

Véronique Moulinié

Des « **œuvriers** » ordinaires

Lorsque l'ouvrier fait le/du beau...

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Véronique Moulinié, « Des « **œuvriers** » ordinaires », *Terrain* [En ligne], 32 | 1999, mis en ligne le 21 juin 2007.

URL : <http://terrain.revues.org/index2825.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Ministère de la culture / Maison des sciences de l'homme

<http://terrain.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://terrain.revues.org/index2825.html>

Document généré automatiquement le 29 septembre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Terrain

Véronique Moulinié

Des « œuvriers » ordinaires

Lorsque l'ouvrier fait le/du beau...

Pagination originale : p. 37-54



«C'est un peu joli, leur truc ! Il paraît que c'est de l'art moderne, un type vachement connu, soi-disant. Moi, quand je suis passé à côté, j'ai cru que c'était quelqu'un qui avait vidé son garage et qui avait tout posé là, pour s'en débarrasser. Il y avait des ferrailles dans tous les sens, des pneus, des rouleaux de fil de fer, des vieux outils, un tas d'ordures, quoi. Et puis, c'est après qu'on m'a dit que c'était ça, la fameuse exposition, qui a coûté une fortune. Franchement, c'est une honte. Ça ressemblait à rien. Tout le monde a rigolé. Il paraît qu'à la municipalité ils voulaient absolument des trucs en fer, en fonte, enfin pas des statues ordinaires, tout ça pour le côté industriel de la commune, la métallurgie, l'usine, tout ça. D'accord, c'est bien. Mais alors, pourquoi ils sont pas allés chercher des types de l'usine ? Parce que j'en connais, moi, des types, chapeau ! Ils font ce qu'ils veulent avec leurs doigts. Des vrais génies. Alors là, eux oui... C'est pas des artistes parce que c'est des ouvriers mais pas loin quoi. Ils ont de l'or dans les mains. Et puis, ce qu'ils font, ça a de la gueule, ça ressemble à quelque chose, tu vois que les types, ils savent ce qu'ils font. J'ai des collègues, franchement, je leur tire le chapeau, je les admire parce que vraiment, c'est des mecs doués.

Et c'est pas forcément des mecs qui ont fait des études et tout. Non... Ça leur vient... Ils sont... Ils sont doués, il y a pas d'autre mot. Pas comme l'autre avec son tas de ferraille... »

- 1 L'exposition en question, qui se voulait une mise en scène et une valorisation du passé industriel de cette petite ville, provoqua une très vive émotion au sein de la commune. On ne comprenait pas ces tôles torturées, ces amoncellements de pneumatiques polychromes, ces machines-outils chamarrées auxquelles on avait adjoint quelque appendice insolite, ici une roue de bicyclette, là une clé à molette. Personne ne voulut reconnaître là la moindre trace d'« art ». Certains se contentaient d'ironiser, admirant cependant le redoutable sens des affaires de l'artiste, qui « vendait la ferraille au prix de l'or » ; d'autres n'eurent pas de mots assez forts pour fustiger la stupidité de la municipalité qui allait chercher bien loin – sans le trouver – ce qu'elle avait sous le nez – sans le voir. Car la critique était d'autant plus virulente que beaucoup citaient comme contre-exemple les productions de

certaines ouvrières qui, elles, recueillaient tous les suffrages. Elles seules auraient mérité d'être exposées, livrées à la connaissance et à l'admiration de tous. Jugement esthétique sans appel qui oppose deux conceptions différentes du « beau », ou du moins du « remarquable ». Et, à défaut de la reconnaissance publique, c'est à l'ethnologue, dont l'intérêt pour « le monde des ouvriers », pour la culture ouvrière est notoire, que l'on confie la mission d'apprécier : « Va les voir. Ça vaut le coup d'œil. Même si tu en fais rien, je te jure, ça vaut la peine d'y aller, discuter avec eux. C'est quelque chose à voir. C'est sûr que c'est pas des types connus et tout avec des grandes œuvres mais c'est très chouette. C'est des trucs épatants. » Pourquoi ne pas céder ? D'autant que la récurrence et l'insistance du conseil laissaient à penser qu'il se jouait là, pour mes interlocuteurs, quelque chose d'important, dont je ne pouvais faire l'économie si je voulais comprendre un peu plus ce « continent morcelé ». Et puis, le terrain s'y prêtait admirablement. Sillonnant les environs de cette petite ville métallurgique du Lot-et-Garonne, j'avais repéré quelques réalisations étonnantes : ici une tour Eiffel de deux mètres de haut réalisée avec de très petites planches de bois, là un mur uniquement composé de bouteilles scellées dans du ciment, à la manière de Sam Rodia, et puis deux jardins incroyables, celui de Martial B. et celui de Gillis, aux multiples statues polychromes, hommes et animaux mêlés. Des réalisations dignes de figurer dans *Les Cahiers de l'art brut*, au côté des œuvres de François Portrat, de Louise Fischer et d'autres. Sans oublier Louis A., sorte de Chomo ou d'Arman agenais, qui a orné sa pelouse d'un alignement de bidets, entre autres amoncellements. La revue *Plein Chant* n'avait-elle pas précisément consacré un numéro spécial à ces « Excentriques du pays aux bois », situé « aux confins de l'Agenais et du Périgord (débordant) sur le Quercy » (Ryczko 1991 : 5), là précisément où se déroulent mes enquêtes ? J. Ryczko y présente treize personnages, tels André Perrier, ancien sabotier auteur de figurines de bois, souvent d'inspiration religieuse, Nicolas Ryczko, son père, qui, retraité de l'usine métallurgique où il était ouvrier, a confectionné aussi bien des meubles que des statues, Marc Burc, ce viticulteur qui peupla sa maison d'animaux et de récipients étranges, faits de plâtre polychrome, de coquillages et de débris de vaisselle, mais aussi Emile Ratier, le plus célèbre de ces excentriques, dont les œuvres sont exposées à Lausanne, dans la collection de l'Art brut¹.

Admirables objets du quotidien

- 2 En quelques phrases, mes interlocuteurs renversent ainsi l'ordre des choses de l'art. D'un côté, l'exposition municipale, l'artiste reconnu² mais dont ils se contentent, dans le meilleur des cas, de sourire, refusant totalement à sa création le qualificatif d'« artistique ». De l'autre, des productions ordinairement tenues hors du champ de l'art, domaine qu'elles investissent pourtant, de par l'admiration dont elles sont l'objet. Si je voulais comprendre le jugement esthétique – paradoxal – de mes interlocuteurs, il me fallait partir de leur appréciation et rencontrer ceux qu'ils me désignaient comme des « types très doués », dont le discours commun ne cesse de louer les mérites.
- 3 Des noms revenaient sans cesse, plusieurs graveurs, sculpteurs et tourneurs sur bois, un dinandier, un ferronnier et puis, de proche en proche, un mécanicien rendant à la vie de très vieux moteurs, un taxidermiste, un maçon ayant réalisé une fontaine en forme d'escargot, plusieurs « types à la main verte » dont les serres et jardins sont montrés en exemple, etc. Toutes activités « de loisir », sans rapport avec leur emploi salarié, la majorité d'entre eux étant ouvriers à l'usine métallurgique toute proche. J'ai déjà évoqué certaines œuvres, mur de bouteilles ou jardins fantastiques, que j'avais immédiatement repérées car elles ne manquent pas d'éveiller la curiosité du passant, quel qu'il soit. A tel point que Martial B. a ménagé une aire de stationnement face à son jardin, afin que l'on puisse admirer ses statues en toute quiétude. Mais étrangement, même si mes interlocuteurs connaissent parfaitement ces réalisations, ils leur en préfèrent d'autres plus modestes, beaucoup plus « ordinaires »³.

- 4 Plongée au cœur d'un monde d'objets *a priori* plus attendus. Le monde de la « perruque ⁴ » où les pistons deviennent cendriers, les culasses pots de fleurs, les carters barbecues, où les « gouttes de fonte » aux formes bizarres voisinent sur l'étagère avec des souvenirs de vacances. Un monde peuplé d'objets stéréotypés, tout droit sortis du quotidien : mortiers, pieds de lampe, jeux d'échecs ou de dames, récipients et coupelles en tout genre, cendriers, vide-poches, serre-livres, en bois, en fer, etc. Cependant, ces œuvres, petites ou grandes, possèdent nombre de points communs, relèvent d'un même schéma : le « faire pour faire », en somme, la production de l'inutile, pour soi.
- 5 Un fait ne manque pas d'étonner : lorsque ces producteurs racontent leur parcours et leur œuvre, les appréciations de leurs admirateurs – car pour penser ces œuvres, il faut aussi bien entendre celui qui fait que celui qui juge –, on est entraîné très loin du discours stéréotypé sur l'art et la création. Ces objets ramènent inlassablement au monde du travail. Plus exactement aux marges de celui-ci, comme le montre le vocabulaire employé pour les désigner. On utilise très rarement à leur égard les termes d'« artiste » ou d'« art » ; les producteurs eux-mêmes les refusent, presque comme une insulte : « Tu trouves que j'ai la tronche d'un artiste, toi ? Moi, je suis un simple ouvrier. Je fais ça comme ça. Pour m'occuper. Parce que je sais le faire aussi. C'est tout. » Tous préfèrent périphrases et synonymes, « des types doués », « qui tirent ce qu'ils veulent de leurs mains », « des pros », « des as ». Autant de formules qui mettent en avant un savoir-faire, qui font référence au geste réfléchi et habilement effectué. Et pourtant ces objets ne sont-ils pas en même temps l'inverse du travail, n'ayant d'autre raison d'être que d'exister ? Mais la ferveur, le discours hyperbolique de mes interlocuteurs laissent à penser qu'ils n'ont rien d'inutile mais sont au contraire lourds de sens, qu'ils sont un lieu où chacun se met en scène et se reconnaît, qu'il soit ou non « ouvrier ». Ces objets proposent, en effet, un dialogue, une zone de transition et de compromis entre des mondes différents, souvent présentés comme hermétiques et pourtant d'une parfaite complémentarité : l'usine et le monde privé, le beau et l'efficace, l'utile et l'inutile, entre autres.
- 6 Dialogue sur l'identité ouvrière d'abord, mais aussi mise en scène des paradoxes de l'esthétique populaire.

La genèse et la muse

- 7 Lorsqu'on visite le jardin de Martial B., c'est l'étonnement assuré. Etonnement dû à l'omniprésence des statues, très nombreuses, dû aux sujets très « audacieux » – un Priape dont l'organe, de dimensions imposantes et furieusement dressé, en a choqué plus d'un – ou très oniriques – des femmes au corps totalement déstructuré –, ou à l'inverse très réalistes mais tout aussi inattendus – un stégosaure. La question surgit immédiatement : comment *ça* leur est venu ? Qu'est-ce qui pousse ces ouvriers à franchir les limites du travail productif pour se lancer dans le « faire pour faire » ? Difficile question de l'origine à laquelle on répond de façon ambivalente ⁵. A l'image de Martial : « Comment ça m'est venu ? Mais ça se commande pas. C'est un besoin, c'est plus fort que toi, tu as besoin de créer, de faire un truc. Et moi, c'est mes statues. Alors, des fois, j'ai l'inspiration, je sens que c'est là, qu'il faut que ça sorte. Alors, je vais à l'atelier et je m'y mets. Je sais pas ce que je vais faire à l'avance, c'est en le faisant que ça se décide. Tout seul. C'est plus fort que moi. C'est l'inspiration, ça. Non, ça s'explique pas. Tu n'y peux rien. Et tant que tu l'as pas fait, ça te travaille. » Qu'ajouter de plus ? Tout est énoncé : besoin, inspiration, impulsion. Certes, mais reconnaissons que l'inspiration et l'impulsion n'ont rien d'échevelé ; elles sont au contraire d'une parfaite docilité. « Je fais une statue par an. Pas plus, pas moins. Et si j'en ai pas fait une, je me force. Ou alors l'année d'après, j'en fait deux. Mais c'est rare. Je m'oblige quand même autant que je peux à en faire une par an. Tu vois, par exemple, cette année, j'ai encore rien fait. Et ça commence à me... Bon, j'ai pas eu trop le temps. Mais je vais m'y mettre dare-dare. On est à la rentrée et il faut que ce soit fait pour la Toussaint parce qu'après je m'en vais et puis, quand je reviens,

c'est les fêtes de fin d'année et là c'est plus la peine d'y penser. Va falloir que je trouve le temps pendant ces deux mois. » Nous voilà bien loin de l'impulsion irrésistible. Que penser ? Quelle théorie est la bonne ?

- 8 En fait, ces deux opinions mettent en évidence le caractère particulier de ces « ouvriers ». La première doit beaucoup aux journalistes que Martial et les autres reçoivent très souvent et dont ils conservent précieusement les articles qui leur sont consacrés, intériorisant un discours stéréotypé et attendu sur l'inexplicable et divine inspiration⁶. Discours rapporté, discours-écran qui cède au cours d'une conversation à bâtons rompus, ce dont témoigne la seconde opinion, plus personnelle, où l'inspiration échevelée, le besoin viscéral et vital de « créer » fait place à des motivations beaucoup plus prosaïques. Et si la genèse d'une œuvre n'est pas facile à mettre au jour précisément, on n'en relève pas moins, dans les propos des producteurs, des récurrences.
- 9 L'œuvre est d'abord présentée comme une activité prétexte, un moyen d'« occuper le temps » laissé libre par l'emploi salarié. « Pour tuer le temps », « plutôt que rester devant la télé à faire du gras et à écouter des âneries, je vais au garage et je bricole. Ça m'occupe et puis en même temps, je m'instruis parce que des fois, il y a des trucs, c'est pas évident à faire, tu sais pas comment t'y prendre. Alors, je vais voir un type dont c'est le métier pour qu'il m'explique ou alors à la bibliothèque. Alors, ça te prend du temps. Je m'ennuie pas comme ça. Comme tu en as qui vont au café, à la pétanque ou au foot, moi, c'est tourner le bois. » Certes, mais comment choisir entre le tour et le boulodrome ? Il y a d'abord ces vieilles passions que tous mes interlocuteurs évoquent, goût pour le dessin, la peinture ou la sculpture, qui n'ont jamais véritablement trouvé à s'affirmer. Passions contrariées par le parcours professionnel mais gardées comme en réserve ou en sommeil : « Moi, j'ai toujours aimé le dessin. J'étais même assez doué. Et puis, la vie, ça marche pas comme on voudrait. Je suis parti à l'usine très jeune, tourneur, et puis je me suis marié, les enfants. Il y avait autre chose à faire que du dessin. Mais j'y pensais toujours. “Quand j'aurai le temps...” Et je l'avais jamais fait, bien sûr. Et il a fallu ça pour que je me mette à bricoler la ferraille. C'est pas du dessin mais c'est un peu pareil. » « Ça », c'est un événement extérieur qui va donner naissance à la première œuvre, un indispensable catalyseur en somme. Car la première réalisation est toujours provoquée, ce n'est jamais l'auteur qui en a eu l'idée de lui-même, *ex nihilo*.
- 10 Jean-Louis C., aujourd'hui à la tête d'une impressionnante collection de moteurs anciens qu'il a lui-même restaurés, se souvient du tout premier : « Mes parents étaient agriculteurs et comme on était pas très riches chez nous, j'ai commencé à travailler très jeune. J'ai fait des petits boulots et puis, je suis rentré à l'usine. Et puis un jour, chez un ferrailleur, je vois un vieux moteur et ça m'a fait drôle parce que je me suis souvenu que mon père avait le même pour dépiquer et tout ça. Je m'en étais souvent servi, tu penses, alors je le connaissais bien, ce moteur. Mais tu aurais vu dans l'état où il était... ! Tout rouillé, grippé de partout, il manquait les trois quarts des pièces et celles qui restaient, elles valaient pas grand-chose. C'était un tas de ferraille, pas plus. Et je l'ai acheté, pour le remettre en marche, mais j'y connaissais rien du tout en mécanique, mais ce qui s'appelle rien. Bon, on se débrouille, on demande, on apprend et quand on se trompe, on recommence. Voilà comment ça a commencé, parce que c'était le moteur de mon père. Enfin, un comme le sien. » Nostalgie, désir de satisfaire une épouse qui pleure sa statue malmenée par le gel, les cas de figure sont multiples mais, dit-on, c'est toujours sous la pression de la demande ou à l'instigation d'un tiers que l'on franchit le Rubicon. Et c'est encore sous la pression extérieure – toujours feutrée – que la production se perpétue et prend des proportions étonnantes. « Ça m'avait pris tant de temps, le premier tableau, que je voulais pas en refaire un autre. Non, huit cents heures, j'avais pas envie de m'y remettre. Mais ma fille : “Papa, c'est chouette. Tu m'en fais un ?” Et les copains : “C'est toi qui fais ça ? Tu veux pas m'en faire un ?” Qu'est-ce que tu veux dire ? Et voilà comment tu te retrouves à passer tes week-ends à bricoler. Pour les autres. Parce que j'ai pas beaucoup de

temps pour en faire pour moi. » Ainsi l'œuvre est-elle moins le résultat d'un élan personnel que d'une demande extérieure, une sorte d'obligation gracieuse, savamment entretenue par les solidarités familiales ou sociales. Le système de l'échange, du don et du contre-don est donc un puissant moteur pour cette production qui est de moins en moins « libre ».

- 11 On peut alors avancer une hypothèse : la méfiance à l'égard de Martial B. ou de Louis A. est explicitement attribuée au caractère particulier de leurs œuvres, trop oniriques en regard du réalisme des autres productions. Mais n'est-elle pas aussi, plus profondément, due à leur refus d'inscrire leurs œuvres dans cet échange ? En effet, les voisins de Martial ne sont pas étrangers à ses créations et témoignent même d'un évident intérêt pour elles, l'avertissant toujours lorsqu'ils vont procéder à un grand nettoyage ou lorsqu'ils ont remarqué, dans une décharge, quelque pièce susceptible de l'intéresser. Prévenance qui ne paie guère. Du moins pas dans la même espèce puisque Martial refuse absolument de donner une statue ou d'en réaliser une pour autrui. Ses « fournisseurs » doivent se satisfaire d'un « bon gueuleton » ou d'un « coup de main ». « Mais les statues, jamais je n'en donnerai. Et puis même, jamais j'en ferai pour un autre. » Un échange tronqué, sans contrepartie, une création véritablement pour soi, totalement repliée sur son auteur avec les plaisanteries voire le refus collectifs pour sanction ⁷. L'inverse du processus qui, selon mes interlocuteurs, a fait d'eux des « ouvriers », où l'on retrouve toujours les mêmes étapes : une vieille envie jamais assouvie, un catalyseur plus une demande récurrente et la ferveur commune. Arrêtons-nous un instant sur le sens de ces récits, très, trop semblables peut-être. Comme tout discours, ces récits de vie sont reconstruits, mis en forme, donnés à entendre à l'observateur. Le rôle dévolu à l'autre et à l'échange est essentiel. Cela ne signifie absolument pas qu'il n'y ait pas de créativité ou de pure « création ouvrière » ⁸. Ce qui serait un non-sens absolu. On a dit que les « ouvriers » refusaient d'être associés aux artistes. Le mot est en effet péjorativement connoté, synonyme de « fainéantise », de « marginalisation ». Et sans doute la part belle faite à l'échange n'est-elle qu'un prétexte, un alibi pour que l'inutile ait sa place. On n'est pas « artiste », on est poussé par les autres. Une façon de légitimer ces productions en marge. Tour de passe-passe réussi puisqu'elles sont largement plébiscitées.
- 12 Et pour aller plus avant dans la compréhension du rôle et du sens de ces œuvres, il faut interroger les techniques utilisées.

Ruptures

- 13 Désignant à ma curiosité des « types doués », mes interlocuteurs insistaient sur un décalage : « Il fait des trucs en bois mais c'est pas son métier. Il est mouleur au départ. » Ou encore : « Aux culasses, on avait un chef qui est à la retraite maintenant. Il faisait de la di-nanderie, du métal repoussé. Mais c'était pas son métier. Je me rappelle plus ce qu'il était. Mais je suis sûr que c'était pas son boulot. »
- 14 Pour que l'ouvrier devienne un « ouvrier », il faut que l'un évolue dans une sphère radicalement différente de l'autre. Sous peine de n'être qu'un bon voire un très bon ouvrier. Ou un farfelu. Gaston G. m'avait étonnée, ne serait-ce que par son entêtement et le volume de sa production. Il passe tout son temps libre dans son garage, derrière son tour à bois, à réaliser les ustensiles de cuisine les plus divers, ustensiles dont son épouse refuse de se servir et qui s'entassent sur les étagères de l'atelier. Une impressionnante collection que ne parviendront pas à épuiser les quelques dons faits aux visiteurs. Un « ouvrier type », me semblait-il. Pas du tout. « Gaston, lui, c'est particulier. Il est un peu... Parce qu'il est tourneur de métier. Alors que ce soit la ferraille ou le bois, un tour, c'est toujours un tour, c'est pareil. Non, lui, il s'ennuie pas. C'est la même chose. C'est pour ça qu'il en fait autant. Lui, ça a rien à voir avec les autres. Lui, il se fatigue pas. » On comprend mieux alors l'un des critères de jugement, d'admiration. Il faut que matière travaillée et technique employée à titre de loisir soient éloignées de l'univers

du travail, passer des métaux au bois, du gigantesque au minuscule, du travail « pas fin » à l'extrême minutie. Ce décalage indispensable fonde la prouesse, justifie les louanges.

15 Pourtant, ces deux activités sont-elles aussi décalées qu'il y paraît ? Pour certains, le lien qui les unit est évident. Gillis le maçon, lorsque la maladie l'a frappé, a continué à travailler les mêmes matériaux avec les mêmes outils : ciment, treillis métallique et truelle. Restent évidemment des sujets et des buts différents. Mais pas assez pour étonner véritablement mes interlocuteurs, qui lui préfèrent Maurice D. Comment ne pas l'admirer d'ailleurs ? Cet ancien concepteur de charpentes métalliques consacre sa retraite à la sculpture sur bois ! Ruptures évidentes sur lesquelles on insiste : « De la ferraille au bois, dis, c'est pas pareil. Ça se travaille pas de la même façon. Tu y vas pas au fer à souder. Le fer, ça casse, hop, un coup de soudure et c'est bon. Le bois, tu rates ton coup, il éclate et c'est foutu. Ton truc, tu peux allumer le feu avec. Non, c'est drôlement plus compliqué, le bois. » D'ailleurs, lui-même est incapable de dire comment il procède, comment s'est opéré le changement. Les explications sont vagues, embrouillées : « Tu sais toujours à peu près comment t'y prendre. Tu as toujours une petite idée. C'est un peu au pif aussi, à l'intuition. »

16 Et c'est en pénétrant dans son atelier que l'on comprend. La première place ne revient pas aux outils de menuiserie mais à une planche d'architecte accompagnée de ses instruments à dessin, de rouleaux de papier calque. L'explication n'éclaire guère un non-expert : « C'est avec ça que je prépare le travail. Je prends le modèle et puis je le reproduis, en fonction de l'épaisseur. Je fais une coupe avec les points cotés et le profil très précis de chaque face de l'objet, toujours avec les cotes pour chaque section. Et plus tu as de cotes, plus c'est précis. Bon, tu prends pas tout, juste les ruptures. Et après, je rapporte ça de sur le papier sur le bois et je commence, du plus gros vers le plus fin. Je dégrossis, petit à petit parce que c'est plus facile d'en enlever que d'en remettre. Et voilà comment je fais. » Du vocabulaire très technique, peu de place à l'improvisation : l'homme connaît parfaitement son affaire, même si apparemment ce n'était pas son domaine. Et comme je m'étonne de ce système ingénieux dont je lui attribue la paternité, la réponse surgit : « Ah non, j'ai rien à voir là-dedans. C'est toujours la même chose, que ce soit une maison, une charpente ou une statue, c'est pareil. Les difficultés sont les mêmes : faire attention que ça porte bien, qu'il y ait pas de point de faiblesse, tout ça, c'est pareil. Non, ça, je connaissais. Non, moi ce dont je te parlais, ce que j'ai mis au point, c'est le tour vertical, là, en fait c'est une perceuse que j'ai bricolée. Parce que j'avais les plans mais pas la machine. » La rupture n'est qu'apparente. Certes le matériau utilisé et le sujet réalisé ont changé, mais la technique et le savoir-faire à l'œuvre sont les mêmes. Une sorte de réutilisation d'une activité, d'un savoir mis en sommeil par la retraite. Ou par l'évolution des techniques, rendant obsolètes certains savoir-faire⁹.

17 Rien, *a priori*, ne semblait prédisposer Bernard T. à « faire du métal repoussé » pendant ses loisirs. Depuis trente ans, ce fils de petits agriculteurs travaille à l'usine métallurgique où il a connu un parcours classique pour ceux de sa génération : d'abord manœuvre, il a « appris sur le tas », a gravi les échelons hiérarchiques et est aujourd'hui chef d'atelier. Un modèle de réussite pour sa femme qui apparaît, sous bien des aspects, comme son apologiste. Et lorsque je m'intéresse à la technique mise en œuvre pour réaliser ces motifs, c'est elle qui prend la parole : « Ça ne s'explique pas, ça s'apprend pas. C'est ça un artiste. Vous savez bien que le talent, c'est un don. Il y en a qui l'ont, d'autres qui ne l'ont pas. C'est de naissance. Mon mari est un génie, ça lui vient comme ça, sans qu'il le veuille. Il peut pas vous dire comment. » Discours convenu que Bernard transformera radicalement d'une simple précision, alors que je m'étonne que son geste ne dérape jamais et qu'il obtienne toujours le résultat souhaité, sans bavure : « Il y a rien de sorcier, c'est pas de l'art, ça, c'est de la physique. C'est une question de dilatation des métaux, c'est tout. Tu en as qui se dilatent plus ou moins et pas tous de la même façon. Le cuivre, c'est ça, l'aluminium, c'est autre chose. Il suffit de le savoir. Mais la dilatation des métaux, je connais bien, c'est un peu mon premier métier. » Avant que

des difficultés financières ne l'obligent à intégrer l'usine métallurgique, il avait en effet été apprenti chez un chaudronnier.

18 Autre homme mais parcours similaire : Georges R., le plus admiré de tous ces « ouvriers ». On vante à l'envi le talent voire le génie de cet ancien « mouleur », devenu agent de maîtrise, qui a passé sa vie professionnelle dans l'acier mais qui sculpte des bas-reliefs en bois pendant ses loisirs. Deux activités apparemment opposées et dissociées, entre lesquelles il semble bien difficile de discerner le moindre point commun. Cependant, une plongée au cœur des métiers de l'usine n'est pas inutile. Le mouleur est présenté comme un des métiers fondamentaux de la fonderie, l'homme du métal par excellence. Mais ne doit-il pas, entre autres attributions, graver la matrice en bois qui servira à couler la pièce-témoin ? En somme, Georges R. n'a fait que retrouver son premier métier, mis en sourdine par son ascension professionnelle. Simplement le thème a changé : les pièces mécaniques ont cédé la place aux scènes d'intérieurs paysans, pétrées de nostalgie.

19 Le fossé entre les deux activités est donc moins grand qu'il n'y paraît. Elles sont au contraire dans une relation de complémentarité. Un paradoxe commence alors à prendre sens. Sur ce terrain, deux usines, très différentes, se font face : l'usine métallurgique, véritable vivier d'« ouvriers », et une parqueterie qui, semble-t-il, n'en compte pas un seul. L'histoire et le mode d'être de chacune d'elles ne sont sans doute pas étrangers à cette étonnante partition. A l'usine métallurgique, nombre de ces « ouvriers » réinvestissent un savoir devenu inutile. Installée là depuis plus d'un siècle, fortement paternaliste, elle a généré autour d'elle un tissu social très marqué, finançant notamment une école où les plus doués des fils de ses employés apprenaient un métier, tourneur, fraiseur, ajusteur, source à laquelle elle puisait son personnel qualifié, sorte d'aristocratie ouvrière, nettement différenciée des simples manœuvres parce que ceux-là possédaient un savoir-faire, un geste. L'aristocratie du bleu de travail en somme. Or la crise est venue brouiller les cartes. En effet, ces dernières années, pour faire face aux difficultés, l'usine s'est fortement mécanisée et robotisée. La conséquence immédiate que l'on déplore est évidemment une compression du personnel.

20 Mais il en est une autre, plus insidieuse, que personne ne formule mais que les « ouvriers » mettent en scène. La robotisation a changé les méthodes et les gestes du travail. Il s'agit moins de faire soi-même une pièce que de surveiller la machine qui la réalise. Sous l'effet de la modernisation, tourneurs, fraiseurs, ajusteurs et autres ont vu leur situation bouleversée. Ils ont délaissé la lime ou le tour pour l'électronique, l'informatique et les tableaux numériques. Des emplois à double tranchant. S'éloigner du travail manuel est, certes, vécu comme une promotion. Mais c'est aussi un deuil à faire, celui d'un geste qui ne sert plus. D'un geste devenu non seulement inutile mais également cible de l'ironie des plus jeunes, pour qui, loin d'être l'aristocratie, tourneur, ajusteur et autre fraiseur ne représentent guère plus que des manœuvres : « On te met là quand tu peux rien apprendre d'autre à l'école mais c'est comme si tu avais rien appris. On n'en a plus besoin. Tout est automatique. » Double déchéance donc. Reste alors une solution : récupérer ce savoir mais hors du travail, dans un cadre qui changera le sens de l'objet produit, même si la technique reste la même et trouve ainsi à s'affirmer. La seule façon désormais de mettre en scène ce savoir, devenu invisible et inutile dans le cadre de l'usine, est l'œuvre. Affirmation mais aussi sublimation puisque l'objet apparemment « inutile » est objet d'admiration. La situation à la parqueterie est tout autre. Elle ne fait pas appel dans son processus de fabrication à des savoir-faire particuliers. L'aristocratie n'est pas fonction du geste mais s'appuie sur d'autres critères (Moulinié 1993, 1998). Nulle dévalorisation, nulle perte, d'autant que son développement économique, récent et considérable, fait d'elle le fer de lance de l'économie locale. Ses employés sont dans une spirale ascensionnelle. Quel besoin auraient-ils de « créer » ? De plus, qu'extrairaient-ils de l'usine pour le porter à une autre dimension ? L'usine se suffit à elle-même, pour le moment.

- 21 La production de l'« inutile » mérite de moins en moins ce qualificatif. On comprend la ferveur dont elle est l'objet car son sens n'échappe à personne. Son efficacité symbolique est multiple : elle est un acte de résistance et de perpétuation d'un savoir mais aussi d'une identité. Et les « métallos » ne sont pas les seuls à s'y projeter.

Retisser le fil

- 22 Changement de décor. A la frontière des Landes de Gascogne, Mézin, un petit village du Lot-et-Garonne qui a connu une véritable révolution. A la fin du siècle dernier, sa vocation agricole cède sous la pression de l'industrie bouchonnière dont le village devient, dit-on, la capitale mondiale. Le bourg et ses environs ne vivent plus que par et pour le bouchon. C'est la seule industrie mais elle emploie toutes les forces vives. L'équation est posée : Mézin = bouchon. « A l'époque, tu te posais même pas la question. C'était comme ça. On ferait des bouchons. Tout le monde faisait ça ici. Même les vieux. On était des bouchonniers, voilà c'est tout. L'idée nous serait jamais venue de faire autre chose. Et puis quoi, d'abord ? Il y avait rien d'autre ici. Et pourquoi on aurait fait autre chose ? Il y avait du boulot à tous les coins de rue. » Mais il se raréfie au début des années 60, le liège ne supportant pas la concurrence du plastique, à tel point que toutes les entreprises ferment en quelques années. Fin du brillant épisode bouchonnier qui ne subsiste plus que dans les mémoires. Mézin a retrouvé sa vocation rurale. Avec, en plus, un deuil difficile à faire.
- 23 Lorsque je rencontre Raoul pour la première fois, il est en grande discussion avec l'artisan venu réaliser quelques travaux de rénovation : plâtre, huisserie. Raoul avoue n'être qu'un piètre bricoleur. Nous nous installons pour discuter de son ancien métier, bouchonnier bien sûr. Mais la conversation tourne court : à la vérité, il a bien été ouvrier bouchonnier, dans une très grande entreprise où il est resté sept ans. Puis, avec la crise du liège, il a préféré partir pour Paris occuper trente ans durant un emploi de facteur. De plus, avoue-t-il, du métier, des techniques du bouchonnier, il ne sait pas grand-chose car il n'était que manœuvre, occupé, la plupart du temps, à manipuler des plaques de liège brut et des sacs de bouchons prêts à l'expédition. Un court moment de sa vie qui semble avoir laissé peu de traces. La retraite venue, de retour dans son village, il achète une maison, celle-là même où il vit, une ancienne bouchonnerie, qu'il se propose de me faire visiter. Le discours change alors brusquement de ton lorsque nous faisons le tour du « propriétaire », au sens plein du terme. L'ancien « manœuvre-facteur » devient « patron bouchonnier ». Le savoir, le langage, les attitudes et les habitudes, tout y est. Son discours réalise une véritable métamorphose. Il s'est totalement approprié les lieux, le métier, les gestes, les soucis... qui n'étaient pourtant pas les siens. Une autre histoire de vie apparaît en filigrane, celle du bouchonnier qu'il n'a pas été. Ou si peu. « Là, c'était la salle où les femmes triaient les bouchons. Donc, sur deux rangées, tu vois, avec les paniers au milieu. Comme partout. Ici, on faisait l'expédition. C'est les bons de commande. Alors, tu vois, là, on mettait la qualité, le type de bouchons, là, le nombre, en bas, le destinataire et le prix. Tiens, c'est des commandes qu'on a pas pu faire. On n'a pas dû avoir le temps. Ces petits bouchons, c'étaient les plus rentables, on en faisait plusieurs milliers... Mais c'est ceux-là qu'on faisait le plus. Là, on avait des gros clients, ça tournait bien mais... » La confusion est telle qu'il faut faire un réel effort pour se souvenir que Raoul ne fut jamais propriétaire d'une bouchonnerie, et qu'il ne fut pas vraiment bouchonnier. Mais la métaphore va beaucoup plus loin. La visite finie, Raoul avoue qu'il « bricole » à ses heures, des « petits riens mais ça occupe », des supports faits d'une rondelle de bois débitée à même le tronc, sur laquelle il colle un morceau d'amadou, parfois piqué de fleurs artificielles ou d'autres éléments décoratifs. Rien que d'anodin apparemment. Pas de grande prouesse technique, en tout cas. Sauf que ces « bricoles » sont un élément essentiel de la métamorphose du facteur en bouchonnier.
- 24 Ainsi, le choix de la matière première, « bricole » ou bouchon, répond aux mêmes impératifs, aux mêmes critères : « Tu peux pas prendre n'importe quel amadou. Il faut faire attention parce

que, parfois, ils sont pourris, ils s'effritent et ça tient pas. Ou alors, il y a aussi des bestioles, des fourmis qui s'y mettent et c'est pareil, ça vaut rien. Ça fait une espèce de sciure collante qui me plaît pas. Enfin, je pourrais bien les prendre mais je trouve que c'est pas terrible. Je préfère un bel amadou, bien compact, bien serré mais pas trop quand même, sain tu vois. » Un bouchonnier n'aurait pas décrit autrement une bonne plaque de liège. D'ailleurs, le choix de l'amadou n'est pas innocent : fraîchement coupé, il a l'aspect du liège. Il faut également choisir le tronc : « C'est pas facile à trouver. Tu vas pas couper un arbre pour prendre trois morceaux... Il faut prévoir ton coup, aller voir dans les forêts ce qu'il y a, savoir à qui c'est, s'il va couper. Et puis, s'il coupe, lui demander s'il veut bien t'en donner quelques morceaux. Et puis, l'arbre debout ou coupé, c'est pas pareil. On a des surprises des fois avec l'écorce. Elle est belle de dehors et puis, une fois par terre, tu te rends compte qu'elle est toute fine. Alors c'est pas joli, ça va pas. Ou alors elle est toute crevassée, c'est pas beau non plus. » Il n'est pas plus aisé de trouver un bon chêne-liège, et pour les mêmes raisons ! Raoul s'est ainsi, en quelque sorte, reconstruit un passé, habitant un lieu et « travaillant » une matière dont il n'était pas vraiment familier. Il a échangé son passé de facteur pour un passé type, plus conforme.

25 Georges M. a emprunté le même chemin. Lui aussi fut un temps bouchonnier, occupant un poste de contremaître dans l'une des plus grandes bouchonneries du village, propriété de son oncle, avant d'endosser, poussé par la crise, l'uniforme de gendarme. A la retraite, lui aussi revient dans son village et achète une bouchonnerie, celle de son oncle, fermée depuis longtemps. Mais il ne s'essaie pas à l'art ou plus exactement, s'il s'y essaie, c'est de façon biaisée. Sa maison n'est pas sanctuaire ni support d'une histoire de vie rêvée. Il fait d'ailleurs régulièrement démolir les anciens bâtiments d'exploitation, ne gardant que les appartements. C'est ailleurs que se recompose une vie morcelée à travers une œuvre un peu particulière. En effet, très vite, naît l'idée d'un musée de la bouchonnerie, dont il deviendra rapidement le maître d'œuvre. Tout est à faire et surtout trouver et remettre en état les machines – certaines lui appartiennent – à l'abandon depuis très longtemps, souvent rouillées, amputées d'une partie de leurs organes. Georges M. va alors s'investir sans limites dans ce qui apparaît bien comme l'Œuvre de sa vie, qu'il aura « portée à bout de bras », au point de devenir la mémoire vivante du village, incarnant le bouchonnier type ! Une œuvre où technique et esthétique font bon ménage, où celle-ci vole souvent la vedette à celle-là : « Alors, on a commencé à m'amener des trucs, de tout. Le pire et le meilleur. Pas toujours le meilleur, même. J'ai vu arriver de ces trucs ! Qu'est-ce que tu voulais que j'en fasse ? Les gens se rendaient pas compte. Ils vidaient leur cave, ils m'amenaient n'importe quoi. Des trucs même pas bons pour la poubelle. Il faut quand même que ça ait de la gueule, que ce soit potable à regarder. Tu peux pas mettre n'importe quoi dans un musée, sous prétexte que ça a servi à un moment ou à un autre. Il faut que ça colle à la réalité mais il faut pas que ce soit trop moche non plus. » Pour qu'un objet soit exposé, il ne suffit pas qu'il ait été utile au bouchonnier, il faut aussi qu'« il ait de la gueule ».

26 L'esthétique va donc être le critère essentiel dans la constitution de la collection. Mais aussi une pomme de discorde suffisante pour que Georges abandonne à d'autres sa précieuse collection : « Je m'en occupe plus. D'abord je suis pas en forme. Et puis, on n'a pas les mêmes idées, eux et moi. Ça a commencé quand ils ont décidé de mettre des mannequins. Là, je me suis mis en colère. Non c'est vrai, à quoi ça ressemble, des mannequins ? Et puis, maintenant, c'est le délire. Je sais pas à quoi ça va ressembler. Ils ont inventé de mettre un faux chêne, en résine. C'est un peu joli, ça ! Et puis, un bouchon de champagne géant. Ça aussi, c'est joli. Tiens, je sais pas de quoi ça va avoir l'air et je préfère pas savoir. C'est sûr, les machines, ça sera toujours les mêmes mais ça va ressembler à rien. Ça sera moche et puis c'est tout. Mais ça, il faut pas leur dire, à ces je-sais-tout. » Abandon qui donne à voir le rôle essentiel de la dimension esthétique au cœur même de la mise en scène de la technique (Roth 1989).

27 Ces réalisations semblent arriver au secours d'une vie éclatée. Car Raoul et Georges ont vécu de multiples déchirures : les difficultés économiques fuies au prix de l'exil, un métier en

totale rupture avec la tradition familiale et villageoise, le retour au village pour une longue période d'inactivité, la retraite. Dououreux trajet dont la dernière étape n'est pas la moindre. Comment revenir vivre dans un village que l'on a si bellement trahi ? Peut-être ne peut-on y trouver sa place qu'en prenant en charge le passé pour le magnifier, sous forme de musée ou de trophée, mais en faisant le deuil de l'histoire vécue ? Leur retour a sans doute été à ce prix : changer d'identité, endosser celle que l'on aurait dû avoir. Métamorphose que seule l'œuvre peut rendre sensible et crédible aux yeux de tous. Une manière de renouer les fils d'une histoire, personnelle et collective.

28 Mais il faut se garder d'une lecture trop rapide de ces réalisations, qui en ferait de simples réinvestissements d'un savoir obsolète ou la recomposition d'une identité en souffrance. Une sorte de compensation, toute symbolique. Les relations entre œuvre et travail sont plus complexes.

Glissements et déplacements

29 Si le travail est parfois à l'origine de l'œuvre, celle-ci peut aussi, à l'occasion, profondément le transformer. De multiples façons.

30 L'œuvre peut susciter des trajectoires professionnelles inattendues. Ainsi, Georges R. était mouleur lorsque l'usine métallurgique décida de se doter d'un emblème, pour favoriser sa lisibilité. Des bureaux d'étude, des graphistes, des publicitaires furent sollicités. En vain. Les ingénieurs de l'entreprise furent à leur tour mis à pied d'œuvre. Sans plus de succès. « Je bricolais déjà un peu le bois, je me faisais le moule et puis je le coulais en fonte, comme ça, après l'heure. Comme j'avais entendu parler de cet emblème, je m'y étais mis, mais pour moi, pour voir, comme ça. Dis, j'étais que mouleur. » Il ne le resta pas longtemps. Un ingénieur découvrit « par hasard » le sceau qu'il avait élaboré. Admiratif, il le soumit à la direction, qui le plaça au fronton de l'entreprise et, dans la foulée, nomma son créateur chef d'atelier puis agent de maîtrise. « Sans cette histoire, je serais resté toute ma vie en bas de l'échelle. Je faisais mon boulot mais j'étais pas le seul. Au milieu de mille cinq cents ouvriers, on te voit pas, on peut pas savoir celui qui a des..., qui en veut. Tu vois à quoi ça tient, une carrière, à un morceau de fonte que t'avais fait... pour rien, pour voir. » La promotion de Jean-Louis C. est plus incroyable encore. Entré à 16 ans comme balayeur, « le fond du fond, il y a pas plus bas », sans la moindre formation, il remporte le premier prix lors d'une exposition artisanale, organisée par une municipalité voisine, grâce à une machine de sa création. « Le hasard, un ingénieur de l'usine était là. "C'est toi qui as fait ça ? – Oui, tout seul. – C'est pas possible. – La preuve que si. Ça marche. – Je vais m'occuper de ton cas. Je vais parler de toi à la direction." Le lundi, on m'a donné une caisse à outils, mécanicien, et puis chef mécanicien et puis agent de maîtrise. Voilà mon histoire. » Ces deux exemples posent la question du rôle, de la place de l'œuvre, de son sens. Ni l'un ni l'autre n'avaient, semble-t-il, de visée professionnelle en les réalisant. Il s'agissait de « faire pour faire », pour soi et ses proches, pour des non-spécialistes. Et pourtant, c'est tel un chef-d'œuvre, au sens compagnonnique du terme, qu'elle a été reçue par les professionnels, qui y ont trouvé l'expression d'aptitudes utiles à l'entreprise pour laquelle ces productions libres sont manifestement la preuve d'un savoir en sommeil, potentiellement objet de réinvestissement productif. Cela ne revient-il pas à nier le « faire pour faire », à nier l'« inutile » ?

31 Et pourtant, l'œuvre n'est pas uniquement du travail transformé, sublimé, dévié. Elle est bien fantaisie, liberté manifeste par rapport au travail parce qu'elle l'affirme et en même temps le dénie. Il faut pour cela prendre du recul, ne plus considérer chaque objet individuellement, mais l'ensemble de la production. Et au-delà, peut-être l'univers domestique où elle s'inscrit.

Faire et défaire

32 Visitant le « garage-musée » de Jean-Louis C., un fait m'avait étonnée. Au beau milieu de cette exposition, parmi la vingtaine de moteurs, visiblement très anciens, trônait un très

inattendu tracteur-tondeuse, tout à fait moderne, apparemment tout droit sorti d'un magasin de jardinage. Fallait-il invoquer une méthode de rangement fort peu orthodoxe, due à un manque de place ? Ou une judicieuse mise en scène, basée sur les ruptures, ancien-moderne, inutile-utile ? « Regardez-la bien, ma tondeuse. Elle a quelque chose de particulier. Il y en a qu'une comme ça au monde. Vous voyez pas ? » En effet, la calandre ne semble pas d'origine, pas plus que le volant et le tableau de bord, trop compliqué pour ce genre d'engin. Quant à la marque arborée sur le capot, j'ignorais qu'elle se fût un jour intéressée à la motoculture. Jean-Louis C. sourit ; c'est là le clou de sa collection. « Là-dessus, il y a pas deux pièces qui ont la même origine. Chaque élément vient d'un engin différent. » Une machine parfaitement composite, moteur et carrosserie réalisés avec les éléments les plus hétéroclites, savamment ajustés, une véritable mosaïque qui fonctionne parfaitement. Ainsi, l'activité de Jean-Louis est double. D'une part il restaure de vieux moteurs avec un impératif : qu'ils retrouvent exactement leur état d'origine. Nulle place n'est laissée ici à l'improvisation. La prouesse n'est pas dans la capacité d'inventer mais de refaire, de reproduire ce qui est déjà. C'est exactement de la faculté opposée que témoigne la tondeuse. Elle atteste là de la capacité de créer, de réaliser ce qui n'existe pas. Un « génie mécanique » polymorphe en somme, du parfaitement semblable au plus incroyable. Mais d'autres vont plus loin encore.

33 Ainsi, visitant le jardin de Martial B., on pourrait analyser certaines de ses réalisations comme de classiques détournements d'objets avec toutes les lectures que l'on peut en faire : déconstruction d'un monde moderne que ce vieil homme esseulé ne pourrait supporter, moyen de maîtriser ce même monde, de jouer au demiurge en créant un univers à sa convenance. Les commentaires ne manquent pas. Mais il faut appréhender son jardin dans son ensemble pour en comprendre le sens. On remarque très vite la bicyclette d'enfant transformée en chien, dont aucun détail n'a été omis, ou encore cette étrange motocyclette, faite des pièces les plus hétéroclites. Mais personne ne porte le moindre intérêt à sa collection de machines agricoles anciennes, sagement alignées le long d'une clôture, qu'il a lui-même restaurées conformément à l'origine. Comme Jean-Louis C., Martial B. met en scène les deux facettes de son savoir, faire une chose et son contraire, avec une égale réussite. Mais il fait un pas de plus : « Suivez-moi. J'ai mieux encore à vous montrer. Mais ça, je ne le montre pas à tout le monde. » Et poussant un portail, il pointe du doigt plusieurs machines : « C'est moi qui les ai toutes inventées ou transformées. Parce que, pour mes bricolages, il me fallait du matériel adapté, des trucs bien particuliers, qu'on trouve pas forcément dans le commerce. Alors, je les ai faits moi-même. Ça vous épate ! » C'est un fait récurrent chez les « ouvriers » : aucun tour à bois ne semble convenir, pas plus que les perceuses, ponceuses et autres « chignoles »¹⁰. Il faut alors intervenir, créer ou au moins transformer l'outil qui sert à la réalisation de l'objet. La fierté et la passion avec lesquelles on décrit ces améliorations ou encore la mise en scène de Martial B. laissent à penser qu'on n'est pas dans le domaine purement technique¹¹. A tel point que l'on peut se demander si la fin et les moyens ne fusionnent pas, si les modifications apportées aux outils ne font pas véritablement partie de l'œuvre dont l'objet, statue ou cendrier, ne serait que l'aboutissement.

Apprécier l'œuvre

34 Face à ces réalisations, du « tableau en bois » au moteur, de la statue à la « ponceuse maison », la question du vocabulaire adéquat s'est souvent posée, à l'ethnologue d'abord. Comment traduire les qualités esthétiques d'œuvres aussi différentes ? Devais-je dire que c'était « beau », avec toute l'imprécision du terme ? Devais-je utiliser d'autres termes ? Mais lesquels ? Du reste, l'adjectif « beau » n'est de toute évidence pas le plus petit désignateur commun de toutes ces œuvres. Certes, s'il pouvait convenir pour qualifier les tableaux de Georges R., il paraissait plus saugrenu face aux moteurs de Jean-Louis C. D'autre part, une évidence s'est imposée : les termes utilisés et le jugement qu'ils traduisent sont étroitement fonction du locuteur et de

son identité. Peut-être était-il légitime que je trouve « belles » les réalisations de Georges R. En revanche, quelle légitimité et quelle compétence avais-je pour juger celles de Jean-Louis C. ? De même, j'avoue ne pas avoir compris les modifications apportées au « tour-perceuse » par Maurice D. et les subtilités de son nouveau mode de fonctionnement, toutes choses dont il est très fier. Force est de reconnaître que les mots et le savoir m'ont souvent manqué pour partager l'émotion esthétique de mes interlocuteurs, pour apprécier et qualifier la prouesse dont l'objet témoignait. En revanche, mon accompagnateur, mécanicien et « bricoleur de génie », était beaucoup plus à l'aise, appréhendant immédiatement la performance, discutant longuement avec le créateur des difficultés qu'il avait fallu surmonter, des solutions possibles. Mon incapacité à participer à ces conversations, qui font manifestement partie du jugement esthétique, rendait plus cruciale encore la question du vocabulaire approprié.

35 Il ne s'agit pas là d'un débat purement théorique sur le sens du mot « beauté ». En effet, les termes utilisés pour décrire ces objets permettront de comprendre ce qui, en eux, fait sens, ce qui permet de les individualiser. Comprendre ce qui fait la valeur de ces œuvres, c'est d'abord écouter les producteurs les décrire, stigmatiser ce qui constitue leur singularité. Où s'enracine leur « beauté » ? En quoi, par-delà leurs différences, toutes ces réalisations sont-elles l'objet d'une égale admiration ?

36 L'un des premiers critères utilisés est celui du temps. De façon ambiguë. C'est d'abord une production spontanément présentée comme hors du temps social et de ses normes, échappant, entre autres, au temps de l'usine : « Je peux pas te dire combien de temps j'y mets. Je compte pas. Je fais ça à *temps perdu*. Quand j'ai cinq minutes, je m'y mets. Je m'occupe. C'est pour me détendre. Et puis, là, j'ai le temps, je suis pas bousculé. Si je me trompe, tant pis. Si ça m'énerve, que j'y arrive pas, eh bé, on verra demain. Non, je me fixe pas de délai. » Temps fragmenté donc que celui de cette production, temps morcelé, éclaté, différant ainsi fondamentalement des huit heures linéaires du temps de travail. Et pourtant, lorsqu'il s'agit d'évaluer les heures passées, de montrer la prouesse qu'elles matérialisent, la référence au temps resurgit, mais une référence à un temps reconstruit, comme « ressoudé » : « Mon plus beau tableau, j'y avais passé huit cents heures dessus. Là, je m'étais embêté. Un boulot dingue. Huit cents heures, je sais pas si tu te rends compte. Et celui-là, il est plus petit, moins... J'y ai passé à peu près deux cents heures. Ça fait quand même. » La prouesse n'est pas dans la rapidité de l'exécution mais dans sa lenteur.

37 Et, par une conversion rapide, le critère du temps en appelle immédiatement un autre, celui de l'argent : « Graver le bois, faire des tableaux, c'est juste pour mon plaisir. J'ai jamais voulu en vivre. De toute façon, tu peux pas le vendre, un truc pareil. Comment tu veux dire un prix ? Quand tu y passes des quatre cents ou cinq cents heures, à 10 francs de l'heure, 40 millions, anciens bien sûr, qui veux-tu qui achète ça ? Et puis, je le fais pas pour l'argent. » On est face à une situation paradoxale car ces œuvres ne sont pas essentiellement destinées à la vente, et pourtant leur valeur marchande est inlassablement questionnée, avec toujours la même conclusion : invendables ! Car tous sont d'accord, elles seraient trop chères si on les estimait à leur « vrai prix », celui de l'heure de travail de l'ouvrier ou de l'artisan, un mode d'évaluation évidemment emprunté à l'univers du travail.

38 Et c'est bien par référence à l'atelier ou à l'usine que se poursuit le jugement esthétique. J'ai évoqué mes difficultés à trouver les mots justes pour parler de ces œuvres. Elles ne sont pas essentiellement « belles » pour mes interlocuteurs. Certes, ils ne refusent pas ce terme mais il ne leur suffit pas. Loin d'épuiser le sens de leurs réalisations, il ne permet pas de mettre en évidence les qualités fondamentales de celles-ci. Ils préfèrent les qualifier de « faites », « finies », « fignoles », « bien tournées », « bien foutues ». Et le geste souvent est partie intégrante de ce jugement esthétique. Du plat de la main, on vérifie le polissage d'une pièce de bois, d'autant plus admirable qu'il a été réalisé à la main, sans la moindre machine. Evidemment, le mobile de métal qui orne tel jardin « a de la gueule », mais il faudra

aussi jeter un coup d'œil aux soudures qui maintiennent ensemble les différents éléments pour apprécier pleinement la réalisation. Ainsi, entre le créateur et le spectateur « qui s'y connaît », la conversation s'organise autour des performances et des qualités techniques. En somme, c'est « beau » parce que c'est « bien fait ». Mais il faut se garder des lectures rapides que ce raccourci pourrait occasionner. Si elle emprunte certains critères au monde du travail, l'émotion esthétique est aussi étroitement associée à un renversement de l'ordre du travail.

39 Les « ouvriers » insistent toujours sur la quantité de matière première utilisée : « La tour Eiffel ? Tu me parles d'un boulot ! C'est super. J'avais discuté avec le type qui l'avait fait. Je sais plus combien de milliers de pointes il avait utilisés. Mais ça faisait plusieurs kilos, vingt ou trente peut-être. Et des toutes petites encore, de trois ou quatre millimètres alors ça pèse pas. Tu imagines combien il en faut pour faire rien qu'un kilo ! Des centaines de milliers de pointes là-dedans ! Si c'est pas plus ! Et pareil pour la colle parce qu'il collait les morceaux pour que ce soit plus solide. Je crois qu'il avait utilisé cinq cents tubes de colle. Ou mille. Je sais plus. Et encore, je veux pas te dire de bêtises mais je crois que je dis pas assez. » Tout est compté, mesuré. Mais on ne manque pas de remarquer ce que cette comptabilité a de particulier : elle n'emprunte jamais les échelles ordinaires. Alors qu'à l'usine on parle de kilogrammes de pointes, ici on les compte à l'unité. De même, les communs « rouleaux de papier adhésif » se transforment en kilomètres. Or, le geste créateur n'échappe pas à cette comptabilité aussi minutieuse qu'étonnante : nombre de coups de ciseau à bois, de coups de rabot, de coups de marteau, de lime, de pinceau, etc. On assiste ainsi à une sorte de dissection extrême de l'œuvre, ramenée à une somme d'éléments fondamentaux. Quel sens donner à cet émiettement du processus de création ? Notons, sans qu'il soit possible d'en tirer des conclusions pour le moment, que l'usine métallurgique, où plusieurs de ces « ouvriers » ont travaillé, avait adopté un système de comptabilisation radicalement différent : le nombre de pièces réalisées en une heure.

40 Compter les heures, les coups de lime, les pointes, sans doute faut-il voir là, plus profondément, la passion du nombre, de l'accumulation. Mais cette passion n'est-elle pas à l'origine des collections, l'accumulation devenant critère du remarquable ? Passion que partagent nombre des créateurs que j'ai rencontrés. Pour certains, elle a été le préalable à leur production « ouvrière ». André V., métallurgiste aujourd'hui à la retraite, a ainsi rassemblé, pendant trente ans, des objets préhistoriques. Les précieuses vitrines, après avoir longtemps encombré les pièces de la maison – au dire de son épouse – ont fini par rejoindre la collection du musée local : « Ça m'intéressait plus. Je voulais faire quelque chose de moi-même, de mes mains. » Il se consacre désormais à la réalisation d'objets en bois tourné. Une nouvelle collection est née. André V. n'est pas un cas isolé. Tous ces « ouvriers » apparaissent bien comme les collectionneurs de leur propre production. N'est-ce pas là le but de l'intense activité dont certains font preuve, refusant de vendre, accumulant sans relâche pieds de lampe, ustensiles de cuisine, tableaux ou moteurs ? Jean-Louis C. n'en fait pas mystère, qualifiant le hangar qu'il a fait construire pour entreposer ses machines de « musée personnel ». C'est bien l'impression que l'on a, en visitant l'intérieur de ces « ouvriers » : alignées le long d'un mur, exposées sur une étagère ou dans une vitrine, présentant parfois une étiquette où figurent le nom et la date de ces réalisations, elles sont « données à voir », comme « au musée ».

41 Ambigus, ces objets le sont à plus d'un titre. D'abord du fait de leur relation avec le monde du travail et l'identité ouvrière que je n'ai fait ici qu'amorcer¹². Il conviendrait d'analyser ainsi plus précisément et plus finement ces incessants aller et retour, les multiples échos d'une activité qui avait semblé, un temps, bien banale. Mais il ne suffit pas, pour épuiser le sens de ces objets, d'évoquer le monde du travail, comme on l'a fait ici. Ils génèrent aussi un discours sur l'esthétique populaire, dont je n'ai pu qu'effleurer quelques aspects. C'est en effet toute une mise en scène du quotidien qui serait à interroger, en replaçant l'œuvre dans son cadre domestique. Car en cela réside l'autre ambiguïté de cette production. Certes, elle fait l'objet

d'un intense processus de muséification sous l'égide même de son créateur, mais elle est aussi élément de décor, moyen privilégié, mais non unique, par lequel l'« ouvrier » modifie son environnement ordinaire. Et leur particularité est bien cette inscription dans la quotidienneté, où elles sont à la fois en continuité et en rupture. A tel point que l'on peut s'interroger sur les limites de l'œuvre. N'est-il pas un peu rapide de désigner tel objet comme « œuvre » à l'exclusion du reste de son environnement ? N'y a-t-il pas là un artifice ? Quelques heures en compagnie de Martial B. suffisent à indiquer la réponse. Les statues ne représentent qu'une petite partie de son activité de création. Le sculpteur est aussi taxidermiste, plâtrier, tourneur sur bois, ébéniste, maçon, etc. C'est son espace quotidien qui est son œuvre, à tel point qu'il est impossible de tracer une frontière entre l'un et l'autre. A moins que l'œuvre ne soit elle-même mise en scène d'un quotidien, incluant aussi bien l'inhabituel que l'ordinaire. C'est peut-être, pour finir, cette « alchimie esthétique » qu'il convient d'interroger.

Bibliographie

- Arz Cl.**, 1995. *La France insolite*, Paris, Hachette.
- Certeau M. (de)**, 1990. *L'invention du quotidien*, 2 t., Paris, Gallimard.
- Chevallier D.** (ss la dir. de), 1998 (1990). *Savoir faire et pouvoir transmettre*, Paris, ministère de la Culture/Ed. de la Maison des sciences de l'homme.
- Chevassu J.**, 19 ?? « Louise Fischer », *Les Cahiers de l'art brut*, n° 10, Lausanne, pp 132-141.
1982. « François Portrat », *Les Cahiers de l'art brut*, n° 11, Lausanne, pp. 102-117.
- Douassot J.**, 1969. *La perruque*, Paris, Plon.
- Dubuffet J.**, 1967. *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard.
- Ferrier J.-L.**, 1997. *Les primitifs de l'art. Art brut et art des malades mentaux*, Paris, Terrail.
- Hainard J. & R. Kaehr** (textes réunis et édités par), 1984. *Objets prétexte, objets manipulés*, Neuchâtel, musée d'Ethnographie.
- Heinich N.**, 1996. *Etre artiste*, Paris, Klincksieck.
- Hissard M.-J. & J.-R.**, 1978. « Henri H., perruquiste », *Autrement*, n° 16, novembre, pp. 75-83.
- Lévi-Strauss Cl.**, 1962. *La pensée sauvage*, Paris, Plon.
1973. *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon.
- Martinon J.-P.**, 1978. « Les formes du pauvre », *Ethnologie française*, vol. 8, n° 2-3, mars-septembre, pp. 201-224.
- Moulinié V.**, 1993. « La passion hiérarchique. Une ethnographie du pouvoir en usine », *Terrain*, n° 21, « Liens de pouvoir », octobre, pp. 129-142.
1998. « Chez Tatie. La parenté à l'usine », in Fine A. (ss la dir. de), *Adoptions. Ethnologie des parentés choisies*, Paris, ministère de la Culture/Ed. de la Maison des sciences de l'homme, pp. 245-273.
- Peiry L.**, 1997. *L'art brut*, Paris, Flammarion.
- Poliak Cl.**, 1996. *La vocation d'autodidacte*, Paris, L'Harmattan.
- Prinzhorn H.**, 1984 (1922). *Expressions de la folie*, trad. de l'allemand par M. Weber, Paris, Gallimard.
- Roth M.**, 1989. « Collectionner ou accumuler ? A propos des musées ethnographiques et historiques régionaux en Allemagne et en France », *Terrain*, n° 12, « Du congélateur au déménagement. Pratiques de consommation familiale », avril, pp. 125-137.
- Ryczko J.**, 1991. « Les excentriques du pays au bois », *Plein Chant*, n° 48.
- Schwartz O.**, 1990. *Le monde privé des ouvriers. Hommes et femmes du Nord*, Paris, Presses universitaires de France.
- Verret M.**, 1979. *L'espace ouvrier*, Paris, Armand Colin.
1982. *Le travail ouvrier*, Paris, Armand Colin.

1988. *La culture ouvrière*, Ville ?, ACL Editions.

Weber Fr., 1989. *Le travail à côté. Etude d'ethnographie ouvrière*, Paris, INRA/Ed. de l'EHESS.

1998. *L'honneur des jardiniers. Les potagers dans la France du xx^e siècle*, Paris, Belin.

Notes

1« Singulier destin que celui de Ratier. A l'heure qu'il est, son œuvre demeure totalement méconnue de ses voisins mêmes. Sauront-ils un jour que le vieux soldat de Verdun a eu les honneurs du musée d'Art moderne de la ville de Paris, de l'Art Council of Great Britain, du musée d'Art brut de Lausanne ? » note Ryczko dans « Les excentriques du pays aux bois ». Mais cette particularité, Ratier la partage avec beaucoup d'autres dont les œuvres figurent également à Lausanne. C'est ailleurs que réside sa véritable singularité : âgé d'une soixantaine d'années, Ratier perdit lentement la vue. Et c'est pour lutter contre la dépression qu'il commença à créer les sculptures mobiles aujourd'hui présentées à Lausanne. Mais il ne s'agit pas là de son coup d'essai, parfaitement réussi. Il reste encore, dans la maison de l'artiste, aujourd'hui occupée par sa petite-fille, une armoire ainsi que le cadre d'une pendule, qu'il réalisa dans sa jeunesse.

2J'emprunte ici à Nathalie Heinich sa réflexion sur la reconnaissance de l'artiste. « Quelles sont donc les instances de consécration en matière artistique, susceptibles de déterminer la valeur d'un créateur [...] ? On a pu déterminer quatre cercles successifs de la reconnaissance, qui sont à la fois de plus en plus larges et de moins en moins efficaces. Le premier cercle, le plus restreint mais en même temps le plus important pour un artiste, est celui de ses pairs : le jugement d'un autre artiste, surtout s'il est lui-même reconnu et admiré, est l'un des gages les plus forts de la valeur artistique. Ensuite viennent les critiques, sortes de professionnels du jugement de valeur en art, mais dont la compétence [...] n'est pas toujours à l'abri des soupçons et des disqualifications. Puis viennent les marchands ou les mécènes [...]. Enfin, la dernière strate est celle du public [...] mais [elle] ne dispose pas d'une compétence spécialisée en la matière » (Heinich 1996 : 70). Reprenant cette classification, on peut dire que, si l'exposition municipale relève bien du premier cercle, celui de la reconnaissance pleine et entière, les productions que mes interlocuteurs lui préférèrent sont beaucoup plus difficiles à situer. Au mieux, dans le quatrième, voire dans un cinquième cercle qui resterait à définir.

3Nous verrons que cette préférence doit sans doute moins aux qualités esthétiques de ces productions qu'aux conditions de leur création.

4Dans *La Perruque*, de Douassot, le jeune héros, poussant les portes de l'usine, est confronté au terme avant d'en saisir la réalité. « Un ouvrier passe, il se déshabille et se met à limer un morceau de ferraille. Je m'approche de lui, je regarde ce qu'il fait mais, très vite, il desserre son étau. [...] »

5Concernant les origines de la production artistique, on pourra se référer aux écrits de Hans Prinzhorn (1984) et de Jean Dubuffet (1967). Nombre de ces monographies traitent plus spécialement d'artistes aliénés mentaux. Cependant, certaines s'intéressent à de simples « ouvriers » tel Joaquin Vicens Gironella, un ouvrier bouchonnier de la région toulousaine, aujourd'hui décédé.

6Certains de ces « ouvriers » font régulièrement l'objet d'articles dans la presse locale, où l'on vante à l'envi leur « talent artistique », leur « génie créateur méconnu », leur « réalisme poétique », etc. La plupart doivent se contenter d'une gloire locale. Mais d'autres jouissent d'une audience plus importante. C'est le cas notamment de Martial B. : il s'est vu consacrer un reportage sur une chaîne nationale, ainsi qu'une page dans un ouvrage sur *La France insolite* (Arz 1995).

7Une des statues, représentant une jeune femme, connut une fin peu glorieuse : décapitée et badigeonnée de peinture rouge, elle fut exposée au carrefour avant que le fossoyeur ne la porte au cimetière en grande pompe, sous les applaudissements et les rires des villageois qui, complices des jeunes vandales, auteurs du rapt, refusèrent de livrer leurs noms. « C'est pas bien grave. Il n'y avait pas de quoi alerter les gendarmes. Et puis il faut avouer que ça nous a bien

fait rire. Au contraire, c'était vraiment pas méchant. » Ne pourrait-on pas expliquer autrement cette indulgence, cette clémence ? La communauté n'aurait-elle pas récupéré ainsi un peu de ce qui lui revient ? N'aurait-elle pas rétabli, par les rires et au travers d'un jeu douteux, cet échange auquel Martial se refuse, lui désignant ainsi, avec quelque violence, l'ordre des choses qu'il devrait respecter

8 Claude Lévi-Strauss se livre, dans *Anthropologie structurale II*, à une critique de la notion de « créativité » (Lévi-Strauss 1973).

9 A propos des savoir-faire, on pourra consulter l'ouvrage de Denis Chevallier (1998). La question de l'apprentissage et de leur transmission y est longuement analysée.

10 Et c'est bien là le propre du bricoleur que ce décalage entre l'utilisation ordinaire d'un objet et l'utilisation personnelle qu'il en fait. « Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diverses ; mais à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est toujours de s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier [...] » (Lévi-Strauss 1962 : 31).

11 Cette intervention des hommes, au cœur même de l'espace plus spécifiquement féminin qu'est le jardin d'apparat, se poursuit dans la maison elle-même, le « jardinier » devenant volontiers « décorateur d'intérieur ». Sans doute cette relation intérieur-extérieur et la répartition sexuelle des tâches qui s'attache à chacun de ces espaces sont-elles des clés pour mieux comprendre la production « ouvrière ».

12 Faute de place d'une part mais aussi du fait de l'extraordinaire complexité de ces productions, qui se révèle chaque jour un peu plus dans le cadre d'une recherche en cours.

Pour citer cet article

Référence électronique

Véronique Moulinié, « Des « ouvriers » ordinaires », *Terrain* [En ligne], 32 | 1999, mis en ligne le 21 juin 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index2825.html>

Moulinié V., 1999, « Des "ouvriers" ordinaires. Lorsque l'ouvrier fait le/du beau... » *Terrain*, n° 32, pp. 37-54.

À propos de l'auteur

Véronique Moulinié

Centre d'anthropologie, UMR 150, Toulouse

Droits d'auteur

Propriété intellectuelle

Résumé / Abstract

Des « ouvriers », comment qualifier autrement ces ouvriers qui, pendant leurs loisirs, s'adonnent aux créations les plus diverses – statues, tableaux, maquettes en bois, en ciment, en fer, etc. –, objet de l'admiration unanime de la communauté qui, pour autant, hésite à les qualifier de belles. En effet, cette « production de l'inutile » est un lieu de dialogue entre des mondes d'ordinaire pensés comme hermétiques, voire opposés. On y entend d'abord parler

du monde du travail et de ses valeurs dont ces réalisations s'inspirent tout en les niant. Mais cela ne suffit pas à en épuiser le sens. Elles sont aussi à appréhender en relation avec le décor ouvrier, les activités de bricolage et la passion des collections dont elles participent.

Mots clés : ouvriers, créations, bricolage, collections

On «ordinary workers of art»: When workers make something beautiful

How to qualify other than as «workers of art» those workers who devote their leisure to various forms of creation (making statues, paintings, models in wood, cement or iron, etc.) that the community unanimously admires but nonetheless hesitates to consider as «beautiful». This «useless production» is a place of dialogue between worlds ordinarily seen as being sealed off from, or even excluding, each other. Talk about the «world of work» and its values denies the very values inspiring such works. But these values can also be understood in relation to home decoration and repair activities in the working class environment and to collectors' hobbies.

Keywords : France, workers, leisure activities

Index géographique : Midi-Pyrénées

Index thématique : industrielle (anthropologie) – métiers – vie professionnelle, esthétique

Licence portant sur le document : Propriété intellectuelle