

Ernesto Oroza est artiste et designer cubain. Il est l'auteur de plusieurs livres : *Rikimbili. Une étude sur la désobéissance technologique en quelques formes de réinvention* (Saint-Étienne, Cité du design, 2008), *Objets réinventés. La Création populaire à Cuba* (Paris, Alternatives, 2002), ainsi que du texte « Architecture de la nécessité ». Il travaille depuis 1996 à répertorier les inventions vernaculaires à Cuba. Depuis 1959, les Cubains font face à des désorganisations industrielles sans précédent. La situation de crise économique et politique du pays a contraint la vie insulaire à s'adapter aux pénuries successives. Les habitants ont ainsi littéralement réinventé le système industriel cubain défaillant, en faisant preuve d'une capacité d'adaptation accrue par le biais d'une réappropriation créative de l'existant. Les besoins quotidiens assurés par une industrie familiale se sont traduits par une conception inédite du système productif (réparation, refunctionalisation, réinvention des objets) centrée sur une approche dans laquelle usages et usagers occupent une place prédominante.



Rikimbili, vélo équipé d'un moteur de pompe à eau.

MB Ce que vous nommez « désobéissance technologique » questionne le cycle de vie des produits occidentaux, en démultipliant la durée d'usage des objets industriels jusqu'à la limite de leurs possibilités d'utilisation. Ce système est rendu possible par le biais d'une reconsidération de l'objet industriel sous l'angle artisanal. Sous quelles formes d'organisation se manifeste cette reconquête créative des objets industriels ?

EO Je crois que reconsidérer le produit industriel sous l'angle artisanal, favorise des pratiques astucieuses qui s'opposent à la voracité artificielle et forgent des relations temporelles plus humaines comme la réparation. Cette reconsidération entraîne également des questions sur la nature obtuse de l'objet industriel contemporain. Quand on ouvre un objet pour le réparer, une fissure apparaît dans le système d'autorité qui l'érige. Nous voyons les visères d'une logique autoritaire qui s'impose à nous ; à travers, non seulement un produit, mais aussi par le biais d'une séquence de système : les objets intègrent des familles autoritaires, ils participent à une succession infinie de générations puissantes. De plus, il s'agit d'une domination qui précède aussi l'arrivée de l'objet au foyer : sa domination première est donc médiatique. C'est pour cela que j'ai utilisé dans le livre « Rikimbili. Une étude sur la désobéissance technologique en quelques formes de réinvention », l'image de Fidel Castro à la télévision nationale en train de vanter aux Cubains un objet chinois qui permet de faire bouillir de l'eau : l'image ne pouvait pas être plus redondante et excessive en termes d'imposition. Quand je parle d'autorité, je le fais en comparant toutes les logiques que ces objets induisent, en commençant par l'imposition de son cycle de vie programmé.

Quant à votre question sur les formes d'organisation qui qualifient et diversifient la révision artisanale de l'objet industriel à Cuba, je vais vous parler d'une de celles que je considère constitutives : l'accumulation. On pourrait croire à un acte passif, peu créatif, mais il est littéralement à la base de l'organisation du phénomène. J'ai grandi dans un foyer où l'on gardait tout ; tout semblait avoir une potentialité. Chaque objet conservé par ma mère pouvait parfaitement servir dans une situation de pénurie future. De plus, l'accumulation commence par représenter une issue de secours à une crise intempestive, mais se termine par la méfiance qui évolue comme une habitude. L'accumulation, par récurrence, est le premier geste du processus productif et a déjà une nature totalement manuelle. C'est-à-dire qu'à partir de l'accumulation, vous commencez à votre niveau, à ne plus respecter le cycle de vie inscrit dans l'objet industriel occidental, vous repoussez indéfiniment le moment où il sera considéré comme déchet, en le détournant du parcours auquel il est voué. Je crois que l'acte d'accumuler inclut une altération, une dimension temporelle dans les pratiques vernaculaires cubaines et ce temps nouveau qui leur est propre les organise, leur donne le caractère d'un phénomène productif parallèle.

J'ai également dit que le geste d'accumuler n'est pas seulement le fait méfiant d'entasser des objets. En le faisant, vous accumulez des idées d'usage, des solutions constructives, des systèmes techniques, des archétypes au sens général qui peuvent être utilisés quand la situation empire.

MB Il me semble qu'un concept important traverse votre oeuvre, La notion de matière-objet. Pourriez-vous développer cette idée ?

EO J'ai récemment écrit sur le thème de la réutilisation d'objets génériques comme les caisses ou les boîtes de lait dans des contextes précaires comme Little Haïti à Miami. Bien que les milieux soient différents, Cuba est caractérisée par une pénurie absolue et les États-Unis par un excès de produits : dans les deux cas, il y a des groupes sociaux qui vivent dans des situations difficiles. J'ai rencontré dans chacun des territoires, des lignes de conduite similaires. Il semble que les individus, dans ces circonstances, regardent de manière récurrente leur univers matériel de façon discriminatoire. Ils s'intéressent seulement aux qualités physiques des objets qui les entourent. C'est un processus quotidien, une activité opportune. Lorsque nous regardons l'objet d'un point de vue extérieur, nous pouvons le comprendre comme une reconversion potentielle et réelle en matière première de tous ces éléments qui intègrent l'environnement du sujet. C'est un processus qui commence par effacer les significations que l'objet et ses parties ont dans notre culture. C'est-à-dire qu'un individu reconnaît dans un seau une certaine épaisseur culturelle. Cependant, quand il se trouve dans une situation de nécessité, il

le verra uniquement comme un ensemble abstrait de matériaux avec des formes, des bords, du poids, des structures, etc. Nous pouvons établir le parallèle le plus familier avec la relation d'usage que nous avons tissée avec le milieu naturel. Il est normal de prendre une pierre pour maintenir une porte ou une branche pour atteindre un fruit. La valeur rhétorique ou historique de la pierre ne sera pas importante au moment précis où nous avons besoin de laisser la porte ouverte, mais son poids oui. Un seau rempli d'eau sert aussi à maintenir une porte. La relation que nous établissons avec les choses dans les deux univers (naturel et générique) part d'une condition commune : les deux objets, la branche et la boîte en plastique pour le lait n'ont pas d'identité. Les deux semblent éloignés du système de production de sens qui est la culture. Le casier en plastique utilisé pour distribuer du lait, est un objet abstrait, autiste, retombé dans un circuit d'exigences très spécifiques et par sa production excessive transformé en un objet accessible. Je me demande si cette description correspond à celle d'une branche ou d'une pierre. Le casier en plastique pour le lait a certainement une fonction sociale mais sa conception s'est optimisée à un tel degré que l'humain est seulement une valeur, une donnée dimensionnelle sur la surface plastique de l'objet, (la taille de l'anse pour que la main puisse saisir la boîte, par exemple) autant que l'est le poids d'un litre de lait ou la capacité de stockage du camion qui le distribue. Le casier pour le lait est un champ semé de qualités physiques, de potentialités qui se seront plus visibles chaque fois que nous serons dans le besoin mais également un champ vide de significations. Sa physionomie est tellement silencieuse en termes d'images que son indifférence et celle du système qui la produit nous accablent. Tous les jours, le casier pour le lait est livré plein et revient vide, il participe d'un circuit qui pourrait se maintenir actif pour l'éternité. Si un casier sort du circuit, qu'il soit perdu ou endommagé, un autre prendra sa place. Si le monde s'arrêtait soudainement, le circuit que dessinent les casiers de lait dans la ville continuerait à fonctionner. Nous aurions peur de son indifférence sociale, de sa méditation, du silence que produit son mouvement centripète. Mais tout autour de ce circuit, il y a des cercles d'activité humaine qui érodent la perfection du système rationnel où se loge cette boîte, en le brisant. Les zones proches des marchés où le lait est distribué, sont pleines de casiers pour le lait utilisés comme sièges urbains ou participent à d'autres activités comme au lavage de voitures et aux vendeurs d'eau.

Pour vous expliquer comment se produit cela à La Havane, nous pouvons utiliser un ventilateur réparé avec un téléphone. Un premier regard sur l'objet nous entraîne loin du champ des significations de l'art, du « ready-made » et du répertoire d'associations du dadaïsme où l'humour qui s'articule sur l'image accapare notre regard et nos jugements. Cependant, pour le réparateur, le téléphone est l'unique forme à sa disposition. Semblable à une base prismatique originale. Lorsque le téléphone s'est cassé, il ne l'a pas jeté ; la nécessité le rend méfiant. Ce téléphone a été produit dans l'ex-République démocratique allemande, ce qui veut dire qu'il était resté dix ans sous un lit ou dans un placard. Lorsque le corps de son ventilateur s'est brisé, peut-être lors d'une chute, la famille s'est alarmée. Quarante-cinq degrés de température sont des conditions très dures, et le prix prohibitif par rapport au salaire, coupe court à un éventuel remplacement de l'objet. Le réparateur doit assumer sa réparation, l'accumulation qu'il a pratiquée pendant des années a une existence parallèle dans sa mémoire. Il se souvient du vieux téléphone et prend exclusivement en considération les attributs physiques de l'objet. Les angles et nervures internes en plastique qui forment ce prisme à base rectangulaire assurent la stabilité de son ventilateur. Les associations symboliques qui pourraient apparaître après la réparation sont invisibles pour lui. Le pragmatisme érige le corps reconstruit de l'objet en surpassant n'importe quelle tentative de construction symbolique.

À Cuba le processus paraît plus sévère parce qu'il commence par l'écrasement de l'identité de l'objet. Aux États-Unis, l'objet usuel semble cacher son identité : il arrive écrasé, les signes d'identité sont presque invisibles ou n'existent pas, l'objet est abstrait, autiste, sa forme répond uniquement aux exigences normatives et fonctionnelles. À partir de là, pour la population de La Havane et celle de Little Haïti s'ouvre un champ nouveau dans lequel on peut cueillir des vertus physiques.

Pour terminer, je vous dirais que très récemment j'ai commencé à associer ce phénomène aux idées d'Oswald d'Andrade et particulièrement à son « Manifeste Anthropophage » de mille neuf cent vingt-huit. Helio Oiticica le reprend en élaborant le concept



Ventilateur *Orbite* réparé avec un téléphone et un disque vinyle 33 tours.

de « Super anthropophagie » et note « une réduction immédiate de toutes les influences externes aux modèles nationaux ». En focalisant le processus sur l'univers productif et la culture matérielle cubaine, je ne peux m'empêcher de le voir, littéralement, comme une supermastication, un superbroyage. C'est une action violente en termes culturels contre l'univers matériel colonial qui nous entoure et qui semble incapable de trouver une solution à la vie de chacun. Mais il s'agit surtout d'un geste fondateur pour la mise en marche de pratiques de désobéissance desquelles on ne peut évacuer les composants idéologiques d'une culture de résistance.

MB Dans ce contexte vous étudiez la manière dont les Cubains ont su se réapproprier les moyens de production et développer ce que vous appelez la « production industrielle vernaculaire ». En quoi cela consiste-t-il ?

EO Je le comprends comme une appropriation de la gestion productive, mais non du système productif. Les moyens de l'État sont restés pendant longtemps faibles. L'industrie s'est paralysée. Il n'y avait pas de matières premières et le gouvernement avait perdu ses marchés.

Les Cubains ont créé un espace productif parallèle, ils ont construit des machines dans leurs maisons, des ateliers, des outils. Parfois, ils ont parasité l'industrie étatique où ils travaillaient, ils ont créé des productions au noir, en dehors des heures de travail mais ce n'est pas le mode le plus fréquent. La lampe en acrylique que nous avons présenté dans le livre « Objets réinventés », relie les deux variantes : l'appropriation de moyens productifs étatiques et la création de moyens manufacturiers en parallèle. Elle a été découverte par des ouvriers pendant une coupure de courant dans les années quatre-vingt-dix. Lorsque la coupure d'électricité s'est produite, les conduits d'extrusion de la machine japonaise pour produire des baguettes d'insémination artificielle étaient pleins d'acrylique, et les ouvriers durent la vider manuellement en urgence. L'acrylique expulsé dessinait sur le sol des lignes elliptiques et durcissait en formant des figures décoratives produites au hasard par le liquide acrylique. Avec leurs mains gantées, ils ont commencé à modeler dans l'air et à expérimenter des formes qui ont donné des cendriers, des centres de tables, etc. J'imagine que pendant un certain temps les ouvriers ont attendu avec impatience la prochaine coupure de courant. Ils avaient une protection légale pour produire : ils devaient sauver la machine d'une obstruction et cette libération leur permettait de produire quelque chose qu'ils pouvaient garder puisque la matière expulsée était considérée comme un déchet. Quelqu'un comprit qu'il était possible de créer une machine semblable à l'appareil utilisé pour fabriquer des « churros ». À partir de ce moment-là, les ouvriers n'eurent plus besoin ni de l'espace productif étatique ni de la machine japonaise qui permettait d'extraire l'acrylique chaque jour après une coupure de courant. L'accès à l'acrylique était le plus compliqué mais un marché noir s'est créé pour ce produit. Il existait des magasins avec des matières premières inutilisées. L'État est resté paralysé sous le choc de la crise et n'a pas réagi. Par contre, les individus ont su réagir très rapidement : ils prirent la responsabilité de la gestion de la production.

La création d'une industrie familiale dans les années quatre-vingt-dix continue d'exister. Elle est liée à la production d'objets en plastique et en aluminium. L'échelle des productions est si importante et si visible que l'industrie familiale eut besoin d'une institution pour les soutenir, une source de revenus et d'aides légales. Ce n'est pas la même chose de vendre illégalement dix lampes à kérosène faites avec des cannettes de bières que vendre trois mille vases en plastique. Apparaissent donc ce que l'on appelait jusqu'alors « industries locales ». Une institution étatique qui a donné du travail à quelques artisans et ouvriers et a unifié des petits ateliers répandus dans la ville avant la Révolution : imprimeries en linotype, ateliers de couture, de réparation de chaussures, des ateliers artisanaux, entre autres. Lorsqu'arrive la crise, l'industrie locale est l'unique modèle habile qu'a l'État pour réguler le flot productif vernaculaire. Il l'utilise comme médiateur pour l'accès aux matières premières, à la distribution de marchandises et postérieurement comme contrôleur du paiement des impôts, de la vigilance des pratiques illégales et la forme d'appropriation de l'imagination et de l'effort populaire. Les ateliers dans les maisons se sont convertis en systèmes vivants au centre de la ville. Ils employaient les jeunes de la zone, que l'on voyait parfois entrer discrètement

vers un accès étroit caché par un arbre et qui menait à un sous-sol improvisé dans lequel deux ou trois machines d'injection plastique étaient installées. Les mécanismes étaient incroyables, ils les avaient faits eux-mêmes, y compris les moules. La nécessité de matières premières a converti ces lieux en « trous noirs » très sélectifs : tous les objets en plastique des alentours étaient absorbés par les mécanismes, une espèce de cannibalisme industriel. Des hordes de chercheurs de plastique, ramassaient des emballages de toute part pour alimenter le monstre qui expulsait de l'autre côté des petites têtes de Batman. Quelquefois les familles vivent au milieu des machines qui sont à l'intérieur de leur foyer, et non pas dans une cour ou un sous-sol. Une chambre, pendant la journée, peut être une fabrique pour produire des interrupteurs électriques, des tuyauteries ou des tuyaux d'arrosage. Quelques photos de l'enfant sur le mur de la maison et une petite table de nuit utilisée alors comme boîte à outils, détournent le passé de l'espace en question.

Je ne peux pas m'empêcher d'utiliser ces exemples pour vous répondre. Dans l'ordre des définitions je crois que le terme « production industrielle domestique ou familiale » permet de nommer une forme productive plus complexe qui garde implicitement le caractère de série et du volume de ce qui est produit. Cependant cette forme reste particulièrement associée au foyer et mélange ses activités avec les tâches domestiques de la famille. D'autres traits vernaculaires et familiaux dans ces productions qui répondent à des gestes d'appropriation, peuvent se trouver dans l'élaboration des dessins et des sources d'inspiration. D'une certaine façon, les objets qui existaient au foyer avant la crise ont servi de guide pour s'approprier certaines valeurs, copier la forme d'un vase par exemple, créer un moule d'un objet connu. C'est-à-dire qu'il ne s'agissait pas de dessiner de nouveaux vases mais de copier ceux qui existaient en s'assurant d'autres valeurs, ergonomiques, décoratives, formelles. La famille a recyclé l'univers formel qui provient des échanges entre Cuba et l'Europe communiste, lequel trouva une seconde vie incarnée dans des objets en plastique multicolore ou en aluminium.

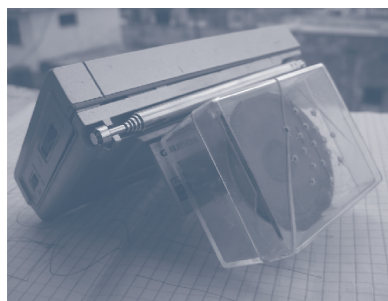
MB Face à une perpétuelle urgence, ces pratiques de réinvention s'étendent à tous les champs de la vie quotidienne. Vous dites que « la ville se produit au rythme biologique du foyer ». Une image forte que vous employez est celle de la « maison potentielle ». Pourriez-vous nous parler davantage de ce rapport étroit qui lie l'Homme à son environnement construit ?

EO La persistance de la crise et la perte d'espoirs dans la productivité du gouvernement socialiste produisent une mentalité, un être social que j'ai appelé, en revisitant Le Corbusier : « le modulator moral ». Je parle d'un individu ou d'une famille réduit de manière fortuite, au niveau zéro de pauvreté (« below zero » dirait Glauber Rocha) et qui ont la possibilité d'une réinvention morale. Leurs actions se passeraient alors sur un seuil ou une fréquence morale où les vieilles valeurs historiques et esthétiques ne sont pas visibles tout comme le statut social, les normes urbaines, les codes de comportement citoyen en général. C'est-à-dire que toutes ces conventions liées à un ordre maintenant hostile ou restrictif contre la survie de la famille, seront remises en question. L'individu inscrira cette libération dans ses espaces et ses objets, qui acquièrent dès lors une dimension morale inédite. Le foyer et la ville par extension deviennent un diagramme continu des relations astucieuses de l'individu avec ses besoins, les limites contextuelles et les ressources disponibles. J'ai commenté dans d'autres occasions que les façades sont comparables à des films qui, projetés depuis le centre du foyer en direction de l'extérieur, racontent la vie passée et récente de la famille. Et qui de plus annoncent des plans, lancent des menaces d'invasion ou dénoncent des futures métamorphoses et fusions : des escaliers qui ne mènent nulle part pour le moment, des murs qui zigzaguent et se répandent dans tous les interstices, des bains qui possèdent des sanitaires mais n'ont pas encore de porte par exemple, des terrasses envahies par des matériaux et accumulations hétérogènes. La maison considérée comme une entité terminée n'existe plus. Le foyer est comparable à un organisme qui évolue suivant les rythmes biologiques des habitants qui l'occupent. Ce que j'appelais Maison Potentielle, ou plus récemment Maison Convergente est une manière d'habiter dans le processus d'habiter.

Je crois qu'il n'y a pas de meilleur diagramme pour expliquer les relations que vous me demandez que celles de la maison elle-même, de ses superficies, de ses espaces et de ses structures.



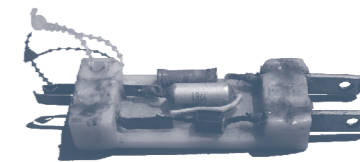
Objets en plastique injecté. Production domestique d'années et de villes différentes.



Radio Grundig réparée par mon père, La Havane.



Antenne de télévision fabriquée à partir de plateaux de cantines d'écoles et de centres de travail.



Chargeur de batteries non rechargeables.



Façade de résidence rénovée, La Havane.