



« L'autre de l'art » – Production « ouvrière » et égo-musée

Véronique Moulinié

Référence de publication :

Fichier auteur

Communication inédite, Colloque *Art spontané, art brut, art psycho-pathologique*, Direction scientifique Benoît Decron, organisé par Galerie nationale du Jeu de Paume à l'occasion de l'exposition Chaissac, Studio-Théâtre de la Comédie Française (Carrousel du Louvre), Paris, France (14/10/2000)

halshs-00141941 - Mise en ligne 17/04/07

oai:halshs.archives-ouvertes.fr:halshs-00141941

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00141941>

Chargée de recherche au CNRS

[veromoulinie\[at\]club-internet.fr](mailto:veromoulinie[at]club-internet.fr)

Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain CNRS UMR8177/EHESS LC12

IIAC-LAHIC – Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture

<http://www.lahic.cnrs.fr/>

Hôtel de Vigny 10 rue du Parc Royal 75003 Paris (France)

« L'autre de l'art ».

Production "ouvrière" et égo-musée

Lorsque j'ai commencé cette recherche, la question des termes s'est immédiatement posée. Art populaire, art brut, art naïf, art spontané, art modeste, art singulier, "habitants paysagistes"¹, "mondes imaginaires", "environnements visionnaires"², "créateurs hérétiques, hétérodoxes"³, les expressions ne manquent pas, témoignant d'un intérêt pour cette forme de création qui ne s'est pas démenti depuis la fin du XIX^e siècle et qui a mobilisé aussi bien les milieux artistiques que médicaux. Pourtant, aucune ne me semblait pouvoir cerner la réalité que j'abordais, très marquées, trop restrictives ou appartenant à l'histoire de l'art. J'ai alors opté pour un néologisme, "ouvrier", contraction d'"ouvrier" et d'"oeuvre", pour définir ces ouvriers, employés ou petits fonctionnaires qui, pendant leurs loisirs, "bricolent", réalisent des statues de plâtre ou de ciment pour leur jardin, tournent ou sculptent le bois, torturent la ferraille ou s'adonnent au plaisir patient de la topiaire.

Dans sa réflexion sur les mondes de l'art, Howard S. Becker ne manque pas d'aborder la question de ces "artistes naïfs, dépourvus de toute formation professionnelle et coupés du monde de l'art, (qui) n'apprennent pas le vocabulaire conventionnel utilisé pour expliquer et justifier les oeuvres. Comme ils ne peuvent employer la terminologie de l'art pour expliquer ce qu'ils font, et comme leur travail se laisse difficilement appréhender dans une autre perspective que celle de l'art, les artistes naïfs sont souvent embarrassés par les demandes d'éclaircissements. Or, des oeuvres comme les Tours de Watts, le *Palais Idéal* et des centaines d'autres, découvertes aujourd'hui par les critiques, appellent véritablement une explication, car elles sont impossibles à ranger dans les catégories conventionnelles, ou à légitimer par des relations avérées avec les mondes de l'art."⁴

¹ Lassus 1977

² Von Schaewen et Maizels 1999

³ Delacampagne 1989 : 132

⁴ Becker 1988 : 272

La proposition mérite discussion. Certes, on ne peut que reprendre l'affirmation de Becker : dépourvus des mots, du langage des arts, les oeuvriers ont bien du mal à expliquer leurs créations. Les questions, sur la motivation, la raison d'être de la création par exemple, reçoivent des réponses évasives : "c'est pour moi", "ça me plaît", "faire ça ou autre chose", "il y en a qui vont à la pétanque ou au café ; moi, je fais mes statues, c'est pareil". Une difficulté à expliquer que confirme, paradoxalement, la loquacité de certains d'entre eux qui parlent d'"inspiration", de "besoin de créer", "de s'exprimer", d'un "besoin que certains ont et qu'il faut absolument assouvir", de "disposition innée". Leurs épouses se font souvent hagiographe, criant au génie, évoquant la "pulsion créatrice", la "nécessité existentielle". Un discours convenu, stéréotypé et qui n'apporte pas grand-chose quant à la compréhension de l'oeuvre mais un discours dont la seule existence importe car il est récupéré, puisé ailleurs, dans les articles que leur consacrent les médias locaux et qu'ils archivent minutieusement. Ces articles leur offrent une explication face à un processus qui souvent les dépasse, leur proposent les mots et les concepts nécessaires pour dire leur création. Une image de soi sur papier glacé, une perche tendue et salubre, si utile que parfois, ils préfèrent intégrer ce discours, fût-il manifestement faux, que ne pas avoir de discours du tout. Ainsi Martial B. a peuplé son jardin des statues les plus diverses dont un nombre important de femmes court vêtues, aux postures étonnantes, parfois proches de la torture. Statues qui n'ont pas manqué d'arrêter l'intérêt des observateurs venus photographier les lieux qui en font un vieil agriculteur esseulé, vieux garçon excentrique, en proie à un désir inassouvi. Sublimation donc qui transforme l'absence au foyer en présence obsédante au jardin. Et Martial d'endosser l'habit du satyre débonnaire, de jouer à être ce que l'on dit de lui face à aux étrangers venus admirer ses statues, d'enchaîner sous-entendus grivois, mines appuyées et propos licencieux. Et cependant son histoire est tout autre. Il ne peut ignorer son mariage et son divorce, la naissance de sa fille et sa fin tragique. Et s'il accepte avec facilité cette explication, pourtant bien peu reluisante, c'est parce qu'elle construit un discours cohérent autour de sa création, lui assigne une origine, un sens, une raison, ce dont lui est incapable. Discours erroné donc mais rassurant¹.

¹ Michel Friedman note un fait assez semblable à propos de l'autobiographie du facteur Cheval et s'interroge. Ces paragraphes "offrent d'anormales ressemblances avec l'article du 'Matin' (écrit en 1905). Le facteur s'est-il inspiré du journal pour retracer sa propre version des faits ? Le reporter parisien a-t-il largement copié un manuscrit déjà prêt, comme ses successeurs n'allaient pas

Passés les propos évasifs ou les emprunts journalistiques, un troisième type de discours se fait jour qui, dans un premier temps, déroute. Aux explications techniques se mêlent les anecdotes personnelles mais aussi les péripéties de la grande histoire ou de l'histoire locale. Chaque entretien entraîne au coeur des souvenirs et du roman personnel et familial du créateur. Ce qui, pourrait-on dire, n'éclaire guère le sens de leur production. Sauf si on l'aborde sous un autre angle que celui de l'art et de ses concepts ordinaires. Certes, les créateurs n'ont pas la maîtrise des choses et des mots de l'art. Mais les maîtriseraient-ils qu'ils ne leur seraient pas d'une grande utilité. Contrairement à ce qu'affirme Becker, il existe d'autres perspectives que celle de l'art pour appréhender ces oeuvres. D'une part, j'ai montré ailleurs¹ combien ces réalisations, du point de vue de leurs créateurs, sont éloignées du monde de l'art, créateurs qui refusent cette association qu'ils jugent péjorative. C'est d'abord en référence au monde du travail, de l'usine ou de l'atelier qu'elles prennent sens. Elles leur empruntent les techniques, le vocabulaire et parfois le temps et les matériaux. D'autre part, ces histoires de famille auxquelles on est rapidement confronté sont également un moyen efficace pour approcher la production "oeuvrière" qui s'apparente à un "égo-musée". C'est du moins l'hypothèse que je développerai ici. Certes, cette notion n'en épuise pas le sens mais elle permet de lever un peu le voile sur leur sens, leur raison d'être.

Reste une question : qu'est-ce qu'un égo-musée ? On pourrait reprendre la définition d'Anne Muxel. "L'égo-musée est, comme tout musée, une reconstitution qui vient justifier *a posteriori* le sens donné à sa propre position dans le présent. Il compile une série d'arrangements, de réaménagements successifs."² C'est d'abord un lieu, un espace ; c'est aussi une mémoire familiale ; c'est enfin une image de soi, une construction de l'identité personnelle. Trois points que j'aborderai successivement.

Maison-musée

se gêner pour le faire ? Les deux sources ont-elles puisé l'un et l'autre dans un discours oral que le facteur savait par coeur ? " (Friedman 1977 : 15)

¹ Moulinié 1999

² Muxel 1996 : 151

L' égo-musée comme lieu d'abord. Rencontre avec Marcel T. Longue conversation à propos des statues qu'il grave dans le bois et dont il me montre plusieurs spécimens, démonstration assortie de détails techniques, sous l'oeil admiratif de son épouse qui profite d'un temps mort de la conversation pour vanter les mérites de son mari, formidable bricoleur, qui s'active en tout sens, réalisant une étagère pour les casseroles, réparant le sèche-linge et l'automobile familiale, bâtissant le barbecue, réalisant la barrière et le portail en bois qui protègent le jardin. Manifestement, les statues ne sont qu'une partie, la plus visible sans doute mais certainement pas la plus importante, de son activité véritablement polymorphe mais ce sont elles qui font sens aux yeux de leur créateur. Marcel T. n'est pas un cas isolé. En effet, les oeuvriers sont d'abord des bricoleurs tous azimuts, qui ne reculent devant aucune activité manuelle. Peinture, maçonnerie, mécanique, tapisserie, ébénisterie grossière, ils s'essaient à tout, même s'ils avouent des compétences et des goûts particuliers pour l'une ou l'autre de ces activités. C'est d'ailleurs le seul titre de gloire qu'ils revendiquent. "*Je ne suis qu'un bricoleur*", "*je suis un touche-à-tout*", affirment-ils. Pourtant, une partie de leur production, celle-là même dont il sera question ici, reçoit un traitement particulier, traitement pratique et symbolique, dans la mise en scène comme dans le discours.

Elaborées à l'atelier¹, haut lieu de la sociabilité masculine et du bricolage en tout genre, les oeuvres considérées comme finies²

¹ L'atelier est une pièce particulière de l'espace domestique, une pièce typiquement masculine, où les femmes affectent de ne pas se rendre, plus dans le discours que dans les faits, où les oeuvriers reçoivent leurs "collègues". Si certains s'efforcent d'y maintenir un ordre relatif, la plupart du temps la pièce est encombrée des objets les plus divers. Ils mettent d'ailleurs en garde l'observateur. "Ne faites pas attention à la pagaille. Il faudrait que je range mais je n'ai pas le temps. Et puis, ici, c'est mon atelier, c'est chez moi. Alors, c'est pas rangé comme à la maison. Faites quand même attention à pas vous salir. Vous esquintez pas quand même parce qu'il y a des trucs un peu coupants."

² En fait, à l'atelier, figurent encore de nombreuses pièces, dont certaines ont fière allure. Et lorsqu'on lui demande pourquoi elles ne sont pas exposées, l'ouvrier affirme qu'elles ne "sont pas encore finies. Il s'en faut pas de beaucoup. Il me faudrait une heure ou deux pour bien la figoler. Mais j'ai pas le temps. Alors, ça attend, ça traîne." Et pourtant, force est d'avouer que l'on a peine à voir en quoi elles peuvent encore être "figolées". Sans doute s'agit-il, à travers cette question de l'achèvement d'une oeuvre,

n'y restent pas longtemps. Elles sont alors isolées du reste de l'activité, mises en évidence, livrées à l'admiration de tous, comme "muséifiées". Une muséification qui peut prendre deux formes totalement opposées mais qui pourtant participent de la même logique.

Parfois, les oeuvres sont intégrées à l'espace domestique, dans le décor dont elles constituent un élément à part entière. C'est dans le hall d'entrée, le salon ou la salle à manger, lieux où la famille reçoit et se donne à voir, que les oeuvres sont, le plus souvent, installées. Parfois, des vitrines, des étagères leur sont spécialement réservées comme chez cet ancien ouvrier métallurgiste qui a ménagé une niche vitrée dans le mur du hall d'entrée, où il expose son chef-d'oeuvre : un modèle réduit de locomotive ancienne qu'il a réalisée de toutes pièces. Mais le plus souvent elles sont éparpillées dans la pièce, sur le linteau de la cheminée, accrochées aux murs, posées sur les tables basses, au milieu d'une multitude d'autres objets : photographies de famille, bibelots, objets offerts à de multiples occasions (retours de vacances, anniversaires, départ en retraite, etc.) Elles participent largement de cette surcharge de bibelots que relevait Martine Ségalen à propos des intérieurs ouvriers de Nanterre¹.

D'autres créateurs agissent d'une façon radicalement différente mais qui révèle le même souci de représentation de soi. Totalement dissociées du décor domestique, les oeuvres sont installées ou plus exactement exposées dans un espace spécifique, un local au sous-sol, une chambre devenue vacante depuis le départ des enfants voire dans un garage construit spécialement à cet effet. A l'inverse de l'atelier, véritable capharnaüm, ici l'ordre règne en maître. Les oeuvres sont véritablement mises en scène, en une organisation qui rappelle le musée, l'exposition. Ainsi, Christian V. a-t-il investi une pièce du sous-sol de son pavillon, baptisée par lui Salle Georges Brassens, en hommage à l'artiste qu'il admire. Des vitrines bien fermées protègent de la poussière les bronzes qu'il a coulés ; ses statues en bois ou en métal reposent sur des sellettes. Des pièces uniques témoignent des voies qu'il abandonna : ici un automate, là une pièce d'ébénisterie. Aux murs, les souvenirs de ses intrusions dans le monde de l'art : affiches d'expositions, diplômes, photographies en compagnie de figures locales de la politique ou des arts, etc. Le musée Christian V., en somme. Et les ouvriers n'en font pas mystère qui, partagés entre

d'autre chose que de technique. Sur ce point voir Becker 1988 : 207-235.

¹ Ségalen 1987

dérision et fierté, invitent à pénétrer dans "leur petit musée personnel". Un musée où le conservateur et l'artiste, seul exposant, ne forment qu'une seule et même personne.

Cette mise en scène s'exacerbe encore chez les jardiniers extraordinaires. Leurs créations, topiaires ou statues de fer ou de ciment, sont toujours installées devant la maison, entre rue et perron, dans un jardin soigneusement entretenu, fait pour être vu, admiré, livré au regard des passants mais un jardin que les propriétaires n'investissent pas au quotidien. C'est en effet derrière la maison, dans un second jardin, dérobé aux yeux des curieux, que la famille vit véritablement. C'est là que l'on trouve la salle à manger d'été, le barbecue, le potager, les balançoires et bacs à bacs à sable destinés aux petits-enfants mais aussi l'atelier où l'ouvrier bricole ses statues, les plate-bandes où les topiaires s'étoffent. L'envers du décor, en quelque sorte. Une partition des lieux et des usages que l'on pourrait comparer au théâtre, avec scène et coulisses. Le cas extrême est sans doute celui d'Horace D. Je n'ai aucune peine à trouver sa "maison", située au coeur de la zone industrielle : les dromadaires, girafes, lions et dinosaures de ciment dont il a peuplé le jardin attirent inévitablement le regard. Le rez-de-chaussée réserve aussi sa surprise : il y a installé un étrange trois-pièces, dont tous les meubles -lit, commode, tables, "cuisine intégrée"- sont recouverts de ciment et de galets, à la façon de Picassiette. Bouteilles de boissons apéritives et nécessaire à café laissent à penser que l'homme vit ici. Grossière méprise. Horace habite avec son épouse dans la ville haute une maison "normale", "ordinaire", où ses "talents" n'ont pas véritablement eu le loisir de s'exprimer. La maison de la zone industrielle est exclusivement réservée à son art, tout à la fois atelier et lieu d'exposition, son "musée" en somme.

Installées au coeur de l'espace familial ou dans un espace à part, les oeuvres ne sont pas destinées à l'usage exclusif de la famille. Elles sont faites pour être vues, immédiatement ou dans une démarche spécifique. Elles s'adressent manifestement à un public¹. Elles supposent pour prendre sens que s'établisse un dialogue entre le créateur et l'observateur. L'essentiel, leur raison d'être est sans doute à chercher dans ce discours qu'elles rendent possible, auquel elles servent de support et de prétexte. Discours qui ne tarde pas à venir car créateur, fondateur et conservateur de

¹Martial B., prévenant, a aménagé un véritable parking en face de son jardin pour éviter que les curieux ne soient victimes d'un accident. Un panneau bien visible les invite à se garer et donc à admirer.

son propre musée, l'ouvrier en est aussi le guide. La rencontre se transforme inévitablement en "visite guidée" avec arrêt devant les pièces essentielles et commentaires.

***Kaléidoscope biographique**

L'égo-musée, c'est aussi le lieu où l'on consigne son histoire, son passé, où l'on conserve les souvenirs qui font sens pour soi et le groupe. Cette question de la mémoire familiale et personnelle est beaucoup trop complexe pour être traitée ici. J'aborderai simplement les traits les plus saillants de cette construction de la mémoire à partir de quelques exemples particulièrement éclairants.

Parfois, le sujet de l'oeuvre est évocation biographique. Abordées d'un point de vue esthétique, les oeuvres d'Antoine G. ne présentent guère d'intérêt du fait de leur caractère très rudimentaire. Du ciment, des pierres, une "traverse de chemin de fer", quelques morceaux de tôle, voilà qui lui a suffi pour reproduire quatre des monuments les plus représentatifs, selon lui, de Paris : la Tour Eiffel, l'Obélisque, le Moulin Rouge et la Pyramide du Louvre. Légitimer ses créations l'oblige à dérouler sa biographie. Né dans l'Aveyron, c'est en Lot-et-Garonne qu'il trouve son premier emploi. C'est là aussi qu'il rencontre une jolie parisienne en vacances qu'il épouse et qu'il suit dans la capitale où le couple vit et travaille, lui comme tourneur-fraiseur, elle comme infirmière, pendant plus de trente ans. Ils n'en caressent pas moins un rêve : revenir en Lot-et-Garonne vivre leur retraite. A cette fin, ils achètent une petite maison où ils s'installent définitivement au cours des années quatre-vingt. *"On avait acheté la maison. On avait dit : 'Pour nos vieux jours. On va être peinards.' Et patatrac ! on n'a pas... Elle est restée un an, un an et demi et puis elle a eu un cancer de la thyroïde. Si ça avait été soigné à temps, peut-être que ça aurait été guéri mais là... Alors, du coup, je m'emmerdais. J'ai dit : 'Je vais faire quelque chose.' Alors, j'ai commencé à faire ça."*

Lorsqu'on suit Antoine à la cave, on découvre une autre pièce de sa réalisation : une tête de malamut, sculptée dans du "siporex", une matière friable, utilisée dans le bâtiment. L'animal appartient lui aussi au passé d'Antoine. Il l'accompagna pendant les premières années de son veuvage avant de périr, empoisonné. Et comme je lui demande s'il envisage de sculpter Foxy, son actuel compagnon, il s'indigne : *"Ah non, tant qu'il est vivant, oh !"* L'affirmation ne laisse aucun doute sur les motivations d'Antoine. Son activité

créatrice ne touche que les morts, les disparus et plus largement le passé. L'oeuvre n'a d'autre but que d'immortaliser ce qui n'est plus, retenir et garder la trace du passé. Une sorte de mémoire personnelle en trois dimensions en somme. En ce sens, l'oeuvre d'Antoine s'apparente aux albums photographiques et plus encore à ce qu'Anne Muxel appelle les "objets animistes", "porteurs de toute l'émotion du souvenir associé au disparu"¹. Et l'on pourrait appliquer aux réalisations d'Antoine et d'autres ouvriers la définition qu'elle en donne. Ils "incarnent l'âme de celui ou celle que l'on a aimé. Ils disent le regret, parfois l'inconsolable chagrin, et n'ont d'autre fonction que de rappeler la présence de celui ou de celle qui n'est plus. Les conserver, c'est tenter de conjurer la mort. (...) Ces objets animistes sont souvent les plus insignifiants pour l'extérieur, pour les étrangers." Certes, cette définition s'attache à des objets hérités, qui ont donc été en liaison presque physique avec la personne aimée. Ce n'est pas le cas des réalisations d'Antoine. Pourtant, il conviendrait de réfléchir plus longuement sur ce rapport entre production ouvrière et objets « animistes ».

Mais le thème, pour spectaculaire qu'il soit, peut aussi n'être qu'un prétexte ; c'est ailleurs qu'il faut aller chercher le motif biographique. Le bestiaire de ciment qui prolifère dans le jardin d'Horace D. laisse songeur. Et l'on ne manque pas de l'interroger sur cette passion pour les animaux exotiques. Il a bien sûr une histoire toute prête. Il y a trente-cinq ans, au cours d'un séjour parisien, il visite le zoo de Vincennes et est fasciné par la girafe. *"Je n'avais jamais vu une bête aussi haute, avec un cou pareil. Ça m'a fait un choc. Alors, de retour, j'ai dit : 'Il faut que je la refasse.' J'avais acheté une carte postale de la girafe et voilà."* Mais le rapport entre les oeuvres d'Horace et son parcours est plus étroit, plus essentiel. Plus que les thèmes, ce qui fait sens dans sa production, ce sont les matériaux. et la technique. Autour d'une armature, Horace coule du ciment qu'il recouvre ensuite de galets. Mais pas n'importe lesquels. Les torrents proches¹ mais plus encore les plages de la Méditerranée, Palavas ou Frontignan, lui fournissent une partie de la matière première. Mais c'est au prix d'une véritable expédition que son art peut pleinement s'épanouir. *"Parce que les galets d'ici, ils vont bien pour certaines choses mais pas pour d'autres. Ils vont pas pour faire tout ce que je veux faire. Il faut en trouver d'autres. Je vais en chercher ailleurs".* A 1460 kilomètres exactement. *"Les plus beaux cailloux, c'est à Malaga, qu'on les trouve, sur la plage de Malaga. Alors, tous les ans, je*

¹ Muxel 1996 : 162

¹ Horace D. habite dans l'Hérault.

descends en Espagne avec ma fourgonnette, chercher des cailloux. 1460 kilomètres avec ma fourgonnette et 400 kilos de cailloux dans le coffre.". Critères esthétiques dont les ressorts sont à chercher dans la vie d'Horace. Il est né en Espagne, à Malaga, bien sûr. Et tous les ans, les 1460 kilomètres nécessaires à son oeuvre apparaissent bien comme un pèlerinage effectué sur les lieux de son enfance. La petite maison de la zone industrielle est bien le lieu où Horace écrit son histoire. Il suffit de pénétrer à nouveau dans son appartement. C'est là qu'il a installé les rares témoins de son passé, deux ou trois photographies elles aussi encadrées de galets. A peine a-t-il fait visiter l'appartement que, sans la moindre transition, sans la moindre demande du visiteur, il les décroche et les commente. Il raconte son enfance espagnole, sa famille, ses oncles et tantes, les parents jeunes, lors des fenaisons, des récoltes, les fêtes de famille. Il ne lui reste rien du passé. Partie précipitamment pendant la Guerre Civile, la famille est arrivée en France dans le plus strict dénuement, ne conservant rien de son passé. Pas le moindre objet de famille qu'Horace aurait pu s'approprier, autour duquel il aurait pu ancrer son "roman personnel et familial". On comprend alors la fonction de son bestiaire et de son mobilier en galets. Privé de ces "passeurs" de la mémoire que sont les objets dont on hérite, Horace est comme en apesanteur, sans passé tangible, accessible. Il est coupé de son enfance, de sa famille, de son pays d'origine. Vide que visent à combler ses créations et les périple répétés qu'elles nécessitent. Plus que l'exil, c'est la perte irréversible des souvenirs de famille, des "signes" qui expliquent sans doute sa production. C'est cette absence que cherche à combler son bestiaire² .

Chez Horace D. comme chez Antoine G., les événements mis en scène sont strictement biographiques, s'enracinent dans une histoire personnelle, au mieux familiale. Mais parfois, l'alchimie entre l'homme et sa création est plus complexe. Un glissement s'effectue entre le personnel et le collectif, entre l'histoire familiale et l'histoire locale, où l'une et l'autre se reflètent, se complètent et s'éclairent. Pierre C. réalise des statues à partir de guidons qu'il récupère à la décharge, torture, modèle et transforme. Parmi ses

² Chaque oeuvre peut se lire de multiples façons, s'ancre dans différentes nécessités. Ainsi, les oeuvres d'Horace comme celles d'Antoine s'apparentent aussi à des "objets animistes". Son chien, mort il y a plusieurs années, a fait l'objet de plusieurs statues, qu'il refuse catégoriquement de vendre. De même, il a réalisé son intérieur à la mort de sa soeur aînée. "C'est en hommage à elle que je l'ai fait. C'est d'ailleurs tout ce qu'il me reste d'elle". On ne saurait le dire plus explicitement.

réalisations les plus célèbres, Michel de l'Hôpital, *"un pauvre bougre qui vivait à l'hôpital. On lui avait donné un tambour et il tapait dessus pour appeler les gens, les jours de marché et il disait les nouvelles."* Un "héraut ordinaire" qui a fortement marqué la mémoire de Pierre C. Mais il n'est pas le seul *"à le revoir encore avec son tambour sur la place du marché, la tête droite, fier comme Artaban"*. Tous les habitants de cette petite ville industrielle se souviennent de ce personnage, dont ils transmettent même le souvenir à leurs enfants, et il suffit de prononcer son nom pour que les histoires affluent, chacun racontant un souvenir, une anecdote. D'autres artistes locaux et notamment un peintre, ami de Pierre C., l'ont également immortalisé. Michel de l'Hôpital est une sorte de figure locale, clé qui permet d'accéder à un certain passé, paré de toutes les vertus, celui où la ville était prospère, où le cuir régnait en maître, fierté de la ville, où la mégisserie offrait de l'emploi au plus grand nombre. Plus qu'un simple souvenir personnel, Michel incarne un temps que Pierre C. prend en charge et fait revivre au travers de son oeuvre. Est-ce alors hasard si, parmi ses autres réalisations, figure en bonne place le "classeur de cuir", figure emblématique de cette industrie ? Là encore, la mémoire du lieu rejoint la mémoire d'un homme : dans la famille de Mme Pierre C., on compte plusieurs classeurs de cuir, son père mais aussi plusieurs de ses oncles. Pierre C. lui-même était mécanicien dans une mégisserie. Ainsi, par ses réalisations, Pierre C. se fait l'interprète de l'histoire locale, qui est aussi et d'abord son histoire et celle de sa famille. Ces mémoires-gigognes sont relativement fréquentes dans la production oeuvrière : on se met en scène au travers de l'histoire locale.

Enfin, l'intégration des productions au décor domestique associe plus étroitement encore ces oeuvres à la sphère de la mémoire. Car le décor n'est pas neutre. Il constitue une partie de la mémoire visuelle de la famille. Martine Ségalen a montré combien à travers bibelots et objets "se perçoit le travail de reconstitution de racines (...) qui passe par une fixation dans le passé et une projection dans l'avenir." (Ségalen 1987 : 33) Ce qui est vrai pour les ouvriers de Nanterre vaut également pour les familles de ces "ouvriers". Les oeuvres, intégrées dans cet ensemble qui fait mémoire, deviennent elles aussi éléments de cette mémoire familiale. Le pavillon de Maurice D. en est un exemple particulièrement saisissant. Concepteur de charpentes métalliques à la retraite, il se consacre depuis très longtemps à la réalisation de statues en bois. Son intérieur en est saturé : on en retrouve dans toutes les pièces, y compris dans la chambre à coucher. Or l'oeuvre, pléthorique, est ici investie d'une fonction précise que l'on découvre en s'intéressant à sa genèse. Il s'est intéressé au bois

pour la première fois lors de la réalisation de la charpente d'une chapelle mais pas n'importe laquelle. L'édifice est dédié à sa fille décédée quelques mois auparavant. La sculpture sur bois est commémoration, rappel de la mémoire. Chaque statue est comme un autel à elle seule, incarne la fille disparue. Ce que confirme un détail : de cette fille tant pleurée, il n'y a aucune photographie. A quoi serviraient-elles ? Les statues les remplacent plus efficacement.

Chez Martial B. aussi, la création a pour effet de combler une absence, de produire un discours. De sa fille tragiquement disparue, il ne parle jamais. Mais ce silence est assourdissant pour qui sait entendre et voir. L'énorme Priape qui brandit triomphalement un organe pour le moins agressif n'est pas, comme certains observateurs le prétendent, la marque d'une sexualité reprouvée, d'une quelconque frustration. Il est oeuvre de mémoire, présence manifeste de cette fille dont il ne dit jamais rien : c'est elle qui, lors d'un voyage en Grèce, lui avait ramené un Priape miniature qu'il a ensuite reproduit à grande échelle. L'original figure d'ailleurs toujours sous les pieds de la reproduction.

Comme tout autel familial¹, l'oeuvre s'enracine dans le passé. Mais elle est aussi solidement ancrée dans le présent et notamment dans le présent du créateur sur lequel elle exerce une action non négligeable.

****Destin brisé, destin reconstruit***

L'égo-musée est aussi le lieu où le créateur met en scène l'identité dont il rêve, l'image idéale de lui-même. Il peut être analysé comme un moyen de modifier le destin, d'en écrire un autre, plus "conforme".

Cette reconstruction paraît particulièrement évidente à propos de Raymond Isidore dit Picassiette. En 1935, sa santé, très fragile, l'oblige à abandonner son métier de fondeur. Employé par la ville de Chartres, il doit veiller à l'entretien du cimetière. "On m'a mis balayeur au cimetière, comme quelqu'un qu'on rejette parmi les morts, alors que j'ai des capacités pour faire autre chose

¹ Les exemples cités associent plus spécialement le créateur et son passé. Mais les épouses exercent aussi leur influence, suggérant des thèmes, réclamant des oeuvres en liaison manifeste avec leur propre histoire. Ainsi, Albert G. a-t-il sculpté dans le bois un piolet de mineur à la demande de son épouse dont le père était mineur.

ainsi que je l'ai prouvé..." (Ehrman 1962) Parcourant les allées silencieuses du cimetière, fouillant les décharges, les carrières, Raymond Isidore ramasse tout ce qui lui semble présenter un intérêt esthétique : statuettes mais surtout faïences, carrelages et vaisselle brisée dont il va patiemment décorer tout son univers. Voilà bien un récit d'origine idéal : un métier qui relègue aux marges, parmi les morts et les déchets, un art qui recycle le déchet pour en faire un objet d'admiration. L'oeuvre devient métaphore du parcours de Picassiette, moyen de le dire mais aussi moyen de lutter contre un destin. On ne peut que prendre avec la plus extrême prudence ce type d'explication. Sans doute doit-elle beaucoup à l'intérêt que Raymond Isidore a suscité de son vivant. Sans doute a-t-il offert à Erhman une explication puisée ailleurs, dans les lignes qu'on lui avait déjà consacrées, à la façon de Martial B et peut-être de Ferdinand Cheval. Il n'en reste pas que le désir de modifier un destin, de construire une autre image de soi est bien celui qui anime ces créateurs. Mais de façon beaucoup plus subtile que ne le suggère l'exemple de Picassiette.

L'oeuvre comme compensation d'une ambition brisée, c'est ce dont attestent certains créateurs. Ainsi, Henri Chéné rêve de devenir aviateur : il sera ouvrier agricole puis jardinier municipal. Ses rêves d'aviation, il les réalisera dans le jardin de son pavillon, baptisé d'ailleurs "Les ailes". "Avec un bric-à-brac de récupération, il édifie peu à peu ce qu'il appelle son 'musée de l'aviation' : éoliennes, fusées, aéronefs et avions divers surgissent sur des piquets de bois colorés. (...) Au début des années quatre-vingt, Henri Chéné réalise sa pièce maîtresse : un bi-plan F912 à taille réelle dans lequel il installe un fauteuil, face aux commandes, prêt à lancer le moteur... d'une vieille lessiveuse." (Thiébaud 1996 : 37) Enfant, André V. rêve de menuiserie, comme le père d'un de ses camarades de classe auprès de qui il s'initie au maniement du rabot et de la varlope. Espoir déçu puisque ses parents l'obligent à suivre des études de ferronnerie qui le conduisent dans une usine métallurgique où il travaillera toute sa vie durant. La retraite venue, c'est à titre récréatif qu'il retrouve le bois qu'il tourne, sculpte et grave, réalisant au fil des années une oeuvre d'importance qu'il consigne dans son "petit musée". Il a d'ailleurs acheté récemment une patente de tourneur sur bois ! Quant à Raoul, ses réalisations peuvent prêter à sourire, de simples ronds de bois débités à même le tronc, à peine rabotés, sur lesquels sont fixés des morceaux d'amadou ou d'écorce de chêne-liège, le tout agrémenté de fleurs artificielles, d'oiseaux factices ou de petits sujets. C'est avec fierté que le couple les a exposées au salon. Pour comprendre ces oeuvres, le vocabulaire de l'art est inopérant qui vouerait immédiatement aux gémonies de tels "croutéums". Il faut

plonger au coeur du roman familial pour comprendre le rôle essentiel de ces réalisations, la place fondamentale qu'elles occupent. Né dans une famille où l'on était "bouchonniers de père en fils, depuis toujours", dans un village où l'on "a toujours fait que des bouchons", Raoul se devait d'être bouchonnier lui-même. Mais les années soixante sonnèrent le glas de cette industrie. Plutôt que de "tirer le diable par la queue en restant ici", il préféra la stabilité d'un emploi de facteur en région parisienne. Mais ce qu'il gagna en stabilité économique, il le perdit quant à son identité. La retraite venue, lorsqu'il a voulu reprendre sa place au village, il a dû renouer avec ce passé, effacer la trahison, l'abandon. L'achat d'une ancienne bouchonnerie où il vit désormais et son travail "artistique" du bois en font désormais un véritable bouchonnier. Au point qu'au cours d'un travail ethnographique sur la mémoire de cette industrie, on le désigna parmi les personnes-ressources. Un rôle qu'il endossa sans l'ombre d'une crainte, maniant à merveille le paradoxe, reconnaissant n'avoir connu qu'un emploi très éphémère dans une bouchonnerie mais faisant preuve d'un savoir certain à ce propos, expliquant longuement la récolte du liège et la fabrication d'un bouchon. Plus encore qu'un moyen de donner libre cours à un goût ou une envie, l'oeuvre permet de changer d'identité professionnelle et sociale, de s'approprier une profession autre, de modifier de façon symbolique mais efficace le parcours biographique qui devient palimpseste.

Une remarque s'impose alors : Ferdinand Cheval était facteur rural, Picassiette, préposé à l'entretien du cimetière. Parmi mes interlocuteurs, un CRS, un "cafetier", un employé des PTT, un autre travaille à l'ONF. Plusieurs créateurs présentent ainsi un point commun : ils sont au début d'une ascension socio-professionnelle, ils ont abandonné le monde du travail manuel qui était celui de leurs parents pour accéder à un emploi moins physique. Pour ceux qui, issus des "classes laborieuses", ont opté pour un destin autre, petits fonctionnaires, employés ou commerçants, ces créations ne sont-elles pas un moyen de renouer le fil avec l'univers des parents, de s'inscrire, même de façon symbolique ou illusoire, dans le prolongement d'une tradition des gestes, du "Faire" ? On peut avancer une hypothèse qu'il conviendrait d'approfondir : l'oeuvre serait ainsi un moyen de transition, une sorte de "passeuse au gué du destin", qui faciliterait une rupture avec la tradition familiale en la prolongeant de façon symbolique mais aussi et surtout en la sublimant, transformant l'objet du labeur en objet d'admiration.

Cette dernière dimension est particulièrement évidente lorsqu'on s'intéresse aux techniques mises en Oeuvres. Un fait n'a pas manqué de m'étonner : enquêtant parmi les ouvriers les plus

âgés d'une usine métallurgique, étrillée par la crise économique, j'ai eu la surprise d'y rencontrer nombre d'ouvriers, torturant les métaux, sculptant ou gravant le bois¹, etc. Situation d'autant plus étonnante que, dans la parqueterie toute proche, les talents se font beaucoup plus rares ; je n'y ai rencontré aucun ouvrier. Paradoxe que l'on comprend en s'intéressant au sort réservé, pour surmonter la crise, aux savoir-faire des métallurgistes. L'entreprise possédait sa propre école où elle formait ses ouvriers qualifiés et ses agents de maîtrise. Tourneurs, fraiseurs, ajusteurs, mouleurs représentaient l'élite de l'entreprise, une aristocratie du geste et du faire dont les années quatre-vingt sonnèrent le glas. La robotisation et l'informatisation remplacèrent la lime et l'étau. La noblesse en blouse bleue dut s'habituer à surveiller des écrans, à programmer des machines. Ce qu'elle vécut à la fois comme une promotion, puisqu'elle s'éloignait du travail manuel, mais aussi comme une dévalorisation car les savoirs qu'elle seule détenait, devenus obsolètes, objets d'ironie de la part des plus jeunes, n'avaient plus leur place dans le processus de travail. Situation difficile que l'oeuvre permet de résoudre. C'est en elle que les savoirs sont réinvestis et magnifiés. Grâce à elle, tourneurs, ajusteurs et autres "ouvriers" hautement qualifiés renouent avec le geste admirable. En effet, ceux-ci font régulièrement l'objet d'expositions au sein de l'usine. Que la parquetterie ne présente pas d'ouvriers n'étonne pas : elle ne nécessite aucune technique particulière et l'essor économique qu'elle connaît actuellement offre à ses employés une identité valorisée.

Enfin, les circulations dont cette production fait l'objet assoient encore son caractère d'égo-musée. Je l'ai dit, l'oeuvre a vocation à rester chez son créateur, au salon ou dans le "petit musée". L'ouvrier refuse le plus souvent de vendre ses réalisations. Mais parfois, il accepte de s'en séparer. *"L'attelage de boeufs qui est dans l'entrée, c'est toute une histoire ! j'ai pas cru arriver à le garder. Parce que le premier, ma fille me l'a fauché tout de suite. Elle le voulait, elle le voulait, elle le voulait ! Alors du coup, j'ai fait une photo de suite comme je savais qu'elle devait le prendre. Comme ça, je l'ai quand même. Et mon autre fille, quand elle a vu ça, elle en a voulu un aussi. Alors, je lui ai fait le même. Du coup, l'attelage de boeufs qui est dans l'entrée, c'est le troisième que je fais."* Cependant, tout le monde ne peut pas

¹ Le bois est, paradoxalement, un matériau très utilisé dans la métallurgie. Il sert notamment à réaliser les "matrices", pièces uniques qui serviront ensuite à réaliser les moules pour la production des pièces en série. Le mouleur est plus un homme du bois que du métal.

prétendre aux largesses de l'ouvrier. "J'ai un cousin qui est prof à Bordeaux. On se fréquente pas beaucoup, deux ou trois fois dans l'année et puis c'est tout. Et la dernière fois qu'il est venu, j'avais fait un chouette encrion comme autrefois, en noyer. Je m'étais servi d'un noeud du bois. Sans me vanter, ça avait de la gueule. Et alors, mon cousin, ça lui a plu. 'Oh ! c'est joli. C'est original.' Et tout le tralala. Il voulait que je lui donne, quoi. Mais si tu commences comme ça, tu en finis plus. Tu y passes toutes tes journées. Et puis, finalement, c'est mon fils qui l'a pris." Ici, un cousin sèchement éconduit malgré une demande aimable, là des enfants qui exercent une sorte de droit de préhension sur l'oeuvre de leur père qui semble trouver ce "pillage" normal. En effet, la circulation des oeuvres ne doit rien au hasard mais est étroitement liée à un réseau de parenté et de sociabilité qu'elle met en scène tout en l'organisant, assignant à chacun sa place. Mais peut-il en être autrement ? Cet "égo-musée" qu'est la production ouvrière, où sont consignés et théâtralisés l'identité et le "roman personnel et familial" du créateur, est-il de ces collections que l'on peut éparpiller au hasard ?

BIBLIOGRAPHIE

BECKER, H.

1988 *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Flammarion, Série Art, Histoire et Société, (1^o édition 1982).

DELACAMPAGNE, C.

1989 *Outsiders. Fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*, Mengès.

DUBUFFET, J.

1967 *Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard.

FRIEDMAN, M

1977 *Les secrets du Facteur Cheval*, Jean-Claude Simoen.

GOTMAN, A.

- 1989 "Le vase, c'est ma tante'. De quelques propriétés des biens hérités", *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, 14, pp 125-150.
- HEINICH, N.
1993 "Les objets-personnes : fétiches, reliques et oeuvres d'art", *Sociologie de l'art*, 6, pp 25-56.
- LASSUS, B.
1977 *Jardins imaginaires, Les habitants paysagistes*, Les Presses de la connaissance.
- MOULINIE, V.
1999 « Des 'ouvriers' ordinaires. Lorsque l'ouvrier fait le/du beau.. », *Terrain*, 32, pp 37-54.
- MUXEL, A.
1996 *Individu et mémoire familiale*, Nathan, Essais et Recherches.
- PEIRY, L.
1997 *L'art brut*, Flammarion, Tout l'art Histoire.
- SEGALEN, M.
1987. « Objets domestiques de la vie ouvrière. Transmissions et ruptures dans les familles de Nanterre (1920-1960) », *Ethnologie Française*, 17, 1, pp 29-38
- THIEBAUT, O.
1996 *Bonjour aux promeneurs ! Sur les chemins de l'art brut...* Editions Alternatives.
- VON SCHAEWEN D. et MAIZELS, J.
1999 *Mondes imaginaires*, Taschen.