

ISSUE #33

Au corps du sujet



ISSUE est une collection de courtes publications réalisées au terme, même provisoire, de workshops, master classes et projets de recherche menés à la Haute école d'art et de design – Genève. Publiée sur le vif et à un rythme soutenu, elle témoigne d'une école en état de projet(s) permanent, en mouvement. elle reflète la variété et l'ambition de ses formations en arts visuels, cinéma, architecture d'intérieur, communication visuelle, design mode, bijou et accessoire, questionne le caractère exploratoire et innovant de ses projets de recherche en art et en design contemporains, évalue son potentiel artistique et professionnel.

ISSUE ouvre les portes de l'école, à double sens : offrant un regard sur les coulisses de ses formations et projets de recherche, ces brochures servent simultanément de visa à une école en prise avec les réalités sociales du monde contemporain, multipliant les partenariats avec l'ensemble de ses acteurs professionnels, de l'institution culturelle jusqu'à l'entreprise.

Couverture: *Allegoria* par Chloé Martin – Collection Master Design mode et accessoires / 2015

ISSUE #33

Réflexions sur la relation corps - objet dans le contexte occidental contemporain par Elizabeth Fischer, responsable département Design mode, bijou et accessoires (HEAD – Genève), sur la base du projet de recherche Equipbody, avec la participation de Sofian Beldjerd, sociologue (Université de Poitiers), Sébastien Fasel et Fabienne Kilchör, graphistes (Emphase, Lausanne), Ilona Schwippel, designer bijou et galeriste (Galerie Viceversa, Lausanne)

Au corps du sujet

04	Equiper le corps
06	Le sujet est l'objet
10	Au corps du sujet
20	L'accessoire est le sujet
32	Le bijou
38	La chaussure
42	Bibliographie
44	Abstract



Equiper le corps

D/connexion par Maya Kaadan-Ammane

Workshop *Heels from Paradise* – Eelko Moorer – 2014

Le projet de recherche *Equipbody* met le corps au centre de la relation entre l'individu, son équipement quotidien et l'environnement pour en tirer des réflexions sur le design de produit dans une ère fascinée par les objets connectés. Au sens étymologique, un équipement est l'ensemble des vêtements et accessoires adaptés à une personne dans une situation déterminée, pour une activité donnée. Le corps sur lequel se pose cet équipement et qui le porte est le pivot du rapport entre l'individu et ses objets. Il offre les prises qui permettent à l'individu contemporain de les endosser, de s'en servir et de s'en parer en permanence.

Le design de produit ausculte le corps comme une évidence physique neutre, alors que la relation entre corps et objet est déterminée par le contexte culturel dans lequel elle s'établit. La conception d'objets prend en compte la manière dont les usagers s'approprient leur équipement. Le projet de recherche a exploré un équipement traditionnel, a priori hors du champ technologique connecté : chaussure, sac, bijou, parfum. Historiquement en effet, les innovations majeures dans le domaine du vêtement et de l'accessoire se fondent sur des perceptions et pratiques nouvelles du corps (Farren, Hutchinson 2004) plutôt que sur des produits innovants. Ainsi, les ingénieurs de Logitech, société suisse spécialisée dans la production de périphériques informatiques, ont constaté qu'aujourd'hui il s'agit d'accessoiriser la personne et non le produit connecté, d'où la pertinence d'inclure cette recherche dans un département consacré entre autres au Design mode. Les lunettes, prothèse de vue, ont acquis le statut d'accessoire au cours du XX^e siècle grâce à leur inclusion dans le domaine de la mode et des tendances (Brown 2015).

Au corps du sujet situe le corps contemporain. Considéré comme défaillant dans une culture de la performance, il est normé et uniformisé, fragmenté et figé dans l'espace visuel omniprésent. L'équipement est dès lors un adjuvant nécessaire qui pallie le corps insuffisant. D'accessoire il devient indispensable, élément qui désigne l'être humain dans sa globalité. *Equipbody* s'appuie sur des enquêtes de terrain sur la chaussure et le bijou menées par Sofian Beldjerd, Elizabeth Fischer et Ilona Schwippel et des entretiens avec des designers de bijou, montre, équipement sportif, ainsi que des conservateurs de musée. Des ressources scientifiques de nature anthropologique et sociologique complètent ce dispositif. Les citations émaillant les chapitres illustrent à quel point les objets liés au corps ont une vie propre tout en étant chargés de présence humaine. A eux seuls ils représentent symboliquement un individu, comblant son absence ou l'exacerbant. Qui songerait à s'asseoir sur une chaise où repose un manteau ? Personne n'y est assis et pourtant, manifestement, quelqu'un occupe la place.



I sink on her par Stéphanie Baechler

Residence CERCCO – HEAD 2015

L'individu contemporain de l'ère sur-moderne, qui vit dans une surabondance d'informations, de flux connectés et de mobilités (Augé 1992), dispose d'un équipement dont il ne se sépare jamais, nécessaire à ses activités quotidiennes : porte-clés, stylo, téléphone portable, tablette numérique, casque audio, montre, lunettes, sac et, bien sûr, vêtements. Cette panoplie remplit de multiples fonctions, utiles et ornementales, identitaires et sociales, matérielles et symboliques. Ces objets sont une extension fonctionnelle et communicante de la personne dans la performance de soi en société. Ils jouent un rôle symbolique. Leur nécessité en fait l'un des facteurs de croissance de tout un pan de l'économie.

Cet équipement contemporain est étroitement lié au corps : porté à même le corps, en contact direct avec la peau ou les vêtements, tenu à la main, suspendu au corps, placé dans une poche, un sac, accroché à la ceinture. Quelle que soit la portée immatérielle des accessoires dans leurs fonctions, ils constituent un *équipement matériel* pour un individu donné dans le contexte physique, social et symbolique d'une culture spécifique. Par cette proximité ils *font corps* avec l'usager. Selon leur emplacement, ils ne nous sont visibles qu'une fois ôtés – boucles d'oreilles ou lunettes dont on oublie qu'on les porte. D'autres épousent la forme du membre qu'ils enveloppent : les gants, les chaussures, la bague, le bracelet. Les vêtements sont appelés une « seconde peau », alors que le corps n'est pas que surface de peau-enveloppe. Il est une ossature à membres externes articulés, muscles, nerfs et tendons protégeant les organes internes. Les habits sont donc aussi une « seconde forme » qui détermine la silhouette que tout individu construit pour se présenter en société.

L'ergonomie est prépondérante dans la conception de cet équipement. *Faire corps* signifie influencer directement le corps et sa morphologie : les chaussures à talons modifient la posture ; le téléphone portable toujours en main induit de nouveaux gestes et attitudes (Nova 2012). Bien que plus détaché du corps, le sac conditionne tout autant *l'hexis* corporelle. Les femmes arriment leur sac à main au plus près de leur corps dans l'espace public, à l'instar des reporters de la citation serrant tout contre eux leurs ordinateurs et smartphones. Ces objets connectés constituent l'équipement essentiel des journalistes, la garantie absolue d'une ubiquité qui leur permet de communiquer sans sortir de leur propre zone spatiale.

Les jeunes générations ont adopté la culture d'un équipement de pied en cap, dont le téléphone portable est le plus plébiscité. Dépositaire de tout ce qui est indispensable à la vie en société, privée et professionnelle, il est l'allié de l'individu moderne évoluant dans l'environnement connecté sur-moderne, de la sonnerie

au réveil à la consultation des messages au coucher. Cette extension de soi nous permet d'être au monde grâce à cet écran où, selon les mots de Baudelaire (*Les Bijoux*), «le son se mêle à la lumière» toujours allumée. Le perdre nous plonge dans une totale incapacité. Preuve qu'il a acquis le statut de *primus inter pares*, il est lui-même doté d'accessoires : coques et housses de protection, charms, colifichets, cristaux et stickers décoratifs. Contradiction en soi, matérialité et géolocalisation restent indissociables de l'ubiquité offerte par le téléphone portable.

What was confirmed was that a pickpocket was on the loose in the press area of the stadium before the Brazil 2014 World Cup had even begun, and the world's sporting press hugged their precious iMacs and even more precious iPhones even closer to their bodies than usual.

Hadley Freeman, «Corporate buzz and vague menace – Fifa's World Cup is like Disneyland»

The Guardian 12.06.2014

Si l'individu contemporain entretient un lien intime entre son corps et son équipement quotidien, il ne s'agit pas d'une incorporation des objets eux-mêmes, mais d'une appropriation de leur dynamique (Warnier 1999). «Les objets matériels sont partie-prenante de la pratique corporelle : une raquette de tennis, les roues de la bicyclette, la proue du bateau ou les spatules des skis vont prolonger le corps et devenir des capteurs sensoriels» (Parlebas 1999). Ils sont l'interface entre l'individu et son environnement physique et social grâce à leur fonction d'extension de la personne. Le pied est prolongé par la semelle de la chaussure, véritable senseur qui permet de ressentir les conditions du sol en restant protégé, extension concrète du corps-propre merleau pontien, en lien contigu avec l'environnement physique où se tient le sujet. La chaussure de sport améliore les capacités physiques de l'athlète, aidant à battre des records. Le smartphone va plus loin que ce lien contigu. Il étend les capacités communicantes de l'être humain au-delà de son environnement immédiat en engrangeant ses données les plus personnelles. Cet objet matériel qui offre à l'individu une mobilité extrême reste intimement rattaché à un corps qui, lui, se situe dans une aire géographique restreinte qui en borne les échanges. L'individu se sent délivré du statisme grâce à cette extension qu'est le téléphone portable, alors que son corps sédentaire est assis dans un lieu fixe.

Faire corps ne signifie absolument pas que ces objets sont incorporés ; ce ne sont ni des puces, ni des pacemakers ni des prothèses. La vision utopique d'un être humain augmenté a tendance à assimiler l'accessoire à la prothèse. Naviguant allégrement entre réalité, utopie et fantasme, les médias se font l'écho des nouveautés *smart* qui révolutionneront notre vie, la facilitant tout en la contrôlant. Habits et accessoires couplés à la technologie amélioreront voire remplaceront les fonctions de notre corps, palliant ses dysfonctionnements. Le corps se voit investi par des interventions plus ou moins radicales et permanentes, médicales ou esthétiques, d'ordre technologique ou non, qui peuvent laisser croire que l'humanité bionique est pour demain. Ce cyborg aura-t-il encore besoin de vêtements et d'accessoires ou sera-t-il doté dès sa naissance de l'équipement nécessaire à son existence et à sa survie ? Cette vision traduit un raccourci simplificateur qui ne tient pas compte de la complexité de la relation entre le corps et son équipement et ignore les jalons de cette évolution mutuelle.

Avant de conjuguer le corps au futur, un examen de ses états actuels s'impose. Soumis à de nouveaux regards, sujet de conceptions novatrices, il s'incarne dans des formes originales propres au mode de vie du XXI^e siècle. Il a acquis une place inédite dans une culture médiatique qui le fragmente jusqu'à sa disparition ou son remplacement par l'avatar-image. Le corps vivant reste toutefois le véhicule grâce auquel la personne fait l'expérience de son environnement, acquiert de la connaissance, produit des actions. Le corps n'est pas une entité physique naturelle mais une construction culturelle définie par un contexte historique et social qui recouvre des aspects aussi divers que statut, âge, genre, sexualité, origine ethnique et sociale, apparence, état de santé. C'est pourquoi, avant même de se projeter dans un corps ayant partie liée avec la technologie connectée, faisons un retour sur sur notre corps existant pour le revisiter. Une perspective renouvelée du passé éclaire le présent et l'avenir. Après tout, une cuillère en bois permet de sentir de manière précise si la sauce fait des grumeaux au fond de la casserole. Outil séculaire, ne nécessitant ni technologie numérique ni implantation, elle augmente de façon extraordinaire les sens des cuisiniers tout en les empêchant de se brûler.



Au
corps
du
sujet

Epure par Emma Bertrand

Collection Bachelor Design Bijou et Accessoires – 2015

Le corps insuffisant 11

Dans l'histoire de l'humanité et aujourd'hui encore, le corps est considéré imparfait et insuffisant. Dès sa naissance, le nouveau-né est pris en charge par le processus de civilisation qui va le renforcer et le parfaire grâce à l'alimentation, l'exercice, l'hygiène de vie, la médecine. La liste des interventions est longue depuis que le corps, dans la religion chrétienne notamment, est vu comme trouble-fête de la spiritualisation théologique – il n'est qu'un intermédiaire avant l'accession à l'au-delà. De nos jours, ce corps aux performances limitées doit répondre aux exigences de voyages entre fuseaux horaires, dans l'espace intersidéral ou les grands fonds marins (Kamper 2002). Il est dopé au mépris de la santé pour se surpasser lors de compétitions sportives. La prise en charge de son cadavre relève de la gestion des déchets et se heurte aux limites d'un territoire surpeuplé. Le corps contemporain est un *alter ego* ouvert à toutes les modifications.

*Quoi faire avec mon corps
Le coucher tôt, le lever tard
Lui faire faire le sport.*

*Le trafiquer pour parvenir à trahir son âge.
Lui visser des 'Vuitton' aux talons pour le confort.
Le vendre, le donner ou jouer avec son genre.
Je vieillirai avec, que ça me plaise ou non,
il ira où j'irai.*

Ariane Moffat Quoi faire avec mon corps

Le vêtement s'acquiert, le look se compose. Le corps se conquiert, le physique se construit – perfectible envers et contre tout déclin naturel (Desfourneaux 2008). Parfaire signifie «terminer dans les moindres détails un travail déjà exécuté en grande partie pour qu'il réunisse les qualités souhaitables. Porter à un état d'accomplissement idéal, par un surcroît de raffinement esthétique, intellectuel, matériel etc.». Améliorer le corps l'instrumentalise de manière ambivalente: être bien, c'est être beau et en bonne santé. Une intégration sociale réussie est à ce prix (Queval 2012). Je ne *suis* pas un corps, désormais j'*ai* un corps, et j'en fais ce que je veux. Plus exactement, ce que la norme veut. Chacun est tenu pour responsable

de l'entretien de sa santé et de son apparence selon les normes culturelles en vigueur. Les fléaux sociaux pointés du doigt se succèdent au gré des tendances et des recherches médicales - tabagisme, obésité, anorexie, vieillissement - que l'individu est sommé de prendre en charge par lui-même. Afin de conjurer l'angoisse liée aux faiblesses du corps dans une culture vouée à la performance, l'humanité contemporaine qui en a les moyens tente d'échapper aux lois charnelles, même au prix d'interventions intrusives niant son évolution physiologique.

Le corps ubiquitaire assis

L'individu occidental passe le plus clair de son temps en position assise. Une douzaine de sièges au moins sont à sa disposition dans les environnements où se déroulent ses activités : domestique, professionnel, de loisirs, de transports, d'attente ou espace sur-moderne tel l'aéroport, le centre commercial, voire en orbite comme en fit l'expérience Alexandre Lazoutkine, cosmonaute sur la station MIR en 1997, avec les fins tabourets autour de la table de la cabine principale. « Ces chaises spatiales sont l'exemple flagrant de l'inertie de nos modes de pensée terrestres. En apesanteur, l'effort de rester assis est une dépense d'énergie inutile. Le plus simple, c'est de s'accrocher à un endroit et de se laisser porter. Les cosmonautes l'ont déjà fait remarquer, mais certaines habitudes d'aménagement persistent » (Yurkina 2014). Lieu privilégié de socialisation, d'échanges et d'activités dans l'environnement terrestre, table et chaises ne servent strictement à rien en orbite.

La prépondérance de la station assise est récente dans l'histoire de l'humanité. Cette position était réservée à l'élite, voire au seigneur seul. La population dans sa grande majorité se tenait debout ou accroupie dans la phase d'éveil, couchée ou recroquevillée durant le sommeil. C'est encore le cas dans nombre de sociétés non-occidentales ou de régions rurales reculées en Occident.

La technologie a accru la mobilité individuelle dans toutes les sphères d'activités. La vitesse et le rythme trépidant de la vie contemporaine sont devenus des leitmotifs. Pourtant, cette mobilité accrue n'est pas assumée par des humains en constant déplacement. Au contraire, elle repose sur l'équipement connecté qui

assume le changement de lieu à la place de l'utilisateur, le délivrant du statisme, créant une situation ubiquitaire. « Le téléphone portable nous permet, à tout instant et en tout lieu, d'appeler notre correspondant – nous échappons à une fixité qui borne nos échanges » (Dagognet 2005). Le monde entier vient à nous en temps record grâce à un mouvement du doigt. Nul besoin de bouger de l'endroit où l'on est assis. La position assise sur une chaise, marque de sédentarité, caractérise l'être humain contemporain occidental autant que l'ubiquité conférée par la mobilité virtuelle (Eickhoff 2002). L'énergie dégagée par le poids d'une personne assise est une énorme source d'autoproduction énergétique, ressource qui n'est guère exploitée par les designers ou la technologie. Quels sont les enjeux en design d'équipements destinés à des gens qui restent assis pendant des heures ? Faut-il accessoriser les sièges plutôt que les personnes ?

*Avant la vie était basique
Avant la vie était physique
Dans l'fond d'écran t'as un soleil
Mais c'est pas tout à fait pareil.*

Thomas Dutronc *On ne sait plus s'ennuyer*

Le corps désincarné

Le corps en Occident est tributaire du dispositif chrétien de l'Incarnation selon lequel Dieu s'est incarné sous forme humaine à travers son fils. Le verbe s'est fait chair. Partant, l'homme « revêt le Christ » lors du baptême, la Résurrection est un immarcescible « vêtement de gloire ». Cette notion accorde à l'esprit un statut supérieur à la corporéité et à la nudité. Corruptible, le corps décline au cours de son évolution biologique et culturelle alors que l'esprit perdure. A cette dualité s'ajoute la séparation de l'homme et des animaux avant que la faute originelle n'introduise la confusion entre les classes d'êtres. Dès lors il importe que l'apparence humaine se distingue de celle des animaux et n'arbore pas d'attributs animaliers. Le vêtement est emblématique de l'humanité. Il comble l'animalité de la nudité, qui signifie littéralement « le manque de quelque chose » (Bartholeyns 2011). Au sein de cette hiérarchie, le vêtu ne fait sens que par rapport au corps nu.

La mode est une histoire de corps, support de l'équipement qui le remodèle sans cesse. Elle s'incarne dans le corps des top-modèles qui mettent en valeur le vêtement. Dans ce cadre, le vêtu acquiert un nouveau statut qui dépasse celui du corps, par une inversion du dispositif de l'Incarnation. Avec le primat du vêtement, la mode *travaille au corps* les mannequins car elle ne veut pas d'un corps empêtré dans les aléas du charnel. Aminci, étiré, libéré de tout fluide corporel, de pilosité, de marques épidermiques, juché sur des talons, leur corps est totalement délesté de sa base terrestre, allégé de ses manifestations physiologiques. « Le mannequin est une icône dont le corps est accueilli sous la forme d'un évidement », à l'instar de celui des saintes qui s'infligent des privations pour atteindre la grâce désincarnée. Tel le corps des béats au paradis, celui des mannequins est ostentatoire, revêtu d'un vêtement de lumière. Le designer Albert Elbaz constate que les directeurs artistiques en mode, dont les créations en photo doivent faire le *buzz*, sont désormais des faiseurs d'images. « Les poses des modèles relèvent de l'essence plutôt que de l'existence. Dès lors que la seule chair qui importe est celle des étoffes, celle des mannequins peut s'amenuiser et abandonner la matérialité aux habits » (Bergen 2013). L'imperfection n'a pas de place dans ce corps transmué en noblesse. Diaphane et dématérialisé, le corps de mode est miroir de la Beauté et de la Grâce, support suprême du Vêtement.

La sublimation du corps de mode féminin à travers sa négation remonte à la Sylphide, héroïne du ballet romantique au XIX^e siècle. L'homme qui veut obtenir l'amour de cette créature des airs renonce à jamais à l'amour des mortelles. Ce n'est pas la beauté qui oppose la Sylphide aux terriennes, mais la pérennité des plaisirs qu'elle offre. Les innovations techniques de la danse à l'orée de 1800 exaltent cet idéal féminin éthéré : la gent féminine accède à la scène, évoluant constamment sur pointes et vêtue d'un long tutu blanc qui souligne la fluidité des gestes. Le recours au chausson renforcé obligeant la Sylphide à l'élévation souligne l'opposition avec les terriennes en sabots ou souliers. Le tutu vapoureux masque le harassant travail des jambes pour atteindre la légèreté extrême qui met la Sylphide hors d'atteinte de son adorateur. Ces spectaculaires élévations symbolisent l'impossibilité de l'amour entre cet esprit aérien et un mortel (Roulin 1987). La Sylphide meurt à l'apogée de sa jeune beauté, ignorante des amours terrestres.

C'est à partir des années 1960 qu'advient un corps de mode à la jeunesse éternelle. *Exit* l'élégante bourgeoise respectable des décennies précédentes, place à de juvéniles mannequins que n'effleure pas le passage des ans - diktat imposé dans une moindre mesure au corps masculin. Le culte de la

performance impose cet idéal auquel sont dédiés top-modèles et commun des mortels. Régimes, fitness, cosmétiques, soins corporels, médicaments, interventions médicales et chirurgie esthétique, les techniques pour enrayer les effets de l'âge sont innombrables, plus ou moins intrusives et réversibles. Le corps en image est retouché par informatique. Photoshop a donné naissance au verbe *photoshoper* appliqué autant à l'image qu'à la réalité. Les contours de la beauté sont désormais aux mains de ceux qui manient le scalpel et le pinceau informatisé. Ces interventions visent une forme d'incorruptibilité, en figeant le corps dans sa plénitude resplendissante. La glorification par arrêt sur image d'un être qui n'existe plus dérègle le passage du temps, transformant le corps en monument.

*A mourir pour mourir
Je choisis l'âge tendre
Et partir pour partir
Je ne veux pas attendre
J'aime mieux m'en aller
Du temps que je suis belle
Qu'on ne me voit jamais
Fanée sous ma dentelle.*

Barbara A mourir pour mourir

Corollaire de cette fixation mortifiante, le morcellement. Le visage est cible d'interventions plus nombreuses que d'autres parties du corps moins visibles. L'entité charnelle morcelée est répercutée sur écran et papier glacé. La différence entre réalité corporelle et corps-image tend à s'estomper dans la culture contemporaine. « La domination de l'image dans le monde de la mode vers l'idée de La Femme et de La Beauté induit un « devenir-image » des top-modèles – leur être est celui d'une image » (Bergen 2013). La prépondérance du corps-image formaté et fragmenté dans le champ visuel médiatique produit des corps uniformes et prévisibles. En témoignent les avatars créés pour une existence immatérielle sur le web qui épousent le moule physique idéal alors que l'imaginaire virtuel est infini.

L'individu du XXI^e siècle négocie au quotidien la frontière entre les deux dimensions. Il connaît de l'intérieur la tension entre les exigences de la surface policée des corps en image, dont l'aspect amélioré artificiellement est attendu, et la réalité d'un corps individuel imparfait mais paré pour interagir en société.

L'affichage permanent de soi à travers les réseaux sociaux contribue largement à ce que se confondent l'être et le paraître. Des blogueurs postent chaque jour des photos de quidams au look à la page, directement inspirés des images du corps de mode. Ces photos montrant de «vraies gens» dans la réalité 3D de la rue proposent en fait une mise en abyme : une image de l'image.

Prothèses à deux vitesses

Dans un contexte socio-culturel obsédé par la performance et la perfection corporelle, le défi posé au corps handicapé souffre une surenchère paradoxale : être exemplaire dans son imperfection. Au XX^e siècle la chirurgie réparatrice a été développée par la médecine militaire pour les soldats mutilés de guerre. Depuis, les chercheurs en médecine, ingénierie et robotique élaborent des prothèses de plus en plus sophistiquées, tandis que la chirurgie esthétique s'affilie progressivement aux tendances de la mode – on refait un visage comme on teint sa chevelure.

Dans le cas des personnes amputées, les médias privilégient les jeunes athlètes ou héros de guerre – en soi déjà des «surhumains» aux performances hors normes. L'exemplarité de leur leçon de vie satisfait la fascination occidentale pour la performance physique, la beauté, la jeunesse et la technologie. Le corps défaillant devient un atout paradoxal, prémisse des avantages rêvés du corps augmenté, bionique. L'athlète mannequin Aimée Mullins se plaît à dire qu'elle possède une valise de jambes artificielles – elle est *équipée* en toutes circonstances. Sa paire en hêtre massif, conçues pour un défilé d'Alexander McQueen, la grandit à loisir de 1,72 m à 1,85 m. Mullins est non seulement *naturellement* mais aussi *culturellement* belle : ses prothèses répondent aux canons des longues jambes des *top models*. Son handicap devient l'artifice de sa beauté qui est une performance en soi.

Victoria Modesta, pop star anglo-lettonne née en 1988, a décidé à 20 ans de faire amputer sa jambe défaillante de naissance. Sa prestation lors de la cérémonie de clôture des Jeux paralympiques de Londres en 2012 met en scène une femme puissante qui a pris le contrôle de sa destinée. Ses prothèses spectaculaires exaltent une image de conquérante. L'amputation volontaire est le tournant

émancipateur de son existence : elle n'est plus soumise à l'exclusion sociale ni aux souffrances endurées par le corps qui lui a été donné. Son corps amélioré (*enhanced*) lui donne l'avantage de vivre ses ambitions. Elle se décrit en flux permanent, expérimentant le potentiel des technologies de l'avenir, «*the model of the future*». Elle milite pour le droit à la différence, réfutant les termes *handicapé* ou *invalide* qui réduisent l'estime de soi et neutralisent les aspirations. Sophie de Oliveira Barata, fondatrice de la compagnie Alternative Limb Project estime que les prothèses qu'elle a conçues pour Modesta sont un moyen d'affirmation : «*At first, my aim was to make prosthetics as realistic-looking as possible. After a while, I started thinking there might be other ways of addressing the space, rather than going for the obvious replacement. Why not turn it on its head and see the limb as a medium to express oneself?*»

***Another life, filled with parts
Circuit board, connecting hearts
Nostalgia for the future
We're playing god, And now's the time
We're limitless, we're not confined, it's our future...
Assemble me, piece by piece
Strip away the incomplete, the model of the future
Colliding minds, it's just a start
Feel the sparks, we're building art
It's the vertigo of freedom
I'm the prototype.***

Victoria Modesta *Prototype*

Pro Infirmis, organisation suisse spécialisée pour les personnes handicapées, souligne le fossé entre la réalité de la majorité des personnes amputées et celle des athlètes éminents et des stars qui seuls ont accès à une technologie de pointe palliant les défaillances physiques. Ces bijoux de haute technologie, conçus pour réparer, laissent entrevoir le dépassement des limites du corps humain s'ils servaient à l'augmenter. «Comme tous mes collègues, j'avais une vision technique du sujet, persuadé que la technologie allait résoudre les problèmes de tous ces gens», raconte Nathanaël Jarrassé, ingénieur roboticien à l'Institut des systèmes intelligents et de robotique (Paris). «En questionnant des personnes amputées, je

me suis rendu compte que tout ce qui les intéresse, c'est le confort, et non pas la performance»; confort du port de la prothèse pour les activités quotidiennes, confort ergonomique dans l'articulation de la prothèse au corps avec un minimum d'anicroches. Au contraire d'un accessoire, la prothèse requiert une incorporation la plus intégrée possible. L'ingénierie est axée sur la performance technologique et les actions faites par le membre à remplacer plus que sur son incorporation. Elle ne se penche guère sur les subtils détails liés aux besoins concrets des principaux intéressés qui sont des personnes plus âgées ne coïncidant pas avec le jeune profil vanté par les *feel good stories* médiatiques. Les ingénieurs en robotique n'ont pas les compétences pour répondre à ces besoins en confort. Pour y remédier, des équipes transversales réunissant ingénieurs, ergothérapeutes, designers, dermatologues, sociologues, etc. sont nécessaires, telles que prônées par le Centre suisse des paraplégiques à Nottwil (Suisse) ou le CNRS en France (Goubet 2015).

Les assurances sociales ne prennent en charge qu'une seule prothèse de base, à l'ergonomie rudimentaire. Elles ne couvrent pas les coûteuses innovations conçues par les ingénieurs. Face aux réalités économiques, les lendemains meilleurs promis aux personnes amputées sont encore loin. Ils ne concernent qu'une frange infime d'handicapés à fort potentiel marchand et médiatique. Jarassé: «Comment peut-on parler d'homme augmenté, alors qu'on ne sait même pas le réparer?»

Bipédie

L'être humain est le seul primate à avoir adopté de manière permanente un mode de locomotion unique: la bipédie postérieure. De préhensile, le pied est devenu le point d'appui et de propulsion du corps humain; seules les mains gardent la fonction de préhension (Tardieu 2012). La bipédie confère une «re-fonctionnalisation des mains et leur spécialisation dans la manipulation ludique et pratique des matières et de l'outillage» (Warnier 1999). L'hominisation s'est faite par les pieds! Le langage reflète ce redressement humain et la perte de polyvalence des extrémités qui s'ensuit: les «doigts de pied» désignent les orteils; en allemand *Handschuh* - «chaussure pour la main» - le gant.

La main qui entre en contact avec les objets et les personnes est le médiateur entre l'individu et l'environnement. Le toucher confirme la perception visuelle. Agent des interactions humaines, la main est indispensable dans la relation à soi et aux autres (Gebauer 2002). Aucun membre du corps n'apprend

comme la main à utiliser des outils, peindre, écrire, compter, jouer, effectuer des gestes sociaux. Elle communique sans mots: agiter la main, serrer la main, indiquer du doigt, pointer, fermer le poing. Aujourd'hui, l'index est sollicité sans cesse par les boutons d'enclenchement et les écrans connectés.

La main est l'instrument des instruments.

Aristote Les Parties des animaux

Le pied est l'unique point de contact entre l'humain et le sol qui le porte. Il assure au bipède que nous sommes stabilité dans la station debout, emprise au sol et rebond dans la mobilité. Le rapport à l'espace dépend intrinsèquement d'un pied mobile et stable. Le design de chaussures répond à cette exigence fondamentale. C'est cette spécialisation extrême de la station debout chez l'humain qui aboutit à la position assise contemporaine.

***Nos pieds sont le moyen pour nous déplacer,
communiquer, jouer, connaître, apprendre,
mais souvent nous les oublions. Pourquoi?
Parce qu'ils sont loin de notre tête.
Parce qu'ils connaissent le sol, le rugueux et
le glissant. Parce qu'ils sont tout l'équilibre.
Parce qu'ils sont la surface qui nous appartient quand
on est dans une foule.***

Erri de Luca Eloge des pieds

Avec la bipédie, pieds et mains se différencient et, partant, nécessitent des accessoires qui prolongent les fonctions différenciées de ces extrémités. Les mains de l'humain sont sollicitées par son indispensable équipement. Le pied, en contact permanent avec un sol composite, agressif pour la peau, dans l'environnement urbanisé contemporain, ne peut évoluer sans chaussures. Sans bipédie, pas d'accessoires!



L'accessoire
est
le sujet

Clin d'oeil clin d'écaille par Roland Kawczynski-Pilonel

Workshop - Jérémy Tarian Paris - 2015

Le *parergon* et l'*ergon*

21

Si le corps contemporain est considéré comme défailant d'emblée, la culture de la performance et du dépassement de la condition humaine ne peut qu'en pointer les manques. Le dispositif derridien du *parergon* appliqué à l'accessoire prend tout son sens dans un tel contexte, car le *parergon* comble un manque de l'*ergon* (Giorcelli 2011). Derrida emprunte cette notion à Kant qui analyse l'ornement comme un objet-accessoire qui se «tient tout contre» l'œuvre. Il cite en exemple le cadre d'un tableau et les draperies de la statuaire grecque antique, qui agissent en supplément, en adjuvant. «Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. [...] Le *parergon* vient à côté [...] inscrit quelque chose qui vient en plus, *extérieur* au champ propre [...] mais dont l'extériorité transcendante ne vient jouer, jouxter, [...] presser la limite elle-même et intervenir dans le dedans que dans la mesure où le dedans manque. Il manque de quelque chose et se manque à lui-même» (Derrida 1978). Le *parergon* participe nécessairement de l'*ergon* qui, en raison de ce manque, a besoin de la «besogne adjuvante». Le rôle de besogne-adjuvante est assumé par l'équipement nécessaire à cet individu ubiquitaire assis, dont le corps-*ergon* désincarné, fragmenté, figé dans le jeunisme, n'est pas assez performant en soi pour évoluer dans un environnement sur-moderne.

Dans un univers de mode tendant au minimalisme et au conformisme, qui uniformise les corps-*ergon*, l'accessoire-*parergon* joue un rôle clé. Il différencie et distingue les individus les uns des autres. Il apporte de la substance au corps de mode désincarné, il le comble dans tous les sens du terme. Les *moodboards* inspirant les directeurs artistiques présentent uniquement des variations sur la main, le poignet et le bras en vue de campagnes photographiques mettant en avant le sac, la lunette ou le bijou. Trônant en majesté dans l'image, l'accessoire-*parergon* relègue à la portion congrue le corps morcelé, déshumanisé par sa cadavérique perfection. Guy Bourdin avait préfiguré cette évolution du devenir-image du corps de mode féminin en magnifiant les accessoires dans ses photographies suggérant des histoires autour de corps malmenés. Au contraire

de la femme, l'homme dispose depuis des siècles des accessoires lui conférant la puissance : l'arme et le moyen de locomotion, de l'épée au pistolet, du cheval à la voiture. La femme, non armée elle, en est réduite aux objets dits de parure pour se donner une identité, même à l'ère des objets connectés puisque la technologie reste encore une prérogative masculine.

Le corps vieillissant est *persona non grata*. L'objet patiné par le temps, par contre, acquiert une valeur remarquable. Il accède à une qualité tangible supérieure, *vintage*, que la corporalité n'est pas en mesure d'atteindre. Gemmes, joaillerie et or dentaire qui survivent à l'être humain ne sont plus seuls à tutoyer l'éternité ; la prothèse en titane ou en céramique, le pacemaker à retirer dès le dernier souffle, y accèdent également. Lors des ventes aux enchères d'objets ayant eu d'illustres propriétaires, la notion de *parergon* fait d'autant plus sens que les prix des sacs, montres, bijoux, vêtements et accessoires atteignent des sommes folles du simple fait de l'évocation d'une célébrité. Lorsque le *corps-ergon* sera rendu à l'état de cadavre, son équipement-*parergon* lui survivra.

La chaussure

La chaussure est une protection pour le pied, indispensable pour fouler le sol urbain construit. Elle est un indicateur de genre, de niveau de vie et de *life style*, d'identité géographique, sociale ou professionnelle, un marqueur d'appartenance culturelle et de goût, choisie tant pour la démarche qu'elle induit que le message et l'allure qu'elle projette. Elle signe l'appartenance à une tribu. Le manque de chaussures est signe d'indigence. *L'Arbre aux sabots* d'Ermanno Olmi (1978) évoque l'espoir d'une vie meilleure qu'amènerait une paire de sabots pour aller à l'école. En cas de dénuement extrême, cette privation diminue les chances de survie ainsi qu'en témoignent les récits de fugitifs, prisonniers ou esclaves.

Son pouvoir d'évocation et sa charge symbolique viennent de ce que le soulier est le seul élément de vêture qui conserve sa propre forme une fois retiré du corps, tenant debout tout seul. Pour le bipède humain, la semelle de la chaussure est l'unique interface entre la terre qui le soutient et son corps. Extension corporelle, elle lui permet de ressentir le sol sur lequel il se meut et d'habiter l'espace. Le soulier accompagne tous les déplacements, doit fournir une bonne emprise, un contact sécurisé avec le sol, offrir du rebond pour la marche et la course. Ces fonctionnalités sont exacerbées par la performance sportive, pour

laquelle des ingénieurs spécialisés développent une chaussure améliorant le rendement de l'athlète et l'assistant dans le record à battre. Les matériaux répondant aux exigences de locomotion servent aussi l'esthétique. Si une femme enfle des baskets pour se rendre au travail, au bureau elle chausse des souliers fins, socialement conformes à son rôle dans l'entreprise et aux notions d'élégance. D'un point de vue symbolique et communicant, le pape François II a émis un puissant message sur sa vision pastorale. Refusant les pantoufles de satin rouge, prérogative papale, il a gardé ses souliers de cuir noir usés : il se veut le pape qui chemine au plus près des chrétiens, aussi humbles soient-ils.

L'occupation de l'espace est étroitement liée aux enjeux du genre. La chaussure masculine est perçue comme un «véhicule» tout terrain fonctionnel. Quelle que soit la nature physique ou le cadre social du lieu arpenté, l'homme campe avec assurance sur ses deux pieds. L'impératif du pied bien tenu évite toute nonchalance ou affectation dans la démarche. D'où une gamme de formes et couleurs réduites, au style conservateur, de conception robuste assurant une grande stabilité. Sans surprise, la remise au goût du jour de la sandale pour homme est vouée à l'échec. Exposer le coup de pied et les orteils masculins va à l'encontre d'une mobilité virile. Une femme se déplace autant qu'un homme. Cependant la chaussure féminine, fragile, étroite, avec une mince semelle, un talon haut, n'est pas conçue pour une mobilité externe. En Occident, le pied de la femme est un organe de séduction plutôt que de locomotion – on parle d'ailleurs du *décolleté* découvrant la naissance des orteils. Un pied dénudé est vulnérable. L'idéal du pied menu féminin parcourt la culture occidentale depuis des siècles, relayé par l'art et les contes. Le prince de Cendrillon n'organise-t-il pas un « casting du pied » à travers son royaume pour retrouver la créature de rêve dont le pied chaussait cette pantoufle délicate laissée derrière elle comme une promesse ? Le designer Pierre Hardy lie design et séduction dans le soulier féminin : « La cambrure, idéal de la danse, fait tout, construit l'allure, équilibre entre le talon et la pointe d'une chaussure. Créer une chaussure, c'est trouver cet idéal d'harmonie, de prouesse et de beauté. Le talon est un volume en soi, petit socle, piédestal. Une chaussure est dans une géométrie naturelle très forte. Elle impose une échelle stricte qu'on ne peut déplacer de beaucoup. Le plaisir est de faire oublier ces contraintes de talon, de cambrure et de rigueur pour en faire un objet de désir. »

La dichotomie des genres se reflète dans les collections muséales. Bien que plus fragiles, les souliers féminins y sont plus nombreux, mieux préservés car ils ne sont pas usés comme ceux des hommes. L'escarpin de mariage, blanc immaculé, destiné à n'être porté qu'une fois, est un cas extrême sans équivalent masculin.

lin. L'homme au contraire arbore une élégante paire noire qui servira en d'autres occasions. Il en va de même des vêtements endossés par l'un et l'autre sexe lors de ce rituel. Le costume noir du marié est un habit sans connotation spéciale quant à son statut de célibataire ou d'époux. La robe blanche de la mariée voilée, incarnant les mœurs et styles d'un autre âge, symbolise l'état éphémère de la virginité, concept aujourd'hui obsolète. Ainsi les atours de la mariée sont soigneusement conservés sans être jamais remis.

*These boots are made for walking,
and that's just what they'll do
One of these days these boots are gonna walk
all over you Are you ready, boots? Start walkin'!*

Nancy Sinatra *These boots are made for walking*

Wearable doesn't mean walkable selon le designer Eelko Moorer. L'esthétique et le symbolique comptent plus que le confort dans la chaussure féminine. « Les chaussures doivent être confortables mais je n'aime pas celles qui ont l'air confortables. » Le chausseur Christian Louboutin évacue le physiologique qui dérange dans le corps de mode contemporain. Les chaussures masculines sont *de facto* confortables et *walkable*, selon la dichotomie genrée. Le talon, prérogative masculine ou féminine selon l'époque, en fournit un exemple. Dès son apparition il favorise la mobilité masculine, calant la botte du cavalier dans l'étrier. Pour Louboutin, il permet aujourd'hui à la femme d'assumer sa place dans la hiérarchie professionnelle : « Beaucoup de femmes me disent que leur vie a changé depuis qu'elles portent des talons. Le talon a même une responsabilité sociale car les femmes sont souvent plus petites que les hommes. Certaines disent porter des talons au bureau pour être à la hauteur du regard de leur patron. C'est très différent de regarder en face ou de regarder vers le haut. Se grandir met à un niveau d'égalité. Je ne comprends pas certains discours féministes qui associent les talons à l'image unique de la femme objet sexuel. C'est un moyen d'avoir de l'assurance, particulièrement au travail » (*ELLE* 30.12.11). Plus qu'un complément de la garde-robe, le soulier est un équipement qui amplifie les capacités physiques et sociales. Le talon haut est une technique paradoxale (Tourre-Malen 2011) : le facteur handicapant est compensé par les bénéfices qu'il offre. Marcher en talons hauts implique un apprentissage, à l'instar du marin qui doit s'amariner pour

apprendre à se déplacer sur le plancher mouvant du navire. Louboutin : « Les talons ralentissent fatalement la marche : il faut l'accepter, s'imposer de ne pas être pressée. Le centre de gravité change, il faut se plier à ce nouvel équilibre. » En effet, le talon haut réduit la surface de la plante du pied reposant au sol, diminuant son emprise et réduisant sa mobilité. Cette instabilité est compensée par une emprise sociale et émotionnelle grâce à la hauteur accrue et à la séduction exercée par le talon sur les interlocuteurs tant hommes que femmes.

Les collections saisonnières instaurées par l'industrie de la mode encouragent les femmes à acquérir plus de chaussures que les hommes. Non par compulsion, mais parce que les femmes jouissent maintenant d'une plus grande mobilité dans l'espace public occidental, ce qui les amène à plébisciter baskets, bottes et bottines plus stables. A l'origine, la basket était sportive et masculine, la botte était l'apanage du cavalier et du soldat. Désormais hiver comme été, elle parachève une silhouette féminine qui rappelle celle de l'homme de la Renaissance : une veste (un pourpoint) portée sur un pantalon (des chausses) inséré dans les bottes. Il ne s'agit pas d'une silhouette unisexe, mais d'une masculinisation de la femme contemporaine qui campe désormais sur ses deux pieds et occupe le terrain, toutefois à *la façon d'un homme*. L'équivalent féminin reste à inventer, même si les bottes des filles chantées par Nancy Sinatra ont conquis leur autonomie avec la mini-jupe.

Le parfum

Indissociable du flacon qui l'emballage et lui confère une image reconnaissable dans une société olfactivement policée, le parfum est un objet. Seul élément tangible du parfum, la bouteille demeure une fois évaporé le précieux nectar. Son design compte autant que celui du jus, l'un justifiant l'autre.

Lointaine est l'époque où le parfum était davantage utilisé pour masquer des odeurs corporelles que pour exprimer un état d'esprit. Ce produit analogue au départ, signature d'une marque, s'individualise au contact des caractéristiques de la peau de chaque être humain, devenant un marqueur intime de qui l'adopte. Cette odeur reconnaissable et l'effet « madeleine de Proust » qu'elle induit pour l'entourage d'une personne contraste avec les modes passagères et l'obsolescence programmée des cycles courts de la surproduction contemporaine (Joulian 2012). Le parfum est un moi invisible, enveloppant le corps dans son ensemble

avec une aura olfactive unique. C'est un parfum qui a permis à la conservatrice du Musée du Costume de Bath d'identifier sans équivoque la propriétaire d'une robe Balenciaga au Musée des Tissus de Lyon.

Il y a une évidence du parfum qui est plus convaincante que les mots, que l'apparence visuelle, que le sentiment et que la volonté. Elle pénètre en nous comme dans nos poumons l'air que nous respirons, il n'y a pas moyen de se défendre contre elle.

Patrick Süskind *Le parfum*

Depuis le début du XX^e siècle, les parfums sont différenciés par genre, créant des règles jusqu'alors ignorées entre les odeurs féminines et masculines. Les répartitions olfactives décidées par les parfumeurs rencontrent d'abord de la résistance. En 1919, quand Jacques Guerlain crée *Mitsouko* en hommage à une Japonaise, les femmes en boudent les effluves. En 1921, Caron lance *Tabac Blond* destiné aux hommes. Approprié par les garçonnnes, il se repositionne au féminin. Dans les années 50 la régulation des codes olfactifs par genre se renforce avec un homme affairé à relancer l'économie alors que l'épouse reste au foyer. La féminité s'exprime en volutes sucrées, fleuries, fruitées. Le vestiaire olfactif masculin est associé à la propreté et à l'hygiène. A la fin des années 80 *Fahrenheit* de Dior défie cette démarcation avec des vapeurs florales. Si les codes s'assouplissent, le nom des parfums les cantonnent dans des registres clairement sexués. Pour un public initié, porter un parfum du sexe opposé est un moyen subtil de se démarquer. Le parfum masculin «Barbouze de chez Fior» du colosse Gabriel de *Zazie dans le métro* (Queneau 1959) joue sur l'ambiguïté. Le nom évoque la figure virile du barbouze, agent secret barbu, et l'insulte «tan-touze» désignant l'homme efféminé ou homosexuel que se révèle être Gabriel.

Dans le sillage androgyne de la mode des années 1990, la parfumerie renoue avec la perméabilité entre les genres. Ainsi de *ck One*, destiné à qui porte les mêmes vêtements, écoute la même musique et sent la même chose. Filles et garçons incarnant ce jus arborent un identique uniforme de jeans et sous-vêtements, sur un corps musclé à hanches étroites, caractéristique de l'idéal physique masculin. Chassez le genre, il revient toujours.

« Le parfum n'est pas une question de sexe mais de sensibilité » rappelle Serge Lutens, parfumeur créateur d'une maison dédiée au *no-gender*. Les marques de niche ont questionné la notion de genre, s'aventurant hors des sentiers battus de l'androgynie, vers plus de fluidité. Le schisme féminin/masculin est un prétexte pour rassurer les clients face à l'offre foisonnante, un levier commercial pour multiplier les ventes.

« On assiste à un retour de la grande parfumerie, vécu comme une envie de racines statutaires et une quête d'héritage » selon Pierre-Emmanuel Bisseuil, directeur de recherche chez Peclers, même si les formules patrimoniales de parfums iconiques d'avant la Deuxième guerre sont adaptées aux goûts changeants en matière olfactive. Autrefois, le parfum faisait voyager. Incarnation du luxe, il offrait par son odeur, la forme de son flacon ou la résonance de son nom, une évasion vers des mondes lointains, souvent inaccessibles. Aujourd'hui, le luxe est ailleurs. La création de parfums s'apparente au partage d'émotions, au sentiment, à une identité. Plus que tout vêtement ou accessoire, il est une signature, la parure absolue de la nudité, comme témoigne Marilyn Monroe : « *So I said I only wear Chanel N°5.* » à la question « *What do you wear to bed ?* », car impossible à l'époque d'avouer qu'elle dormait nue (*Life Magazine* 07.08.1952). Intime et impérieux, le parfum nous précède en silence, nous auréole sans se montrer, signe notre passage longtemps après notre départ. Invisible mais ô combien présent, unique sur chaque peau, il est l'accessoire ultime en ce début de XXI^e siècle.

Le sac à main

Le corps dans le processus de création

Chloé Martin

Le sac à main, prolongement direct de la poche, n'est pas que contenant. Sac à dos, sac à bandoulière, sac à main, pochette, ces multiples formes délivrent des messages et imposent une gestuelle.

Pratique et intime

Contrairement à l'animal, l'être humain ne peut renfermer en son corps les objets dont il a besoin. Le sac à main sert à les rassembler et ramène la multiplicité dans une unité contenue facile à transporter. « L'ensachement libère l'individu : il

peut aller partout où il le souhaite, puisqu'il n'est plus privé de ce qu'il tient pour nécessaire. Cette situation déterritorialise l'individu et le fait entrer dans un relatif ubiquitaire.» Symbole de mobilité et d'indépendance, le sac s'ouvre et se ferme dans une bivalence de cacher-montrer entre un dedans et un dehors (Dagognet 2005). L'intimité du sac à main des femmes est racontée par Kaufmann (2011) qui en dresse des inventaires. Les sacs contiennent des objets indispensables (argent), prévisionnels (mouchoirs), féminins (cosmétiques), technologiques (téléphone), entre autres. Accessoire personnel, prolongement de soi, allié, il peut même servir à dissimuler une grossesse, comme le fit Grace de Monaco en 1956 avec son *Kelly* Hermès.

Parure et accessoire émancipateur

Indispensable aux femmes, le sac reste facultatif pour l'homme dont les habits disposent de poches. D'après Kaufmann le sac à main occupe deux registres, l'utilitaire et l'ornemental, besoin pratique et désir de distinction. Le premier est une extension de soi qui permet d'affronter le quotidien. La fonction d'usage est primordiale. Le second est l'image de soi, liée au statut social par l'esthétique. L'apparence prime. Les femmes choisissent un mode ou l'autre, selon les circonstances. Le sac féminin alterne entre pratique et décoratif dès son apparition dans les années 1920, suivant les mutations d'une vie plus indépendante pour les femmes. En 1929 Coco Chanel lance un sac à bandoulière à l'usage quotidien, inspiré des besaces militaires. La bandoulière libère les mains et les bras, credo émancipateur des petits sacs du soir d'Yves Saint-Laurent remplaçant la pochette, *clutch bag* tenue à la main.

Affranchi de la tutelle de la taille S/M/L, le sac à main féminin est choisi pour ses qualités propres car il n'a pas l'obligation d'adaptation au corps comme l'habillement. La parure est ornement et signe, langage muet pratiqué en société. Tout sac constitue une parure qui envoie un message à travers ses caractéristiques. Structuré et équilibré, il véhicule une apparence positive, une image de réussite. Mou, il transmet un message de faiblesse, de désorganisation, de manque de dynamisme. Dans la culture du luxe, le sac à main a le pouvoir d'améliorer l'image d'un corps humain imparfait et incomplet. L'accessoire est au service de la complétude du corps qui le porte, à travers sa fonction esthétique, pratique et sémiotique.

Corps *designé* et influencé

Bien que le sac à main soit indépendant du corps, stimulant innovation et créativité formelles, il lui est en fait étroitement lié. Reposant sur notre anatomie, le sac induit un maintien. Porté à bout de main, au creux du coude, sur ou sous le bras, suspendu aux épaules, il influence la posture. Il incite à des gestes inévitables qui dépendent de son poids, de sa forme, de son volume: «instrument de maintien irréfutable, il entraîne une façon de se mouvoir, d'habiter et d'investir l'espace. Porté bas sur les fesses ou très en haut, bloqué sous l'aisselle, il détermine une manière de poser ses mains, de les occuper» (Picot 1993).

Le marketing du luxe a fait du corps de mode normé un support privilégié d'image et de marque. Depuis peu, une démarche contemporaine moins soucieuse des apparences que de l'individu et de son bien-être place le corps au centre du processus de création des sacs à main de luxe. Un lien direct est établi avec le corps à travers des aspects techniques: choix des matériaux, placement des coutures, poids de la pièce. Ces détails associés au confort et à l'ergonomie ne sont pas communiqués au public, au profit de l'esthétique visuelle et sensorielle. Ces nouveaux sacs, tournés vers le bien-être et l'ergonomie, rendent lisible le corps dans leur construction afin d'adopter un design plus représentatif de la sensibilité et des aspirations actuelles. Interaction entre corps et accessoire, porter et gestuelle sont dans l'air du temps, favorisant une forme de sac structurée au message positif.

En pionniers, Vionnet, Lanvin, Patou, Chanel conçurent l'élégance sans vêtements ni accessoires contraignants, liant luxe et innovation au confort et à la sobriété. Depuis peu, «la quête des jouissances privées a pris le pas sur l'exigence de reconnaissance sociale: l'époque contemporaine voit s'affirmer un luxe de type inédit, émotionnel, expérientiel, psychologisé, substituant la primauté des sensations intimes à celle de la théâtralité sociale» (Lipovetsky, Roux 2003). Un soin particulier est porté au choix des matières dans des lignes de sacs à main inédites. Véritable valeur ajoutée, le contact avec l'accessoire est plus sensuel et intime, anime les sens. Un marché du luxe lié aux sens émerge et s'intéresse au corps «réel» et «démocratique», éloigné des considérations économiques et sociales, un corps quotidien auquel la majorité des consommateurs peuvent s'identifier. Le corps, tel qu'il est, doit être ménagé et réconforté. L'accessoire se fait bienveillant.

La montre fut d'abord une pendulette au bout d'une chaîne. Puis se développent un petit bijou de montre bracelet, au féminin, et la montre gousset au cadran lisible pour l'homme. Les complications horlogères, rythmant l'activité masculine, relèvent du domaine scientifique, instituant l'horlogerie en passion masculine. Bien que les femmes s'intéressent à ces mécanismes complexes, le design horloger contemporain est régi par une dichotomie sexuée, reléguant la montre féminine à la parure.

L'évolution de la montre bracelet est liée à de nouvelles activités dans le secteur tertiaire, le sport, la conduite automobile, où l'heure doit être spontanément consultable. La légende veut qu'en 1904 Cartier crée pour Alberto Santos Dumont, pionnier de l'aviation, une montre portée au poignet pour lire l'heure en vol. La *Santos* est la première d'une longue lignée de montres liées à une culture de l'exploit. La *Rolex Oyster* est un autre modèle mythique qui a révolutionné la perception des montres techniques. Mise au point par Hans Wilsdorf en 1927, elle est étanche et rendue célèbre par une femme, la nageuse britannique Mercedes Gleitze qui traverse la Manche avec une *Oyster* au poignet. A l'époque, la publicité Rolex indique que c'est une montre sportive pour homme ou femme, sans distinction de genre.

Aujourd'hui, montres intelligentes et connectées bousculent le marché, jouant des poignets pour s'installer dans nos quotidiens. Les *smartwatches*, produit «aspirationnel» en jargon marketing, séduiront une clientèle friande de technologie. L'innovation influence et stimule tout le secteur. Toutefois le mode de conception et la haute qualité de fabrication des montres traditionnelles ne devraient guère être affectés. La pérennité de la combinaison d'un cadran de lecture circulaire inséré dans un boîtier attaché à un bracelet a fait ses preuves, renforcée par celle de son éternel complice, le costume masculin trois-pièces. Les montres intelligentes respectent la tradition : «Nous avons opté pour une montre au cadran classique et rond, au design qui attire l'œil, ce qui importe pour un objet qui est aussi un accessoire de mode», selon le marketing de Motorola Mobility. L'Applewatch accède au monde du luxe en s'associant à Hermès : bracelet en cuir réalisé à la main par les artisans Hermès en France, cadran Hermès redessiné par les ingénieurs Apple en Californie. Les enjeux économiques pèsent dans cette association contre-nature entre le mastodonte industriel, dont les moteurs sont l'obsolescence programmée et le court terme, et la Maison articulée autour d'immuables fondamentaux sublimés.

Selon Marco Borraccino, designer horloger, la *smartwatch* reste une fantaisie qui a son propre public. Le *smartphone* a été une révolution, car il autorise mobilité et interactivité en temps réel. La montre connectée par contre est nécessairement liée au téléphone portable, ce qui dédouble équipements et données sur une surface encore plus restreinte. Ce manque d'autonomie affaiblit sa pertinence. H. Moser & Cie, compagnie de haute horlogerie mécanique, l'illustre avec ironie : son produit intemporel ne requiert aucune mise à jour, «vous pourrez l'offrir à vos enfants sans devoir faire un *upgrade!*», la batterie se recharge à la main et cette *conversation piece* vous reconnecte avec vos amis.

Orbiting the galaxy is an utterly insignificant little blue-green planet whose ape-descended life forms are so amazingly primitive that they still think digital watches are a pretty neat idea.

Douglas Adams *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*

Concentrés de technologie, montres mécanique et connectée sont deux produits différents, qui répondent à des aspirations distinctes. Une montre mécanique dure plus de cent ans, est un patrimoine à transmettre ; la montre intelligente est vouée à la désuétude technologique. La haute horlogerie réalise des prouesses de technicité en matière de complications, hébergées dans un boîtier ultra plat de 3,65 mm d'épaisseur tel l'*Altiplano* de Piaget. Ces bijoux mécaniques, merveilles d'ingéniosité, demandent des années de travail. Les concepteurs de *smartwatches* pourraient aussi réduire le volume des composants électroniques. La montre intelligente passera-t-elle d'accessoire de mode convoité à pivot de la vie des générations à venir ? Le «collier» des fils reliés aux écouteurs ne serait-il pas plus adapté au produit connecté, ou un objet de poche relié à une chaîne, renouant avec une forme ancienne ? Faut-il cesser de relier la fonction d'horloge à celle de la connectivité ? «La bataille du 21^e siècle sera celle du poignet» clame Gregory Pons, blogueur horloger. Poignet ou pas, une remise en perspective donnera tout son sens à cet ingénieux petit objet, équipement clé au contact du corps.



Bijou de corps par Daisy Constantin

Collection Bachelor Design Bijou et Accessoires – 2010

Dans *Breakfast at Tiffany's* (1961), un écrivain désargenté trouve un cadeau à moins de 10\$ pour Holly qui l'a entraîné dans la boutique du joaillier Tiffany's : un stylet d'argent pour actionner le cadran du téléphone. Ce bibelot précieux satisfait le désir de nouveauté de qui possède tout sauf le dernier cri. L'innovation en fait la valeur, non la préciosité. Ce stylet est un bijou ! Précieux, pérenne, petit, lié au corps, complément symbolique, indicateur de statut, de niveau de vie et de goût. C'est un *must* avant l'heure Cartier, fonctionnel, ornemental, patrimonial, entre l'utile et l'inutile. Communément, la parure serait superficielle. C'est méconnaître la fonction essentielle du bijou dans les relations sociales et l'affirmation de soi. Tout objet qui contribue à l'inscription sociale de l'individu joue un rôle primordial dans le vivre ensemble. Sa fonction de vecteur symbolique d'identité, de lien et d'étape de vie est indispensable (Fischer 2013, 2015).

La boucle d'oreille

Leur proximité avec le visage confère aux boucles d'oreilles une fonction communicante bien qu'elles soient invisibles au porteur. La moindre inclinaison de la tête met en mouvement les pendants, intensifie leur luminosité. Portées en paire par les femmes, les boucles d'oreilles font exception. Ni bagues ni bracelets ne se portent par paires bien que l'anatomie s'y prête. Les hommes n'en portent qu'une, discrète, la boucle d'oreille masculine n'étant pas acceptée dans tous les milieux alors que le marquage de la femme par le percement de l'oreille est une pratique courante. Cet ornement qui pince ou perce le lobe de l'oreille ne trouve pas « naturellement » place sur le corps, ce qui en accentue le caractère intime.

Les boucles d'oreilles sont généralement offertes par un homme à sa bien-aimée, lors d'une relation amoureuse qui n'est pas encore fixée. Elles évoquent l'amour passionnel, associées à un contexte voluptueux, alors que bague et collier célèbrent un lien durable et institutionnalisé. *Madame de**, roman de Louise de Vilморin (1951), retrace la tumultueuse trajectoire d'une paire de boucles d'oreilles, révélation de leur association à l'amour passion (Bonnot 2006). Monsieur de* offre à son épouse une paire de grande valeur en forme de cœur en diamant. L'épouse se résout à les vendre pour couvrir ses dettes. Elles entrent sur le circuit du marché, parant tour à tour la maîtresse de Monsieur de*, à nouveau Madame de* qui les reçoit en cadeau d'un amant, et sont enfin offertes à une nièce en gage de statut social. Les boucles sont rendues à Madame de* qui meurt peu après, serrant les

cœurs en diamant au creux de sa main. Mari et amant conservent chacun une des boucles en relique de cette femme dont ils partageaient le sexe. Dans ce labyrinthe amoureux, offertes et portées dans le jeu de la séduction, les boucles d'oreille participent symboliquement de la passion. Les diamants sont une garantie financière matérielle pour la gent féminine contre l'enfermement social du couple.

Le bijou

Mises en usage et pratiques de catégorisation d'un équipement du corps

Sofian Beldjerd

Bagues, colliers et bracelets doivent une partie de leur forme caractéristique à un corps humain, qu'en retour ils révèlent en creux (Leroi-Gourhan, 1965). A travers ce jeu de miroirs, la matière du bijou offre des prises, voire des affordances, qui invitent le corps à s'en (em)parer d'une manière déterminée. Les effets spéculaires entre morphologies humaine et non humaine - qui, insistons sur ce point, demeurent inscrits dans l'ordre de la culture - sont pourtant loin de dire le tout des processus pratiques d'ajustement entre les bijoux et leurs usagers. En convoquant successivement deux cas empiriques, issus d'une plus large enquête sociologique, il s'agit donc ici de préciser la mesure dans laquelle la forme matérielle de ces éléments de la parure pèse sur leur catégorisation comme « bijoux » d'un certain type (c'est-à-dire, en l'occurrence, comme « collier portable au quotidien » ou comme « alliance »).

Catégorisation et incorporation

Michèle (âgée de 59 ans) ne retire presque jamais son collier en argent. Il s'agit de l'un de ces biens à propos desquels nos informateurs peuvent déclarer « il fait partie de moi » ou encore « c'est moi ». Acquis, en même temps qu'une broche (ne quittant jamais, quant à elle le coffre-fort du couple), cet objet, qui recèle une intense charge affective, a été offert à l'enquêtée par son mari, à l'occasion de la naissance de leur première fille.

Ce collier se distingue des autres bijoux possédés par Michèle par sa solidité, ainsi que par une surface lisse qui a rendu aisé son port dans un cadre quotidien. Celle-ci apprécie, en particulier, qu'il ne s'accroche pas dans ses vêtements. La forme de ce collier a ainsi favorisé son « incorporation », c'est-à-dire,

son intégration au schéma corporel (Rosselin 1998). S'effaçant en tant que réalité extérieure au corps, l'objet, soustrait aux réexamens réflexifs critiques (Beldjerd 2011) a vu progressivement sa présence s'imposer comme une évidence.

Mais ne nous y trompons pas, l'aiguillage de ce collier vers ce devenir spécifique ne s'est pas réalisé à la faveur d'un accommodement purement moteur avec sa matérialité. « Tu vas au marché avec ton collier, tu n'y vas pas avec ta broche », explique Michèle. Le second bijou, tout aussi dense symboliquement, est jugé trop luxueux pour convenir à ce type d'usage quotidien : contrairement au collier, la broche ne passe pas l'épreuve des activités publiques ordinaires. Les évaluations attentionnelles qui ont contribué à forger un tel verdict se révèlent tributaires du regard (réel ou putatif) d'autrui, dans des contextes de pratique normés. Car, au cours de leurs interactions quotidiennes les enquêtés cherchent avant tout à « se sentir bien » avec leurs bijoux, comme dans leurs vêtements. L'expression désigne moins ici un contact plaisant avec une étoffe et/ou une forme agréable qu'un confort que l'on pourrait qualifier d'« identitaire » ou de « relationnel », qui mobilise au moins autant le corps que l'esprit. En situation, la capacité de l'individu à habiter suffisamment son apparence pour en garantir l'épaisseur et la justesse, se traduit par une sensation d'aisance plus ou moins prononcée.

Ceci permet d'ailleurs de saisir pourquoi les bijoux les plus « sobres » ne sont pas les seuls à passer les d'épreuves du quotidien. Des enquêtés peuvent, par exemple, garder constamment au doigt une bague fantaisie singularisante ou savoir jouer des caractéristiques de certaines parures, dont la valeur et la justesse varient en fonction des contextes relationnels.

Les incorporations ayant contribué de manière décisive à la catégorisation du collier de Michèle (comme « bijou portable au quotidien ») se trouvent donc, on le comprend, inscrites dans un large processus de régulation de l'apparence, qui agence corps et matières dans des séries d'épreuves alimentées en significations par une pluralité de paliers symboliques (des rapports sociaux, des liens, des interactions, des dispositions).

La puissance d'une telle canalisation sociale des modalités d'appropriation de l'objet se révèle avec plus de netteté encore dans l'exemple suivant. Le travail collectif de catégorisation y débute, en effet, très en amont de toute mise en forme concrète du bijou, dans une liberté presque totale à l'égard de l'existence de son substrat matériel.

L'adieu au corps... et à la matérialité ?

Isabelle (âgée de 37 ans) a reçu, il y a quelques années, de la part de sa mère, un morceau de platine de taille et de poids équivalents à ceux donnés à chacun de ses deux frères. L'histoire familiale de l'objet débute lorsque son grand-père maternel, ouvrier dans une usine d'électricité, «récupère» (selon les termes délibérément euphémisés de l'enquêtée) une chute de câble de platine dans un stock laissé à l'abandon. Après son décès, sa fille unique (c'est-à-dire la mère de notre informatrice) hérite de l'objet. Son mari et elle décident alors que ce legs devra servir de base à la confection des futures alliances de leurs trois enfants. Le câble contient ainsi trois bijoux en puissance. Cependant, l'annonce de son homosexualité par l'un des frères d'Isabelle remet en cause le projet des parents de concevoir et de faire fabriquer eux-mêmes les alliances. Le matériau brut se voit alors sectionné pour être donné en l'état à chacun de leurs descendants ; libre à ces derniers de les transformer comme bon leur semblera. Les bijoux virtuels se figent ainsi dans un état d'indétermination, ce qui, aux yeux des donateurs, revêt un double intérêt : les objets sont bel et bien transmis mais ils le sont sous une forme relativement fongible. A ce stade, il ne s'agit donc pas nécessairement d'«alliances», dont les parents seraient les auteurs ou les commanditaires. Fidèle au projet initial, Isabelle envisage, quoi qu'il en soit, de faire réaliser une alliance à partir du tronçon dont elle a hérité. Étrangement, elle affirme toutefois ignorer où se trouve le morceau qui lui revient, ajoutant que cela ne lui importe guère.

Dans sa globalité, l'histoire de ce tronçon donne à voir une succession de recompositions mentales contribuant à l'appropriation à la fois familiale et individuelle d'un objet dissonant reçu en héritage. Malgré d'indéniables potentialités matérielles, techniques et économiques, ce bien se trouve pris dans des dynamiques idéologiques, affectives et identitaires (l'évaluation du larcin initial ; l'intolérance vis-à-vis d'une orientation sexuelle ; le positionnement à l'égard des frontières générationnelles, etc.) qui n'ont pas laissé de menacer son émergence en tant qu'«alliance». Ses avancées, comme ses régressions, dans son «devenir-bijou» n'ont pas en outre engagé seulement un individu ou le couple de ses parents, mais un plus large réseau de proches (notamment les frères héritiers), des professionnels (le joaillier qui pourrait se voir chargé de la mise en forme de l'objet), ainsi manifestement qu'une pluralité de groupes d'appartenance et de référence.

On pointera néanmoins le rôle décisif du cadrage de l'identité de l'objet par les parents. Celui-ci se trouvant d'autant plus susceptible d'orienter des usages individuels conformes à leur projet (dans une harmonie, voire une confusion entre concepteurs et usagers), qu'il s'inscrit dans une démarche plus large de (re-)pro-

duction du familial. D'une manière comparable à celle décrite à propos des cadeaux de Noël (Perrot 2000), les membres de cette parentèle semblent, en effet, pouvoir s'appuyer sur un rapport conflictuel et douloureux avec l'environnement extérieur (non pas ici un achat/sacrifice, mais un larcin) pour y prélever une ressource et, ce faisant, réaffirmer la différence entre le familial et ce que ce dernier définit comme étranger à lui-même, voire hostile (non pas l'effort de captation marchande, mais la coercition exercée par l'entreprise dans laquelle le métal avait été dérobé).

Dans une telle perspective, le fait pour Isabelle de se charger de faire réaliser la bague, reviendrait donc à relayer le projet parental d'appropriation familiale du morceau de platine. Le modelage de la matière contribuerait à affirmer la puissance d'une reformulation collective, parachevant l'intégration des contradictions dont le legs est porteur.

Mais comment interpréter alors le peu d'efforts déployés par notre informatrice pour retrouver le morceau de platine dans son espace domestique ?

Son attitude révèle à notre sens les tensions identitaires majeures qui travaillent son rapport à ce bien - c'est-à-dire, en tant que membre de la famille (adhérant au projet de ses ascendants) mais aussi comme individu légataire (désavouant par ailleurs l'intolérance parentale à l'égard de son frère). Tant qu'elle ne s'est pas engagée dans la démarche de transformation proprement dite, la jeune femme préfère, en effet, éviter de se confronter à la présence physique entêtée du tronçon, dont la forme même lui imposerait ses significations perturbantes (parmi lesquelles, la rigidité parentale - qui, en menaçant l'harmonie de la transmission intergénérationnelle, favorise la résurrection du souvenir du vol initial). La disparition du substrat physique de la future bague lui offre, donc, plutôt l'occasion de maintenir ce dernier dans la pureté d'un projet (consistant à lui donner un jour l'aspect d'un bijou) ; l'objet trouve ainsi une place acceptable dans un ordre, qui est moins spatial et physique, que mental - l'absence matérielle favorisant l'intégration dans l'espace des représentations (Beldjerd, Tabois 2014).

Les deux exemples convoqués dans ce court essai témoignent de ce que, dans la dynamique d'appropriation du bijou par son possesseur, la forme matérielle de l'objet ne constitue jamais que l'un des aspects favorisant l'aiguillage de celui-ci vers telle ou telle identité, tel ou tel type d'usage. Cela ne signifie pas que la matière demeurerait une variable entièrement indifférente, inopérante dans ce processus. Mais dans chacun des deux cas analysés, la matérialité du bijou doit avant tout son efficacité à son intrication avec des significations immatérielles, socialement produites, qui débordent largement le cadre d'une «affordance», adressée à un corps réduit à une instance «perceptivo-décisionnelle» naturalisée.

Grille de visualisation de la relation corps-objet-culture

39



Chauss-ure par Nadège Dell'Omo

Workshop *Heels from hell* – Eelko Moorer – 2013

Les graphistes Fabienne Kilchör et Sébastien Fasel, du bureau de design d'information Emphase, ont abordé la traduction visuelle des informations recueillies au cours du projet *Equipbody*, à des fins didactiques ou muséales. Les liens entre l'individu et son équipement sont répertoriés dans des fiches en fonction du rapport au corps et du contexte culturel. Sur la base des informations contenues dans ces fiches, des systèmes de visualisation hiérarchisant les critères ont été élaborés, à partir du cas concret de la chaussure.

1. Rapport au corps

1.1 Fonction

A quoi sert l'équipement

1.2 Espace – corps

Interaction entre l'équipement et l'environnement

1.3 Ergonomie

Adaptation au corps

1.4 Corps articulé / surface

Rapport aux articulations et à la peau

2. Connotations culturelles

2.1 Contexte

Type d'activité, temps, lieu, milieu social

2.2 Communication

Message symbolique principal, intentionnel ou non

2.3 Genre féminin masculin

2.4 Ornement

2.5 Signature

Marque, designer

Hiérarchie 1: peu important 2: important 3: très important

La fonction détermine si la chaussure est liée à la performance (sport) ou à l'apparat (soirée), à un usage pratique ou de représentation. Les critères du rapport au corps déterminent le degré d'emprise au sol (contact, stabilité, rebond, spatialisation) et la manière dont la chaussure épouse le pied. Les critères liés à la culture indiquent le contexte dans lequel est porté le soulier, les messages communiqués et le symbolisme qui s'y rattache, le genre, ainsi que la marque s'il y a lieu.

Le système de visualisation met en évidence et hiérarchise les critères corporels et culturels. Les fiches servent d'outils de référence dans des activités didactiques (histoire du design, histoire et anthropologie de la mode et de l'apparence) et des activités muséales (inventaire, conservation, exposition). Elles accompagnent une scénographie ainsi qu'une réflexion globale sur l'équipement comme artefact culturel lié à la personne. Elles rendent visible le rapport au corps trop souvent escamoté dans le cadre d'expositions sur l'équipement de l'être humain. Elles servent d'outil de réflexion lors du processus de conception en design. Plusieurs grilles ont été élaborées par l'équipe de designers graphiques. Certaines se basent sur un système de signes arbitraires, par exemple un code couleur selon les paramètres liés à la culture et un code de formes pour ceux liés au corps. D'autres grilles se fondent sur l'anatomie humaine, reflétant de manière concrète les éléments clés dans l'interaction corps-chaussure-culture.

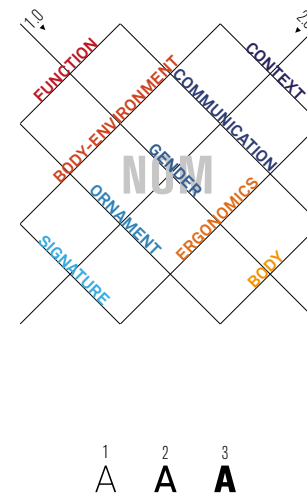
1



2



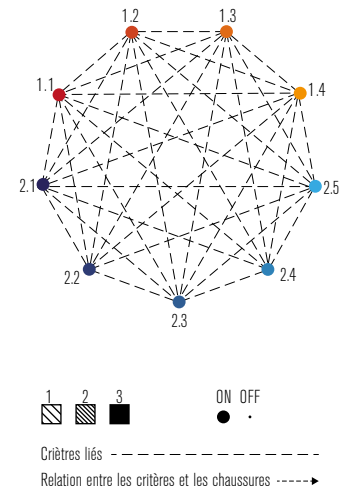
Grille #03: Typographie



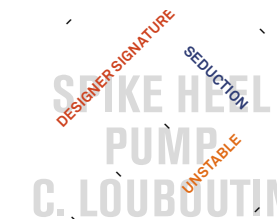
Grille #07: Brochette



Grille #09: Polygone



1



2



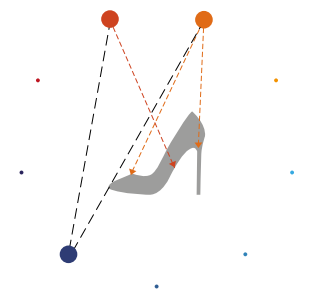
1



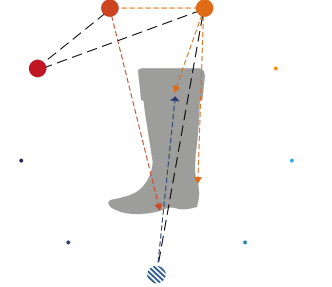
2



1



2



A

Augé Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*, Paris 1992

B

Bartholeyns Gil, «Introduction. Faire de l'anthropologie esthétique», *Civilisations* 2011/59/2, p. 9–40

Beldjerd Sofian, «Prendre le contretemps à contrepied ou comment s'accommoder de vêtements «hors mode» ou démodés», *Sociologie et sociétés*, 2011/XLVIII/1, p. 73–96

Beldjerd Sofian, Tabois Stéphanie, «Habiter avec ses objets: une approche par la gouvernementalité», *Mana* 2014

Bergen Véronique, *Le Corps glorieux de la top-modèle*, Nouvelles éditions lignes 2013

Bonnot Thierry, «Qu'est-ce qu'un objet précieux? Au sujet d'un roman de Louise de Vilморin», *Ethnologie française*, 2006/4/36

Brown Vanessa, *Cool Shades. The History and Meaning of Sunglasses*, Bloomsbury London/New York 2015

D

Dagognet François, «Eloge du sac et de la corde», *Médium*, 2005/1/2, p. 33–43

Derrida Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris 1978/2010

Desfourneaux Paola, «Corps postmodernes et corps toxicomanes. Quels rapports à l'enveloppe charnelle?», *La clinique lacanienne*, 2008/2/14, p. 195–211

E

Eickhoff Hajo, «Position assise», in Wulf 2002 p. 491–503

F

Farren Anna, Hutchinson Andrew, «Cyborgs, new technology, and the body: the changing nature of garments», *Fashion Theory*, 2004 /8/4, p. 461–476

Fischer Elizabeth, «The Accessorized Ape», *Contemporary Jewellery in Perspective*, D. Skinner éd., Lark books / AFJ Association for Jewellery, New York 2013, p. 202–208

Fischer Elizabeth, «Bijou et mode, chassé-croisé entre éternel et éphémère», *Revue historique vaudoise*, 123/2015, p. 113–126

G

Gebauer Gunter, «Main», in Wulf 2002, p. 481–490

Giorcelli Cristina, «Accessorizing the modern(ist) body», Giorcelli, Rabinowitz, *Accessorizing the body. Habits of Being I*, University of Minnesota Press 2011, p. 1–6

Goubet Fabien, «Prothèses à deux vitesses», *Le Temps*, 21/01/15

J

Jamard Jean-Luc, «Au Coeur du sujet: le corps en objets?», *Techniques & Culture*, 2002/39

Joulian Frédéric, «Doudous obsolètes?», *Techniques & Culture*, 2012/58, p. 6–11

K

Kamper Dietmar, «Corps», in Wulf 2002, p. 405–414

Kaufmann Jean-Claude, *Le Sac, un petit monde d'amour*, Paris 2011

L

Latour Bruno, *Aramis ou l'amour des techniques*, Paris 1992

Leroi-Gourhan André, *Le Geste et la parole I*, Paris 1965

Lipovetsky Gilles, Roux Eliette, *Le Luxe éternel, De l'âge sacré au temps des marques*, Paris 2003

M

Martin Chloé, *L'Apparition du corps dans les processus de création des sacs à main de luxe*, mémoire théorique Master, MA Design Mode et accessoire, HEAD – Genève 2015

N

Nova Nicolas, Miyake K. Kwon N., Chiu W., *Curious Rituals: Gestural Interaction in the Digital Everyday*, NFL press 2012

P

Parlebas Pierre, «Les Tactiques du corps», *Approches de la culture matérielle. Corps à corps avec l'objet*, Paris 1999

Perrot Martynne, *Ethnologie de Noël*, Paris 2000

Picot Geneviève et Gérard, *Le Sac à main: histoire amusée et passionnée*, Paris 1993

Q

Queneau Raymond, *Zazie dans le métro*, Paris 1959

Queval Isabelle, «L'Industrialisation de l'hédonisme. Nouveaux cultes du corps: de la production de soi à la perfectibilité addictive», *Psychotropes*, 2012/1/18, p. 23–34

R

Riello Giorgio, McNeil Peter, *Shoes. A history from sandals to sneakers*, Berg, London/New York 2006

Rosselin Céline, *Habiter une pièce*, Thèse de doctorat d'anthropologie, Paris V-René Descartes 1998

Roulin Jean-Marie, «La Sylphide, rêve romantique», *Romantisme*, 1987/58, p. 23–38

T

Tardieu Christine, *Comment nous sommes devenus bipèdes. Le mythe des enfants loups*, Paris 2012

Tourre-Malen Catherine, «Les Techniques paradoxales ou l'inefficacité technique voulue», *L'Homme*, 2011/4/200, p. 203–226

W

Warnier Jean-Pierre, *Construire la culture matérielle: L'homme qui pensait avec ses doigts*, PUF, Paris 1999

Wulf Christian, *Traité d'anthropologie historique. Philosophies, histoires, cultures*, Paris 2002

Y

Yurkina Olga, «Dans la peau d'un cosmonaute», *Le Temps*, 09/08/14



Arthropode par Aline Sansonnens

Collection Bachelor Design Bijou et Accessoires – 2015

Human beings evolved as permanent bipeds, with the result that our feet and hands acquired different functions: our feet provide stability and locomotion, while our hands have specialised in the playful and practical manipulation of materials and tools (Warnier 1999). One can argue that the need for equipment (i.e. any object required by an individual for a specific activity) arose from this unique evolution. Personal equipment is a functional, sensory and communicative extension used for the performance of self in contemporary society. The research project *Equipbody* places the body at the centre of this relationship. The intimacy of this link directly influences the body, its posture and movements. The project includes field research on shoes and jewellery, purposely non-connected equipment. Historically, major innovations in the field of dress and accessories came through new uses and perceptions of the body rather than from innovative objects (Farren & Hutchinson 2004).

Today, both the younger and the older generations have wholly adopted the culture of equipment in dress, accessories and indispensable electronic devices. The latter have become vital to the «supermodern» human being, always on the move, always connected, surrounded with an overabundance of space and information (Augé 1992). Mobile devices are an extension of their owner's identity, kept permanently close at hand. They are the depository of our social selves, harbouring all our contacts, pictures, messages and personal timelines. The day's outfit is paired with fine white cables that link earpieces to portable electronic products and have become the universal 21st century necklace.

Equipbody starts by reviewing how, in a supermodern context dominated by a fascination for performance and connected technology, our bodies are perceived as inadequate. They need to be enhanced so we can live longer, stay young, tolerate city life and strenuous working hours, win sports competitions, cross time zones and explore the universe. Our self has become ubiquitous, our body remaining in one place, while our spirit is transported elsewhere by the miracle of technology. However, since we spend most of our time in a seated position, we have in effect become sedentary beings. Furthermore, our fashion culture imposes an idealised and increasingly disembodied vision of the self, fragmented among the myriad of screens that surround us. Though a large part of our world now occupies a virtual and immaterial dimension, we are still material girls and boys, dependent on accessories, primarily situated on our bodies. Personal equipment has become essential in order to overcome our bodily failings. *Equipbody* develops the hypothesis that accessories have now taken precedence over the supermodern body.

Consultants du projet de recherche

Marco Borraccino, designer horlogerie, responsable de la Chaire en Design horloger à la HEAD – Genève

Nicole Brémond, marketing et communication, objets de luxe (Paris)

Alexandre Fiette, conservateur, directeur Maison Tavel, Genève

Pierre Lambert, designer produits (Annecy)

Elko Moorer, designer, directeur du Master Shoe Design au London College of Fashion (Londres)

Sandra Schachenmann, designer chaussure (Zurich et Florence)

Anna Lina Corda, directrice, Antonio Villaverde, conservateur, MuMode Yverdon

Les recherches du projet *Equipbody* ont contribué aux expositions suivantes en 2016, *Esprit Dandy* au MuMode Yverdon, *Totchic* au CACY (Centre d'art contemporain Yverdon), *La rhétorique du lobe* à la Galerie Viceversa Lausanne

Remerciements

Elizabeth Fischer remercie chaleureusement les personnes à la HEAD – Genève qui ont soutenu et contribué au projet de recherche *Equipbody* et à la publication: Pia Farrugia, Lysianne Léchet-Hirt, Noëllie Salguero-Hernandez, Anne-Catherine Sutermeister, et les étudiants BA et MA en Design mode, bijou et accessoires, ainsi que Jean-Michel Chardon et Nicolas Sasselli de Logitech pour leurs *insights*.

Sofian Beldjerd est heureux de l'occasion offerte par Elizabeth Fischer de reconduire l'analyse d'un matériau recueilli dans le cadre d'une enquête qualitative consacrée à l'évaluation esthétique des objets du quotidien. Réalisés auprès d'une population diversifiée (une centaine d'hommes et de femmes âgés de 18 à 80 ans), les entretiens et observations d'abord exploités dans le cadre d'une thèse de doctorat consacrée aux processus de socialisation esthétique en 2008 (*Goûts en mouvement*, Université Paris-Descartes 2008), ont ensuite été complétés par un corpus exclusivement dédié aux rapports aux bijoux. Le texte de Chloé Martin est une synthèse de son mémoire de Master en Design Mode et accessoires à la Head – Genève, 2014-2015. Le titre *Au corps du sujet* est librement inspiré de Jamard 2002.

Le projet a bénéficié du soutien du Fonds stratégique de la HES SO.

Impressum

Editeur: Haute école d'art et de design – Genève, www.head-geneve.ch

Directeur de la publication: Jean-Pierre Greff

Auteurs: Elizabeth Fischer, Sofian Beldjerd

avec la contribution de: Nicole Brémond, Chloé Martin, Ilona Schwippel

Graphisme: Emphase, Lausanne

Fonts: Titres – Bourg 25 (Emphase), Texte – Akzidenz-Grotesk BQ

Crédits photographiques: p. 1/48 © Hervé Annen, p. 4 © Nathalie Briner, p. 6 © Anja Schori,

p. 10 © Raphaëlle Mueller, p. 20 © Sandra Pointet, p. 32 © Ulysse Fréchélin, p. 38/44 © Baptiste Coulon

© les auteurs et la Haute école d'art et de design – Genève

Autres titres parus dans la collection *Issue*

N°22 «*J'aime la typographie*», Jean François Porchez, Communication visuelle, janvier 2012

N°23 *Zone entropie – ce qui reste du monde*, Option Construction Art & Espaces, juin 2012

N°24 *L'esprit d'escalier*, Office cantonal de la population / laboratoire ALPes, octobre 2012

N°25 *La remise en jeu*, Master TRANS – Enseignement Médiation, Fonds Cantonal d'Art Contemporain, Villa Dutoit, mars 2013

N°26 *Vue sur la mer*, Master Arts visuels – WORK.MASTER, mai 2013

N°27 *Dip in Space*, Salon international du meuble de Milan, 2011, Master Design Espace et Communication, Bachelor en Architecture d'intérieur et en Design Mode, septembre 2013

N°28 *Le prototype comme outil de transformation et de dialogue*, Ruedi Baur, Civic City, HEAD – Genève, Quartiers Créatifs, Marseille-Provence, janvier 2014

N°29 *Inverse Everything*, Salon international du meuble de Milan, 2012, Master Design Espace et Communication, Media Design, avril 2014

N°30 *Graphic Ceram*, Recherche sur la combinaison de techniques de traitement de surfaces, juillet 2014

N°31 *Paléo Poster 2005-2014*, Projets et réalisations graphiques de la filière communication visuelle, juillet 2014

N°32 *Design d'exposition: Quatre projets d'exposition réalisés par la filière Communication visuelle*, orientation Espace / Media



— HEAD
Genève

Hes·so
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale
Fachhochschule Westschweiz
University of Applied Sciences and Arts
Western Switzerland