HAL open science

Des outils en mal de mondes

Nicolas Adell

▶ To cite this version:

Nicolas Adell. Des outils en mal de mondes. Techniques & Culture , 2019, 71, pp.164-179. 10.4000/tc.11834 . hal-02289561

HAL Id: hal-02289561

https://univ-tlse2.hal.science/hal-02289561

Submitted on 24 Mar 2020

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

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

Paru dans *Techniques & culture*, n°71, p. 164-179. En ligne : https://journals.openedition.org/tc/11834

Des outils en mal de mondes

Nicolas Adell
Maître de conférences en anthropologie à l'Université de Toulouse - Jean Jaurès et directeur de la revue *Ethnologie française*.
Après des travaux consacrés à l'étude des communautés initiatiques de métier en France (les compagnonnages), Nicolas Adell a engagé des enquêtes sur la « vie savante » et les effets que la science exerce sur la vie de ceux qui la produisent. Il prolonge actuellement ses recherches dans le cadre d'un vaste programme d'histoire et d'anthropologie des réflexivités dans les sociétés européennes, dont les grands axes ont donné lieu à un mémoire d'Habilitation à diriger des recherches (2017), intitulé *La vie-devant-soi*.

Une exposition au musée de Salles-la-Source (Aveyron), *Des mains pour penser*, fournit l'occasion d'un dialogue entre techniques artisanales et techniques artistiques. Le travail de l'artiste Pierre Soulages révèle aux outils de l'artisanat traditionnel une part de leurs possibilités, tandis que ces derniers donnent aux processus créateurs une nouvelle complexité. Il ressort de cette scénographie une redéfinition des rapports qui existent entre l'art et l'artisanat.

Outil, artisanat, Pierre Soulages, création

Tools in need of worlds

An exhibition at the Musée de Salles-la-Source (Aveyron), *Des mains pour penser*, provides an opportunity for a dialogue between craft and artistic techniques. The work of Pierre Soulages reveals some of the possibilities of handicraft tools, while these tools give creative processes a new complexity. Such a scenography highlights new relationships between art and crafts.

Tool, handicraft, Pierre Soulages, creation

L'outil et ses possibles

« À quoi ça sert ? » La question revient sans arrêt, au sujet de plusieurs des outils retenus pour former l'ossature de l'exposition *Des mains pour penser* qui a été accrochée entre juin et octobre 2017, puis entre avril et octobre 2018 et 2019 au musée des Arts et Métiers traditionnels de Salles-la-Source (Aveyron) [1]. Réalisée en étroite collaboration avec le musée Soulages tout proche, elle reposait sur un argument double : d'une part, établir et discuter la place de l'outil artisanal dans le processus créatif de Pierre Soulages, d'autre part, réfléchir

[1] J'ai été, avec Aline Pelletier, conservateur des musées départementaux, le commissaire scientifique de cette exposition qui a donné lieu à la publication d'un catalogue (Adell & Pelletier 2017). Une partie des illustrations utilisées ici proviennent de ce catalogue. Mes remerciements vont au photographe, Thierry Estadieu, pour son autorisation de les reproduire dans le cadre de cet article, mais également à Sophie Favarel qui a proposé et réalisé la scénographie de l'exposition et en a pris quelques vues. Michel Dieuzaide a également généreusement donné l'autorisation de reproduire gracieusement ses très belles photographies de l'atelier de P. Soulages. Je remercie également Aline Pelletier, du musée de Salles-la-Source, pour son aide, et Hélène Marty, du musée Soulages, pour son intercession très efficace et ses judicieux conseils.

en retour sur ce que cette création artistique fait aux outils qu'elle convoque. Il s'agissait ainsi de mettre en lumière les effets réciproques de résonance qui pouvaient exister, à partir d'une œuvre singulière – celle de Pierre Soulages – et d'un fonds d'outils particulier – celui du musée de Salles-la-Source qui abrite l'une des plus belles collections en France dans ce domaine **(fig. 1)** –, entre les techniques artisanales et artistiques [2]. Que disent-elles les unes des autres ? Et plus précisément, pour ce qui nous concerne ici, que fait l'art de Soulages aux outils et aux possibilités techniques qu'ils contiennent ?

Mais les questions que se posent les commissaires d'exposition trouvent, quand le truchement de la scénographie a rempli son office, chez les visiteurs, des formes multiples d'appropriation et de (re)formulation. Parmi celles-ci, qui dépendent beaucoup des parcours individuels et des niveaux d'intérêt, celle qui revenait le plus fréquemment était donc, face à l'outil exposé dans une vitrine : « À quoi ça sert ? ».

En l'occurrence : est-ce le reste d'un balai ? ou peut-être un fléau souple qui aurait servi à une certaine étape du battage ? un fouet ? à moins qu'il ne s'agisse d'une brosse ? Cette incertitude est assez caractéristique des réactions que peuvent susciter des objets en mal de mondes, c'est-à-dire ceux dont les contextes premiers de production, d'usage, de circulation et de signification ont disparu. Mais il ne s'agit en aucun cas ici d'une incertitude inquiète qui appartient, quant à elle, davantage au spécialiste. C'est au contraire une hésitation créatrice, sinon jubilatoire, dont surgit l'examen sauvage des mondes possibles auxquels rattacher l'outil. Aussi, une telle proposition scénographique ne vise en aucun cas à rendre au visiteur une sécurité ou une assurance intellectuelle que, par ailleurs, il ne recherche pas, en contextualisant définitivement l'outil. En outre, cette opération nécessiterait d'avoir tranché la question du « contexte » de l'objet : s'agit-il toujours, et seulement, de restituer la fonction pour laquelle il a été créé ? Il arrive souvent qu'un objet, et cela vaut aussi bien pour les outils, ait vécu en dehors du destin technique qui lui a été assigné, ou qu'à ce destin se soit surimposé un autre enjeu, symbolique par exemple, qui faisait qu'il prenait un sens supplémentaire et essentiel dans le fait d'être exposé, transmis ou gardé au secret, autres manières de le faire *fonctionner*.

Pour autant, une bonne scénographie implique aussi de contrôler les incertitudes, de donner des éléments de contextualisation. Elle doit apporter quelques réponses, tout en préservant ce foyer de questionnements que l'outil arraché à son monde a alimenté. Et cela a consisté en la mise en œuvre d'une triple opération condensée dans chacun des modules de l'exposition : 1) extraire un outil dès lors présenté comme une œuvre à part entière et ouvert à l'infini des possibilités (« à quoi ça sert ? ») ; 2) l'affecter par une désignation (« truelle », « marteau ») à un segment « attesté » de cet infini (« il servait à cela ») ; 3) lui rendre, enfin, quelques-uns des autres segments possibles pour éviter le repli sur la nécessité fonctionnelle et l'intransigeance de la prédétermination technique (« mais il a aussi servi à… »).

[2] Il s'agit d'un thème qui a fait l'objet de plusieurs expositions et réflexions, éparpillées à partir de points de départ multiples dont les trois pôles principaux sont les initiatives de Jean Dubuffet et la construction du champ de l'art brut, l'identification du domaine de l'artisanat d'art, et, enfin, les propositions de l'art contemporain depuis les années 1950. Dans ce dernier registre, les expositions mises sur pied par François Mathey au Musée des Arts Décoratifs en 1977 (« Artiste, artisan ? ») et en 1980 (« Les métiers de l'art ») ont marqué une étape importante. Plus récemment, l'exposition « Bricologie. La souris et le perroquet » (Villa Arson, Nice, 14 février – 31 août 2015) a relancé la réflexion sur ce thème ; cf. notamment Golsenne 2015 pour l'évocation des motifs explorés par la scénographie. Et pour une réflexion générale conduite à partir du travail d'une plasticienne contemporaine, Victoria Klotz, je me permets de renvoyer à Adell & Klotz 2015.

Paru dans *Techniques & culture*, n°71, p. 164-179. En ligne : https://journals.openedition.org/tc/11834

Mis en lumière par un accrochage sous vitrine **(fig. 2 et 3)**, l'outil est d'abord interrogé du regard : de quel univers d'usages est-il la clé ? Puis un cartel, petit, décalé, qui contraint à un effort supplémentaire, une attention différente et rapprochée qui entraîne l'enclenchement d'une autre opération, livre l'usage courant de l'objet : c'est un pinceau **(image d'ouverture)**. Enfin, en arrière-plan, une photographie de Pierre Soulages, ou de son atelier, ou d'un environnement qui lui est familier, associée à un texte, propose de l'objet une autre lecture, ouvre à nouveau l'horizon de ses fonctions. Cette dernière opération, qui nécessite aussi une autre attention – celle-ci plus distante : il faut reculer et regarder plus haut –, est fondamentale. Elle établit que la pluralité des possibles d'un outil (premier moment) n'est pas strictement le fait d'une insuffisance d'informations. Elle est aussi le geste positif de la volonté d'un usager de détourner l'objet de son programme et de braconner sa vie sociale. En cela, Pierre Soulages est sans aucun doute un usager exceptionnel, expérimentateur hors pair, qui utilisait les pinceaux des peintres en bâtiment pour beaucoup de ces toiles **(fig. 4)**, le brou de noix plutôt que la peinture à l'huile, qui pouvait se servir d'un racloir comme d'un pinceau **(fig. 5 et 6 et 6bis)**, d'un pinceau comme d'un lisseur, et ouvrir chacun à un champ élargi de possibles et d'univers.
Et ainsi, ce qui était au départ un mal des mondes perdus a donné naissance à une interrogation assortie de quelques propositions – dont celles de Pierre Soulages : de quels mondes ces outils sont-ils les possibilités techniques ? De la libération du destin technique de l'outil apparaît le moyen, pour le visiteur, d'inventer et de suggérer – d'écrire mentalement – des opérations techniques dont les outils exposés sont tout à la fois les supports (comment et que fait-on avec ?) et les produits (comment et de quoi sont-ils faits ?).

La clef et la contre-clef

Pierre Soulages, parlant de sa pratique artistique, l'associe souvent à une image qu'il a reprise d'un troubadour important du tournant des XIe et XIIe siècles, Guillaume IX d'Aquitaine **(fig. 7)** : celle de la contre-clef.

> Mon vers est fait je ne sais sur quoi
> Je vais l'envoyer à celui
> Qui, par un autre, l'enverra
> Là-bas vers l'Anjou
> Pour qu'on me transmette de son étui
> La contre-clef [3].

Le sens de l'image de la « contre-clef » a longtemps échappé aux spécialistes de la poésie courtoise des troubadours, restant « obscure » et conduisant parfois à des aménagements de traductions rendant le dernier vers (« la contraclau » dans l'original) par « en contrepoint : la clé ». Et on crédite Pierre Soulages (Zink 2017) de l'interprétation la plus convaincante de cette expression, en laquelle sa propre conception des œuvres d'art résonnait (Soulages 2012 : 57-58). Elle renverrait selon lui à la seconde clef, nécessaire à l'ouverture de la double serrure qui scellait alors tout coffre digne de ce nom **(fig. 8)**. Transposée du coffre au poème, ou à l'œuvre d'art en général, elle traduit l'idée que l'œuvre

[3] Dans la traduction, légèrement modifiée, d'Alfred Jeanroy (1913 : 8).

ne se livre pleinement qu'à la condition de réunir la clef et la contre-clef, c'est-à-dire le sens que lui ont donné son producteur et l'interprétation du destinataire.

Il en est de même des outils donnés à voir au musée de Salles-la-Source. Entre le mystère, élucidé dans le cartel, de leur fonction première et le détournement d'usage que Pierre Soulages propose de certains d'entre eux, ce sont à chaque fois de petites mises en scène de clefs et de contre-clefs qui sont suggérées par le dispositif **(fig. 9)**. Mais ce grand écart invite aussi à une sensibilité affinée aux différences moins grandes qui peuvent exister entre les usages ordinaires d'un outil et ceux qui en sont faits concrètement par des utilisateurs particuliers qui développent à son propos tout un registre d'appropriations et d'ajustements – marquer l'objet, le polir à sa main, l'aménager **(fig. 10)**. Et ainsi, parallèlement aux opérations techniques que l'outil représente (et que le détournement radical de Pierre Soulages souligne en creux : normalement, on ne fait pas *ça*), une gamme de petites nuances ou variations surgit pour donner à la langue de l'outil des tons et des accents qui indiquent la diversité des manières de réaliser une technique (de percussion, de lissage, de ponçage, de découpage, d'application d'un revêtement, etc.).

Il ressort de cette scénographie la nécessité inconditionnelle de passer par la pratique pour élaborer, même provisoirement, un point de vue sur un outil. « C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche », répète souvent Pierre Soulages, phrase mise en exergue dans l'exposition. Les « boîtes de manipulation » **(fig. 11 et 12)** que nous avons installées au bout du parcours de l'exposition insistent sur cette dimension. Elles sont des invitations à gratter, inciser, toucher, frotter, caresser, creuser. Elles permettent de capturer ce qui d'un geste technique ne se décrit pas, ne se transmet ni par l'explicitation ni par la démonstration : le degré de force qu'il faut pour creuser du bois, du métal, une pierre ; le type de résistance de la matière qui plisse, casse, craque, et les informations sensorielles que la force exercée et la résistance obtenue délivrent au praticien pour se corriger en permanence, s'ajuster, se repentir, avancer plus loin.

Boîte de manipulation de l'exposition *Des mains pour penser*

L'outil et son programme

> Je ne suis pas intéressé par une peinture où s'inscrit une suite de gestes – un geste en entraînant un autre – pour traduire un état émotionnel. Je préfère une peinture où ce qui se produit sur la toile intervient, est chaque fois mis en question et entraîne les décisions qui conduiront à la peinture terminée (Juliet 1990 : 35).

La leçon de Pierre Soulages quant aux usages des outils et des objets de l'artisanat se situe à ce niveau : rendre au faire son caractère créateur et sa prééminence dans l'organisation de l'action et la prise de décision. Il faut probablement placer ici la rupture nette que l'artiste instaure entre la pratique artisanale et la création artistique. L'outil de l'artisan est encadré par un programme qui est un destin technique et que, la plupart du temps, son nom contient. L'outil est désigné par sa fonction (le rabot, la plane, le taillant, la pince, le formoir, etc.) **(fig. 13 et 14)**. Mais c'est dans le monde des calligraphes, artisans de l'écriture, que Pierre Soulages a trouvé cet aspect poussé jusqu'à la dernière extrémité.

> En Extrême-Orient, c'est même inscrit sur le manche du pinceau. Un ami chinois m'en a un jour traduit les idéogrammes. Par exemple : « Pinceau pour feuilles de bambou ». C'était un pinceau qui faisait des feuilles de bambou à peu près tout seul. Vous le trempiez dans l'encre, vous le déposiez sur le papier puis, quand vous le retiriez, ça

> faisait une feuille de bambou. Un autre jour, au Japon, j'ai choisi quelques pinceaux en souvenir, un peu comme on achète des cartes postales. Ils avaient des poils très courts. […] « Ce sont des pinceaux de calligraphes, mais destinés exclusivement à la copie des textes bouddhiques sacrés », m'a-t-on expliqué. [Il y a aussi] ceux qui sont calibrés pour l'élégance et la fluidité du style et qui portent la mention : « Herbe coupée » (Soulages 2012 : 70-71).

Repérer, puis dénoncer et dépasser le programme de l'outil est exactement l'enjeu de l'exposition *Des mains pour penser*. Insister sur le fait qu'une technique n'est jamais innocente et qu'elle ne peut être strictement affectée à la responsabilité de l'outil. Dès lors, l'artisan qui s'empare d'un chemin de fer **(fig. 15)**, s'il n'a pas l'intention, la plupart du temps, d'en faire un activateur de rais de lumière comme pourrait l'y inviter Pierre Soulages **(fig. 16 et 17)**, peut cependant chercher à produire un effet esthétique, en plus de simplement aplanir la face d'une pierre tendre. Il y a une inventivité propre à chaque métier artisanal qui rend hautement complexe tout projet descriptif des techniques qui le caractérisent, et impossible toute approche systématique de celles-ci.
Cependant, c'est ici à mon sens que l'exposition se détache le plus de la pensée de Pierre Soulages qui situe, entre l'artiste et l'artisan, une frontière absolue. Interrogé sur son métier d'artiste, il répond vivement :

> Quel métier ? « Métier » désigne plutôt une pratique apprise et répétée, c'est un mot d'artisan : l'artisan produit un objet qu'il connaît d'avance, avec des outils qu'il connaît et des pratiques programmées. Ce n'est pas le cas de l'artiste qui va vers ce qu'il ne connaît pas, par des chemins qu'il ignore (Juliet 1990 : 26).

Or, il me semble qu'entre l'ignorance et la liberté cultivées de l'artiste à propos de l'œuvre à venir et la répétition stricte des gestes de l'artisan suivant un programme fait de prescriptions et de contraintes, il existe toute une étendue d'attitudes et de tactiques qui forment un nuage de manières environnant toujours un projet artisanal d'individualités irréductibles, d'inventions, d'ajustements et de *façons*. Et ainsi, tandis que l'artiste ignore ce que sera au final le produit de sa recherche mais a une conscience claire, pas à pas, des objectifs poursuivis et constamment réajustés, l'artisan sait sans doute le résultat qu'il veut obtenir (une chaise, un bloc de pierre de certaines dimensions, une mortaise, etc.) mais sans toujours connaître exactement à l'avance le chemin qu'il devra emprunter pour y parvenir. Car celui-ci dépendra des propriétés particulières du matériau qu'il aura en mains, de sa forme du moment, de l'usure de ses outils, du temps dont il va disposer, en somme, de l'ensemble de ces variables qui dessinent le profil singulier d'un processus de production et dont il reste rarement des traces dans le résultat final. Il appartient même à l'artisan, comme mes enquêtes dans le monde du compagnonnage me l'ont enseigné, d'effacer les signes d'erreurs ou de repentirs éventuels. Rendre compte des errements lors du processus de création et en conserver matériellement le souvenir ne relèvent pas de son cahier des charges. Tout au plus peut-il, en creux et dans des occasions particulières qui invitent à expliciter par un récit une production singulière (un chef-d'œuvre chez les compagnons, une pièce élaborée pour le concours de Meilleur Ouvrier de France ou dans le cadre d'une *Worldskills Competition*), exposer les difficultés qu'il a fallu surmonter. Alors seulement, un auditoire avisé pourra entendre les flottements du geste, les hésitations et les corrections. Et, parfois, il lui sera possible de voir ce qui a disparu : dans un creux ou une bosse imperceptibles sans le récit, dans un espace infime qui trahit un assemblage compliqué.

Paru dans *Techniques & culture*, n°71, p. 164-179. En ligne : https://journals.openedition.org/tc/11834

Mais l'ethnographe qui a observé le processus sait, quant à lui, une part des sinuosités masquées du parcours technique et sait dans le même temps que la qualité d'artisan tient moins au fait qu'elles n'existent pas qu'à celui de ne pas en faire cas. Au contraire, et du point de vue des artisans (et c'est très vrai chez ceux que le public positionne à la lisière de l'art : compagnons, MOF, maîtres d'art, etc.), l'artiste est celui qui fait grand cas du processus. Mais ce sont là des *personnages* – artiste, artisan – qui décrivent aussi, peut-être d'abord, des frontières intérieures aux individus qui créent. Un graveur de poinçons typographiques me rapportait en décembre 2018 qu'il avait des « moments artistes » dans sa pratique, par quoi il désignait les phases de « recherche », d'« invention », mais aussi de retour réflexif sur le déroulé d'une opération. Mais cela reste des « moments » que l'ethnologue contribue sans doute à faire apparaître dans le récit rétrospectif, qui restent cependant confinés à l'exception. La plupart du temps, il entretient, avec la complicité de l'artisan lui-même, l'illusion du programme dont le fait de l'avoir tenu – l'objet produit est là pour le prouver – est un indicateur d'un degré de maîtrise. Espérons que l'exposition *Des mains pour penser* aura contribué à remettre en question sa fiabilité.

Références

Adell, N. & A. Pelletier dir. 2017 *Des mains pour penser*. Salles-la-Source : musée des Arts et Métiers traditionnels.

Adell, N. & V. Klotz 2015 « Les mains ailleurs. Autour de l'art contemporain », *ethnographiques.org* 31 : https://www.ethnographiques.org/2015/Adell-Klotz.

Golsenne, T. « Bricologie. La souris et le perroquet. Retour sur une exposition », *Techniques&Culture* 64 : 128-151.

Jeanroy, A. 1913 *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine.* Paris : Honoré Champion.

Juliet, C. 1990 *Entretien avec Pierre Soulages*. Paris : L'Échoppe.

Soulages, P. 2012 *Outrenoirs. Entretiens avec Françoise Jaunin*. Lausanne : La Bibliothèque des Arts.

Zink, M. 2017 *Les troubadours*. Paris : Éditions Perrin.

Iconographie

Image d'ouverture. Pinceau. Crin (queue de vache) et ficelle, Aveyron, xxe siècle (cl. T. Estadieu).

1. Le musée de Salles-la-Source. Une salle de l'exposition permanente dans une ancienne filature (photothèque du Conseil départemental de l'Aveyron).

2. Le dispositif *Des mains pour penser*. Le module « Atelier » (photothèque du Conseil départemental de l'Aveyron).

3. Le dispositif *Des mains pour penser*. Le module « Tour de main » (photothèque du Conseil départemental de l'Aveyron).

4. Pinceaux-outils. Dans l'atelier de Pierre Soulages (cl. M. Dieuzaide).

5. Racloir. Outil de tonnelier, bois et métal, Saint-Geniez d'Olt, xxe siècle (cl. T. Estadieu).

6. Racloir dans la main de Pierre Soulages. Transformé en pinceau-lissoir (cl. M. Dieuzaide).

6bis. Atelier de Pierre Soulages. Paris, 1986 (cl. M. Dieuzaide).

7. Guillaume IX d'Aquitaine. Ms. 12473 fol. 128, conservé à la Bibliothèque Nationale de France.

Paru dans *Techniques & culture*, n°71, p. 164-179. En ligne : https://journals.openedition.org/tc/11834

8. Un coffre à clef et contre-clef. La « boîte » des compagnons ferblantiers de Marseille (XVIIIe siècle), renfermant les biens précieux : archives, la Règle et la correspondance (cl. N. Adell / musée du Compagnonnage, Tours).
9. Le dispositif *Des mains pour penser*. Le module « Matières à penser » (photothèque du Conseil départemental de l'Aveyron).
10. Lissoir bricolé. Outil de tanneur, fait de matériaux divers, principalement une pièce de cuir enroulée autour d'une clef en métal (cl. T. Estadieu).
11. Graver. Boîte de manipulation de l'exposition *Des mains pour penser* (cl. S. Favarel, photothèque du Conseil départemental de l'Aveyron).
12. Faire lumière. Boîte de manipulation de l'exposition *Des mains pour penser* (cl. S. Favarel, photothèque du Conseil départemental de l'Aveyron).
13. Plane. Outil de menuisier, bois et métal, XXe siècle (cl. T. Estadieu).
14. Formoir. Outil de bourrelier, bois, Rodez, XXe siècle (cl. T. Estadieu).
15. Le chemin de fer. Outil de tailleur de pierre, bois et métal, Marcillac-Vallon, XXe siècle (cl. T. Estadieu).
16. Peinture, 100 x 81 cm. *Timide lumière*, 4 janvier 1989 (© Adagp, Paris, 2018).
17. Peinture, 162 x 127 cm. *Aveuglante ou banale*, 14 avril 1979 (© Adagp, Paris, 2018).