. Il n'a plus la possibilité de gérer la valeur signe. Ce constat a soulevé une nouvelle piste: Si je voulais gérer la valeur signe (et soin) tout en gardant une production industrielle peut-être faudrait-il simplement « bloquer » la pièce dans un espace d'existence particulier pour maîtriser le signe. Nous avons décelé que l'objet de médiation permet un compromis juste entre signe est utilité. Dans sa définition l'objet médiatif se doit d'avoir « une valeur expressive, une valeur significative et une valeur relationnelle. » Ici, la fonction découle et est déterminée par la valeur signe.

Enfin dans un dernier texte la question posée était: comment répondre à de la commande tout en étant « en dehors » de la pièce d'art? Le but étant de joindre un système de production à grande échelle, tout en gardant la valeur signe. Après avoir isolé deux types de process différents, nous en sommes venus à la conclusion que la valeur signe peut exister dans la matière mais également dans le processus de réalisation. En effet, nous pouvons supposer que dès l'instant où l'on créait un moment, où des individus se mêlent et partagent, une dimension sensible apparaît. Il semblerait que ce soit dans l'espace que crée le sensible, que la valeur signe émerge.

L'écriture de ce mémoire m'a permis de dresser différents processus de travail. Ces derniers partagent le même impératif, celui de garder une dimension sensible quelle qu'en soit l'échelle de production.

Ces spéculations m'ont fourni un cahier des charges personnel afin de produire au plus près de mes convictions et d'ainsi assumer les différentes casquettes qui ont jalonné mon parcours. À la conclusion de ce mémoire la position que j'ai trouvée entre ces deux chaises est somme toute très personnelle. Néanmoins, la sphère créative de notre époque a apporté des positions aussi diverses que le nombre de créatifs qui la composent. La réponse la plus commune est celle du design d'auteur. Se jouant des codes tantôt du design, tantôt de l'art, il propose de les redéfinir. La forme de ces objets n'est plus déterminée par la fonction mais par l'idée que l'auteur place dedans. Les formes deviennent de plus en plus surréalistes, questionnant ainsi la définition de l'objet, (est-ce finalement une assise?) et son rapport d'existence, (exposé dans les musées d'Art contemporains et les galeries.) La seule limite que s'imposent les designers auteurs et que l'objet garde la possibilité d'une fonctionnalité. « Une lampe doit éclairer, un vase accueillir une fleur telles sont les seules obligations que nous nous imposons »⁴. À noter, l'activation de l'objet est placée au bon vouloir de l'acquéreur. Les projets de Nacho Carbonnell par exemple correspondent aux objets meubles mais sont plus riches qu'une simple chaise. En effet, il propose au-delà d'une assise de repenser nos rapports sociaux. Objet scénographique, ils nous invitent à imaginer de nouvelles conversations. Marten Baas quant à lui questionne la dimension performative de l'art en la plaçant dans le design. Dans son projet *Clock*, il active lui-même diverses horloges. Hommes travaillant le temps, il nous offre une vanité contemporaine.

La dichotomie entre les différents médiums de création est une question aussi vaste que complexe. L'avènement de l'art contemporain en tant que genre institutionnel crée une porosité d'autant plus grande, brouillant piste et définitions. Art et Design n'ont jamais été aussi proches; permettant aujourd'hui d'entrevoir de nouveaux espaces de création. Il semblerait que le design d'auteur peut trouver sa place en ce lieu. Questionnant la nature même de l'objet. Afin d'approfondir les recherches initiées dans ce mémoire, il me paraît important de réfléchir par la pratique.

1. Morat Florence « À la frontière du design et des arts plastiques », Centre Pompidou Direction de l'action éducative et des publics, juillet 2005

2. Morat Florence « À la frontière du design et des arts plastiques », Centre Pompidou Direction de l'action éducative et des publics, juillet 2005

3. Gaetano Pesce

4. Jean-Marc Gady

Bibliographie

Ouvrages :

Brugère Fabienne, *L'éthique du « care »*, Que sais-je ? 3e édition (11.01.17), Presses Universitaires de France - PUF

Gilligan Carol, *Une voix différente : Pour une éthique du care*, Editions Flammarion (1. 09.2008), Champs Essais

Tronto Joan, *Un monde vulnérable, pour une politique du care*, La Découverte (29.01.2009), Textes à l'appui

Papanek Victor, *Design pour un monde réel. Écologie humaine et changement social*, Collection Essais, Mercure de France, 1974

Paperman Patricia, Laugier Sandra et Molinier Pascale *Qu'est-ce que le care ? : Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Payot 2009, Petite Bibliothèque Payot

AC | DC Art Contemporain Design Contemporain, HEAD – Genève, JRP Ringier, 2008

Conférences :

Fleury Cynthia (Conservatoire National des Arts et Métiers) et Fenoglio Antoine (Les Sismo), Séminaire « Design with Care » :

- Cours 1 - *Philosophie & design sous l'angle du care : pourquoi et comment ? Introduction au « Design with care »*, 9.11.18, CNAM

- Cours 2 - *Tentative d'historiographie du « Design with care » 1/2*, 3.12.2018, CNAM

- Cours 3 - *Tentative d'historiographie du « Design with care » 2/2*, 24.12.18, CNAM

- Cours 4 - *Monographie sur Charlotte Perriand, une designer engagée ayant marqué le XXe siècle*, 10.02.19, CNAM

- Cours 5 – *Vers un imaginaire du Design with Care ?* 27.02.19

- Cours 6 – « *Design with Care* » et politiques publiques, vers un nouveau parcours citoyen ? 13.03.19, CNAM

Ressources en ligne :

Papanek Victor, un design pour le commun, HAST annexe - [https://tinyurl.com/y53s25yl consulté le 6/12/2018]

Morat Florence « À la frontière du design et des arts plastiques », Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, juillet 2005 [https://tinyurl.com/y4wqeqnk consulté le 11/12/2018]

Deforge Yves, *L'œuvre et le produit*, édition Champ Vallon, 1990 google books [https://tinyurl.com/y3255gfj consulté le 14/01/2019]

Marquez Emmanuelle, « *Ettore Sottsass et le design italien* », Direction de l'action éducative et des publics, novembre 2008, Centre Pompidou [https://tinyurl.com/y2g7tb8o consulté le 16/01/2019]

Morisset Vanessa « Bertrand Lavier depuis 1969 », Direction des publics, septembre 2012, Centre Pompidou [http://tinyurl.com/y4uzw8vm consulté le 16/01/2019]

Augustin, « Ettore Sottsass », 23.11.15 [https://tinyurl.com/yxn4qt2d consulté le 16/01/2019]

Quélin-Souligoux Dominique « De l'objet à la médiation », Dans *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* 2003/2 (n° 41), Cairn, pages 29 à 39. [https://tinyurl.com/y2bdbyk7c consulté le 03/02/2019]

Formarier Monique « La relation de soin, concepts et finalités », Dans *Recherche en soins infirmiers* 2007/2 (N° 89), Cairn pages 33 à 42 [https://tinyurl.com/y73wwbb7 consulté le 04/02/2019]

Pivard Cécile et Sudres Jean-Luc « La médiation : un enjeu de symbolisation ? », dans *Psychothérapies* 2008/2 (Vol. 28), Cairn, pag-

es 127 à 133. [<https://tinyurl.com/yy4ovlc4> consulté le 10/02/2019]

Jimenez Guy « Les objets de relation en situation individuelle, groupale et familiale », 2016, HAL Archives - ouvertes

[<http://tinyurl.com/y45ygyyl> consulté le 10/02/2019]

Thèse université Lyon 2 - « Les fonctions médiatrices de l'objet : objet médiateur, objet de relation, objet de transformation »

[<https://tinyurl.com/yyam8cdv> consulté le 10/02/2019]

Chouvier Bernard, « Objet et médiation dans la dynamique familiale », Dans *Le Divan familial* 2006/1 (N° 16), Cairn, pages 61 à 75

[<https://tinyurl.com/yyr3qrfu> consulté le 10/02/2019]

Jeantet Alain, « Les objets intermédiaires dans la conception. Éléments pour une sociologie des processus de conception », *Sociologie du travail*, 1998, Persee, p. 291-316

[<http://tinyurl.com/y3tyn6f4> consulté le 15/02/2019]

White Lisa « Au-delà de l'objet, Montrer le design comme lien », interview pour la Biennale Internationale Design Saint-Étienne, 2019, Pierre Grasset

[<http://tinyurl.com/y2y2lnyv> consulté le 22/02/2019]

Reportages :

Rencontre avec deux grandes figures du design italien, Auditorium du musée d'Orsay le 21 mai 2015. Avec : Gaetano Pesce, architecte et designer et Alessandro Mendini, architecte et designer

Modération : Giampiero Bosoni, professeur d'architecture intérieure et d'histoire du design, Politecnico di Milano

[<https://tinyurl.com/y6s8gdse> consulté le 12/12/2018]

Roussilhe Gauthier, *Ethics for Design*,

[<http://tinyurl.com/yyrmcpbf> consulté le 15/02/2019]

Note au lecteur :

Ces ressources textuelles apparaissent par ordre de lecture. Il m'a semblé plus pertinent de les trier en fonction de leur arrivée dans ma réflexion.

De plus, dans un souci de lisibilité, toutes les url ont été réduites grâce au site www.tinyurl.com, elles renvoient bien à la page concernée.

Les ouvrages apparaissant dans cette bibliographie et ne faisant pas l'objet de citation directe dans le développement ont néanmoins tous nourri la réflexion menée dans ce mémoire de manière significative.

Remerciements

Je ne pourrais véritablement finir ce mémoire sans remercier ceux qui m'ont accompagné tout au long de son écriture.

En premier lieu, je tiens à remercier Caroline Bougourd pour son accompagnement durant l'écriture du mémoire, ses encouragements et ses conseils.

Mais surtout, je la remercie de sa patience.

Merci à ma mère pour ses relectures et son calme face à mes nombreuses fautes d'orthographe.

Et surtout un grand merci à mes amis.

Merci à Andréa Corvo pour ses conseils quant au graphisme de ce mémoire.

Merci à Louis-Noël pour ses relectures, ses nombreux conseils ainsi que pour la justesse de son jugement sans laquelle je n'aurais pu aller jusqu'au bout.

Et à Juliette, pour son talent à réussir à expliciter mes idées aussi farfelues soient-elles.

Texte composé en Univers LT Std, 45 Light, 45 Light Oblique,
55 Roman, 65 Bold, 65 Bold Oblique
Designée par, Adrian Frutiger

Morgane BEYREND
Entre deux chaises
École Nationale Supérieure de Création Industrielle
Mémoire mastère spécialisé CTC
session d'octobre 2019
tutrice: Caroline BOUGOURD