



Des mains pour penser

« C'EST CE QUE JE FAIS QUI M'APPREND CE QUE JE CHERCHE »

Pierre Soulages



Des mains pour penser

« C'EST CE QUE JE FAIS QUI M'APPREND CE QUE JE CHERCHE »

Pierre Soulages

Remerciements

Nous tenons à remercier en premier lieu :

Jean-François Galliard, Président du Conseil départemental de l'Aveyron

Christine Presne, conseillère départementale et présidente de la commission de la culture et des grands sites

L'ensemble des conseillers départementaux

Christian Teyssède, président de Rodez Agglomération

Jean-Michel Cosson, vice-président de Rodez Agglomération en charge de la culture, du patrimoine et du tourisme

L'exposition a bénéficié du partenariat et du soutien de nombreux partenaires, qu'ils en soient ici remerciés :

Le photographe Michel Dieuzaide

Denise Frélaut

Marion Pitz-Schallenberg

La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

L'Institut national de l'audiovisuel (INA)

La Polka Galerie

Le Carto Club 12

L'Institut occitan d'Aveyron (IOA)

Karinne Charles, conseillère pédagogique arts visuels, Direction des services départementaux de l'Education nationale de l'Aveyron (D.S.D.E.N.)

Emilie Arnoux, chargée de mission design, délégation académique à l'éducation artistique et culturelle, rectorat de l'académie de Toulouse

Pour leur contribution au catalogue :

Nicolas Adell, directeur de la revue *Ethnologie française*, maître de conférences en anthropologie, université de Toulouse - Jean Jaurès

Benoît Decron, conservateur en chef, directeur du musée Soulages

Aurore Méchain, attachée de conservation, directrice adjointe du musée Soulages

Hervé Munz, anthropologue, département de géographie, université de Genève

Carmen Grima, chargée des collections départementales

Commissariat

Aline Pelletier, conservateur des musées départementaux

Nicolas Adell, directeur de la revue *Ethnologie française*, maître de conférences en anthropologie, université de Toulouse - Jean Jaurès

Commissaires associés

Benoît Decron, conservateur en chef, directeur du musée Soulages

Aurore Méchain, attachée de conservation, directrice adjointe du musée Soulages

Graphisme

Merico

Photographies des collections

Thierry Estadiou, MERAVILLES PHOTOS SARL

Vitrines

Promuseum

Alain Portelli, directeur général des services, Conseil départemental de l'Aveyron

Philippe Ilieff, directeur général adjoint du pôle environnement, culture, vie associative, sport et jeunesse, Conseil départemental de l'Aveyron

Claude Roumagnac, directeur des affaires culturelles et de la vie associative, du patrimoine et des musées, service des musées départementaux

Production scénographique et montage

Sophie Favarel, médiatrice et chargée du développement du parcours permanent au musée des arts et métiers traditionnels – Salles-la-Source

Patrice Debons, technicien des musées départementaux

Régie des collections

Carmen Grima, chargée des collections départementales

Administration

Marlène Calixte

Stéphanie Castanié

Service des publics

Bérangère Marchand, médiatrice et chargée de l'accueil des publics au musée des arts et métiers traditionnels – Salles-la-Source

Sophie Favarel, médiatrice et chargée du développement du parcours permanent au musée des arts et métiers traditionnels – Salles-la-Source

Claudine Dufeu, accueil du public au musée des arts et métiers traditionnels – Salles-la-Source

Cécile Orliac, chargée du développement des musées départementaux

Communication

Olivia Bengué, chef du service communication et documentation

Nicole Combacau, Hélène Frugère

Imprimerie départementale

Nous tenons également à remercier le bureau des marchés publics et la direction du patrimoine départemental et des collèges.

Préface

Un artiste *est un artiste !*

Un artiste est un artiste. Notamment un artiste peintre. Ni un intellectuel, ni un manuel, donc. Mais cette différenciation a-t-elle encore un sens ?

La main est-elle un simple prolongement du cerveau, la réflexion induisant en quelque sorte forcément l'action ? Ou bien peut-on penser que la main participe toujours pleinement au processus créatif, dans une sorte d'aller-retour fécond avec la pensée ?

On parle volontiers d'intelligence de la main, et il faut donc aller jusqu'à l'outil, ce formidable instrument d'évolution devenant ainsi une véritable forme d'émancipation.

Il arrive que les grands artistes créent leurs outils. C'est le cas de Pierre Soulages, et le fait est bien connu. Nous sommes là dans une pratique où créateur et créature se confondent, pour accompagner un cheminement particulier.

La main de l'artiste commence par façonner, ou détourner de sa fonction première, l'outil qui donnera naissance à la toile. Il s'agit là de l'acte parfait, entièrement abouti, dans le cadre d'un processus créatif. Mais c'est aussi un acte de continuité : c'est celui des premiers humains qui, depuis toujours, sont soucieux de s'affranchir de certaines contraintes. En créant des outils, ils facilitent certaines réalisations qui vont leur permettre d'aller de l'avant.

Cette exposition qui évoque notamment les outils de Pierre Soulages, au sein du musée de Salles-la-Source, est en outre très pertinente car elle est à côté de l'exposition permanente qui présente de manière très complète ce qu'on pourrait qualifier d'outillage rural traditionnel.

C'est-à-dire les outils de l'agriculteur du début du dix-neuvième siècle jusqu'aux débuts de la mécanisation. Une manière de voir les choses plus utilitaire, un peu différente, donc, mais pas totalement. C'est le patient travail des champs jouxtant la sublimation du noir que l'on peut considérer comme contemporaine, mais qui est en fait intemporelle.

L'instinct créatif, ainsi, n'est pas prêt de passer la main.

Cette exposition a pu voir le jour grâce au partenariat mis en place entre les deux collectivités que sont le conseil départemental et l'agglomération ruthénoise, le premier gérant notamment le musée de Salles-la-

Source, alors que la deuxième a en charge le musée Soulages. Salles-la-Source se trouve d'ailleurs entre deux pôles attractifs aveyronnais : Rodez et Conques, où le génie créatif de Pierre Soulages s'est aussi exprimé à travers les vitraux de l'abbatiale.

Le musée départemental des arts et métiers traditionnels, qui se situe donc sur cette « trajectoire culturelle », a adopté le principe d'une exposition temporaire. Il s'agit là d'un attrait supplémentaire, à même d'attirer un public nouveau, tout comme d'ailleurs la mise en place d'événementiels ou la programmation d'actions « hors les murs ». Toutes choses qui permettent d'appréhender différemment la vie muséale, en lui donnant une plus grande visibilité.

La publication d'un catalogue, enfin, entre aussi dans cet ordre d'idée, afin que tous les musées départementaux renouent avec cette démarche qui permet d'entrer dans le détail du sujet exposé, de l'approfondir. Le

catalogue permet de laisser une trace pour une manifestation temporaire, et donc par définition éphémère. Ce document scientifique, qui explique et participe à une plus grande diffusion de l'exposition concernée, est encore, dans le cas présent, un moyen de mettre un coup de projecteur sur la collection départementale en réserve à Flavin. Près de vingt mille objets, essentiellement des biens ethnographiques issus du département de l'Aveyron, sont en effet entreposés au centre technique départemental.

L'incroyable richesse ethnographique et muséale de l'Aveyron est ainsi à même de nous offrir encore de belles émotions artistiques autour de ce fil mystérieux qui relie le cerveau à la main, et la main à l'outil.

**“ L’instinct créatif
n’est pas prêt de
passer la main... ”**

Jean-François GALLIARD

Président du Conseil départemental de l'Aveyron

Sommaire

Les collections d'outils à main au musée des arts et métiers traditionnels

par **Carmen GRIMA**, *Chargée des collections départementales*
Aline PELLETIER, *Conservateur des musées départementaux*

p.11

Le geste technique et sa musique

par **Nicolas ADELL**, *Directeur de la revue Ethnologie française, Maître de conférences en anthropologie - Université de Toulouse, Jean Jaurès*

p.14

« C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche » ou Les mains de Soulages

par **Benoît DECRON**, *Conservateur en chef, directeur du musée Soulages*
Aurore MÉCHAIN, *Attachée de conservation, directrice adjointe du musée Soulages*

p.21

Mains, machins et machines.

Le corps mécanisé de la créativité artisanale

par **Hervé MUNZ**, *Anthropologue - Département de géographie, Université de Genève*

p.25

Catalogue

p.29



Racloir de sabotier daté de 1887
Origine : Sauveterre-de-Rouergue, Aveyron
N° INV : MR 06 237

Les collections d'outils à main au musée des arts et métiers traditionnels

Carmen GRIMA

Chargée des collections
départementales

Aline PELLETIER,

Conservateur des musées
départementaux

Un musée d'artisanat local

Dans cet article, on entendra par « outil à main » un objet technique qui permet de prolonger et d'armer le corps, en l'occurrence la main, pour accomplir un geste dont le principe est de modifier la matière¹. La présentation qui suit, tout comme le propos de l'exposition *Des mains pour penser*, se consacre à l'outillage artisanal.

Les collections du musée ont été rassemblées à partir des années 1950 avec le projet d'ouvrir un « musée départemental du folklore » dans un contexte d'urgence de la conservation d'un monde paysan en pleine mutation aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale. Les premières acquisitions rassemblent des objets de la vie domestique, rouets, fuseaux, jarres à huile, mortiers et pilons à sel, bassinoires, berceaux, des photographies et les premiers outils à main, tarières pour tonneaux, herminette.

Le musée des arts et métiers traditionnels doit sa naissance à la signature d'une charte culturelle entre l'Etat et le Département en 1978 et à la création officielle du Musée du Rouergue. Le Conseil départemental de l'Aveyron continue aujourd'hui d'en être le gestionnaire. La collection s'installe dans une ancienne filature de drap de laine construite dans les années 1830 sur la commune de Salles-la-Source. La filature de Salles-la-Source reçoit les collections d'agriculture, d'élevage, d'agro-alimentaire et d'artisanat et expose depuis plusieurs décennies l'outillage de chacun de ces domaines et des exemples de productions.

Panorama des collections (exposées et en réserve) : grands ensembles et pièces remarquables

En s'extirpant durant le XX^e siècle du domaine du folklore, l'observation de l'objet du quotidien accède progressivement aux sciences humaines et à des méthodes de collecte et de documentation scientifique². A côté d'acquisitions spontanées et isolées, la collection du musée des arts et métiers traditionnels s'est constituée par la collecte de fonds d'ateliers entiers ou présentant tout au moins une belle panoplie de l'outillage utilisé.

L'artisanat du bois

Les premiers métiers qui font l'objet de collectes systématiques sont ceux du bois : le sabotier, le menuisier, le charron, le tonnelier.

Pour l'exposition sur le travail du sabotier en 1970, des collections de diverses provenances sont rassemblées : matériel de Belcastel, Naucelle, Vors (Aveyron), Marcillac-sur-Célé (Lot) et Alban (Tarn). Une grande variété d'outils permet d'illustrer la plupart des techniques : abattage et débitage (sondes, haches, scies, chèvres), façonnage (herminettes, billots, paroirs, creusoirs), évidage (ciseaux, tarières, cuillères, rognés ou rouannes, maillets), finissage (raclor, lime, plane), décoration (gouges, rainettes). Pour sa spécificité et sa dimension le paroir est l'outil emblématique du métier (29 paroirs inscrits à l'inventaire).

1. FELLER, Paul, TOURRET, Fernand, L'outil. *Dialogue de l'homme avec la matière*, Bruxelles, 1970, p.12.

2. PIZZORNI Florence, *Les musées de société : musées du XXI^e siècle. État des lieux et refondations*, Ministère de la culture et de la communication, Direction générale des patrimoines, Service des musées de France, juillet 2016, p.9.

Le musée du Rouergue a acquis plus récemment deux fonds d'atelier de sabotier : Urbain Lacaze à Marcillac-Vallon et Elie Cammas à Grand-Vabre. Le premier est remarquable pour le nombre, la diversité et la présence de nombreux outils à main fabriqués par le propre sabotier pour un usage bien précis et le second illustre l'évolution du métier avec l'introduction progressive des machines.

Les autres métiers du bois, comme le menuisier (collecte en 1970 auprès de l'atelier Mazars à Clairvaux), le charron (collecte en 1970 dans la commune de Colombiès du matériel de charron de Boutary à Talespues et de Rey à Bonneviale³), ont bénéficié de deux importantes acquisitions à la fin des années 1990 : l'atelier de menuisier Jean-Baptiste Delmas, né en 1867 à Bruéjouls, et l'atelier de charronnage Cérés à Canet-de-Salars, né en 1888.

L'artisanat des métaux

Quantitativement, il constitue avec l'artisanat du bois les métiers le plus représentés dans la collection du musée des arts et métiers traditionnels.

En 1990, le matériel de la forge de Sarémejane de la famille Pradalié à Rodelle est donné au musée. Il fera partie de la reconstitution mise en place au musée des arts et métiers avec le matériel de quatre autres forges aveyronnaises : la forge Brugier à Moyrazès, la forge Malaterre à Requista, la forge d'Espalion, et la forge Carenac à Auriac-Lagast. Des objets de grande taille comme le soufflet, le billot et son enclume, l'établi, et des machines comme les cintruses, les poinçonneuses et les perceuses à colonne, côtoient des outils à main spécifiques pour le travail à chaud du fer sur l'enclume : les outils de choc comme les masses, les marteaux ou les tranches et les pinces ou tenailles indispensables pour tenir la pièce chaude pendant le forgeage.

Le travail d'autres métaux est aussi bien illustré dans les collections : le cuivre, dont l'activité des martinets du Lézert est attestée dès la fin du XV^e s. jusqu'au XIX^e siècle et qui produit les coupes noires que les chaudronniers transforment en récipient de leur choix. La plaque en fer à bouts arrondis et quatre cuvettes qui proviennent très probablement de l'ancien martinet de La Porgue à Labastide-l'Évêque constituent un vestige remarquable de cette activité. Deux lots présentant l'outillage des chaudronniers aveyronnais méritent une mention : l'atelier Fournier à Rodez et l'atelier de Victor Unal, né en 1857 à Sauveterre-de-Rouergue.

L'artisanat de la pierre

L'atelier du tailleur de pierre H. Alaux à Marcillac-Vallon est le seul ensemble aveyronnais présent dans les collections. Les grattoirs ou « chemins de fer » utilisés sur des pierres tendres, pour faire des rainurages, des cordons arrondis ou des moulures, ainsi que les bouchardes aux extrémités composées d'un damier de pointes pyramidales, utilisées pour dresser les parements, sont les objets les plus nombreux dans ce fond d'atelier.

L'artisanat textile

La production textile est surtout représentée dans les collections par des machines provenant de manufactures et filatures. La production artisanale, cardage, filage et tissage, à proprement parler se cantonne souvent à la sphère domestique et

3. Depuis 1975, déposés au musée de Salmiech

permettait un complément de revenu : métiers à tisser en bois comme celui du musée provenant de Quins, peignes à carder, fuseaux, quenouilles et rouets. Les quenouilles sont des objets fragiles et seulement trois pièces en bois tressé sont conservées dans les collections du musée.

L'artisanat du cuir

Le travail du cuir est associé à des métiers très répandus en Aveyron comme les tanneurs qui prolifèrent au XIX^e siècle à proximité des cours d'eau (Le Monastère-sous-Rodez, Espalion, Saint-Geniez-d'Olt, Millau), mais les collections départementales ne possèdent qu'une petite quinzaine de pièces provenant essentiellement de Millau : des couteaux à écharner et des couteaux à corroyer ou étires utilisés pour obtenir des cuirs plus fins.

Malgré la présence de quelques outils associés à la ganterie du Sud-Aveyron, le métier du cuir le mieux représenté dans les collections est celui du bourrelier. Il s'agit surtout de produits finis mais il faut souligner le lot provenant de la bourrellerie Lignon (boulevard Denys Puech à Rodez) : 120 pièces acquises en 1973, dont un ensemble de lissoirs en bois et en os ainsi que des patrons pour la fabrication de différents types de selles. En 2004, les 16 objets provenant de l'atelier René Puech, bourrelier à Espalion de 1946 à 1979, complètent la liste du métier.

L'objet du quotidien est un objet polysémique. Il détient de multiples sens et significations. L'outil à main, objet ordinaire pour qui a exercé un métier de manière régulière, continue, routinière pourrait-on dire, n'échappe pas à cette réalité. Mis en exposition, il peut être valorisé pour sa technicité, son aspect esthétique, pour des valeurs de transmission, de mémoire quand l'objet a définitivement disparu de l'usage contemporain ou encore pour faire ressurgir des souvenirs sonores ou olfactifs d'utilisation. C'est cette polysémie que l'exposition *Des mains pour penser* met en avant pour que chaque visiteur, chaque « regardeur » soit interrogé sur sa pratique et sa relation à ce prolongement du corps qu'est l'outil à main : du bricoleur à la retraite au lycéen armé de son portable.

Le geste technique et sa musique

Nicolas ADELL

*Directeur de la revue
Ethnologie française
Maître de conférences
en anthropologie
Université de Toulouse
Jean Jaurès*

Qu'est-ce qu'un geste technique ? La question peut sembler secondaire. Ne pourrait-on pas considérer tout simplement qu'un geste technique est un geste réalisé par un individu dans le cadre d'un processus de fabrication ? Mais qu'en est-il du fait de se saisir d'un outil ou de poser une planche sur un établi ? Il s'agit bien de gestes « réalisés dans le cadre d'un processus de fabrication » mais que l'on pourrait avoir du mal à qualifier immédiatement de « techniques ». Faudrait-il ajouter qu'un geste technique est un geste qui témoigne d'une certaine complexité ? Mais à quel degré de complexité ? Et comment l'apprécier objectivement ? Car ce qui peut paraître complexe pour un jeune adolescent ne l'est pas forcément pour un adulte expérimenté.

Et puis, pour un jeune enfant, le fait de se servir un verre d'eau avec une carafe n'est-il pas aussi un geste complexe, qui fait l'objet d'un certain apprentissage et qui, dès lors, entrerait dans la catégorie des « gestes techniques », avant d'en sortir sous l'effet de sa maîtrise de plus en plus grande et de moins en moins réfléchie ? Un geste peut-il être « technique » temporairement ?

Les problèmes qui se posent immédiatement dès que l'on essaie de répondre à cette simple question « Qu'est-ce qu'un geste technique ? » en révèlent tous les enjeux et, surtout, dévoilent les usages flottants de plusieurs expressions qui ne se recouvrent que partiellement : « actions », « gestes », « gestes techniques », « techniques du corps », « gestes artistiques » pour n'en citer que quelques-unes. Il conviendrait donc de préciser ces usages un peu approximatifs, ce qui peut se faire de deux manières qui correspondent à deux façons de prendre le problème.

D'une part, en surplomb, l'on pourrait traiter la question théoriquement. Ce qui revient à se demander si l'on peut élever l'expression « geste technique » à la hauteur d'une véritable notion. C'est une perspective qui ne paraît pas à la portée de tous de prime d'abord, mais qui consiste en fait à se demander simplement ce qui fait qu'un geste technique est justement « technique ». Est-ce dans l'exécution du geste ? Dans son résultat ? Dans sa fonction ? Dans sa signification ? Prendre le problème de façon théorique et surplombante, ce n'est donc pas nécessairement le prendre abstractivement ; c'est retrouver ce dont on parle exactement et depuis quand, reconstituer le chemin qui fait que le sens a dérivé et qu'il est devenu un peu « flottant ».

D'autre part, il est également possible de traiter le problème par le terrain, par les individus eux-mêmes, en examinant des modes de saisie concrets de l'expression dans des situations où les acteurs mobilisent non seulement des gestes techniques mais disent qu'ils le font. Dans ce registre aussi, la perspective est très vaste car cela rejoint des thèmes tels que « geste technique et réflexivité », ou « le geste technique comme catégorie populaire ». Mais, une fois encore, elle peut aussi se traiter en se posant quelques questions précises et simples : quelles sont les circonstances propres à faire surgir l'intérêt chez un individu pour le « geste technique » ? Comment le désigner ? Pourquoi ? A partir de quand un geste devient-il « technique » pour un acteur ?

Deux approches donc qu'il ne s'agira dans le cadre de ce texte que de survoler dans l'idée de donner au lecteur quelques pistes de réflexion sur ce que « geste technique » veut dire.

Brève histoire d'une expression ordinaire

En dépit de son usage extrêmement répandu de nos jours, l'expression « geste technique » est très peu utilisée avant les années 1940. A ce moment, elle se développe d'ailleurs essentiellement dans un domaine, celui du sport, à la faveur de la structuration de l'enseignement de l'éducation physique et sportive pendant l'Occupation et qui sera poursuivie après la Seconde Guerre mondiale.

Très rares avant 1940, les occurrences de l'expression sont alors concentrées dans deux domaines : celui de la médecine d'une part – avec un usage spécifique, celui de désigner la partie d'une opération chirurgicale particulièrement entourée d'objets technologiques –, et celui de la musique d'autre part. C'est dans ce dernier registre que se situe, à mon sens, le foyer initial à partir duquel l'expression a pu ensuite se développer et être appréhendée de multiples manières. La formule de base du « geste technique » est à chercher dans la musique.

Le premier indice de ce rapport étroit entre geste technique et musique m'était apparu en recherchant les premières occurrences de l'expression, à tout le moins en français, et qui portaient en elles la signification que lui accordent aujourd'hui les ethnologues, les historiens et finalement la plupart des individus.

Ces recherches m'ont mené à la lecture d'un article du 15 novembre 1930 de la très confidentielle *Revue limousine*, où je crois avoir repéré l'une des toutes premières mentions, sinon la première, de l'expression « geste technique ». Elle apparaît sous la plume de Raymond d'Etiveaud, hobereau désargenté, poète et romancier qu'on dirait aujourd'hui « régionaliste ». Féru de musique, il manifestait aussi un intérêt pour les traditions populaires, les mœurs et coutumes, et pour tout ce « folklore appliqué à la vie sociale » comme l'on disait alors. Son intérêt était suffisamment affirmé et reconnu pour qu'on lui confiât d'ailleurs, à l'occasion de la grande exposition sur les arts et traditions populaires de Paris en 1937, la responsabilité du pavillon « Limousin – Quercy – Périgord ». Et je crois que sa sensibilité à l'ethnologie et au folklore n'est pas pour rien dans la capacité qu'il a eue de repérer et de désigner, dans un domaine particulier, le « geste technique ».

L'article dont il s'agit s'intitule « Les ondes musicales de Maurice Martenot ». Il est le compte-rendu d'un concert qui a eu un « succès triomphal » pour deux raisons que soulignent D'Etiveaud : d'une part, « le caractère mystérieux et quasi-magique du merveilleux instrument » ; et d'autre part, les « qualités musicales de l'artiste, ses magnifiques dons d'interprète ». Je ne vois aucun hasard à ce que ce soit dans le registre de la musique, mais plus exactement en écho avec le merveilleux et la magie que le « geste technique » fasse son apparition dans le vocabulaire descriptif. L'un des premiers anthropologues à avoir prêté une attention aux gestes et qui est l'inventeur de la notion de « techniques du corps », Marcel Mauss (1872-1950), est un contemporain de D'Etiveaud. Il est également connu pour ses travaux sur les sorciers et la magie qu'il décrit comme une vaste entreprise de démonstration et d'exercice de techniques et de connaissances. On comprend mieux la portée de la description, par D'Etiveaud, du moment « magique » qui est la rencontre de l'artiste et de son merveilleux instrument :

Maurice Martenot se tient debout devant son appareil, – une petite table allongée qui ressemble à un élégant bureau féminin, à un fragile bonheur-du-jour. Et le miracle de commencer aussitôt. A chacun des gestes de l'exécutant, dont la main droite s'éloigne ou avance de l'instrument, des

flûtes célestes, des violons aériens, des voix angéliques, passent sur l'auditoire, comme par la grâce d'une incantation, – comme si le signe qui les provoque était plutôt un rite efficace qu'un *geste technique*. (Raymond d'Etiveaud, « Les ondes musicales de Maurice Martenot », *Revue limousine*, n°96, 15 novembre 1930, p. 118, mes italiques)

Les Ondes Martenot – c'est le nom de l'instrument – est l'un des tous premiers instruments électroniques, l'ancêtre du synthétiseur. Car Maurice Martenot n'est pas seulement un musicien prodigieux. Il est également un inventeur et un pédagogue. Il fonde en 1932, en marge du Conservatoire, un Institut psychopédagogique d'éducation musicale, et rédige des manuels d'enseignement de la musique. Ainsi, ce personnage concentre de façon tout à fait exceptionnelle une série d'ingrédients propices à l'émergence sous sa plume du « geste technique » : la technologie la plus avancée qu'il incarne comme inventeur du proto-synthétiseur – où l'on retrouve l'autre registre, celui de la médecine, où l'expression « geste technique » renvoyait d'abord à cet univers saturé de technologies – ; le souci de la transmission que manifeste le pédagogue ; l'environnement musical qui est celui où la question du geste a longtemps fasciné, j'y reviendrai ; des qualités d'observateur qui sont celles d'un individu informé d'ethnographie et soucieux de décrire les habitudes et les gestes, des plus ordinaires au plus prestigieux. Je ne peux prouver ici que Raymond d'Etiveaud a eu vent des enseignements de Marcel Mauss à l'Institut d'Ethnologie. Mais tout porte à croire que, directement ou indirectement, ce fut le cas.

Ce sont ces conditions réunies qui permettent au « geste technique » d'apparaître, presque sans y penser. Et la musique elle-même joue à mon avis un rôle tout à fait décisif car elle articule tout à la fois la perspective du langage (la musique comme langage des émotions) dans laquelle le geste est pris – car le geste, à l'origine, c'est ce qui accompagne le discours de l'orateur –, et les limites de cette perspective pour décrire ce que le geste fait. Car si on ne s'intéresse qu'aux mouvements qui *signifient* quelque chose, on perd beaucoup. C'est un élément que Raymond d'Etiveaud perçoit un peu intuitivement. Il décrit la « magie » de l'instrument dans le fait qu'il est capable de recréer des sonorités en les détachant de leurs instruments d'origine, c'est-à-dire en leur donnant, écrit-il, « une sorte d'immatérialité ». La magie, c'est la production de cette immatérialité. Comment est-ce possible ? D'Etiveaud donne des explications :

On ne perçoit point – et pour cause – d'indices de l'effort de l'exécutant, qui est libéré de la majeure partie des soucis d'ordre technique, n'ayant qu'à éloigner ou à rapprocher de l'appareil la pièce métallique placée dans sa main droite, et, par une légère pression de la main gauche sur un petit levier, à commander l'intensité du son, selon les nuances de l'œuvre à interpréter. Ainsi, toute son attention peut être réservée à *l'expression*. (mes italiques)

« Absence d'indice d'effort », « attention libérée », ce sont des éléments qui vont être fondamentaux dans les analyses concernant la virtuosité, l'expérience pratique, l'exécution même des gestes et la dissociation de la main et du cerveau pour un certain nombre d'opérations.

Ce texte était d'autant plus fascinant qu'il résonnait pour moi avec un autre, écrit près de trois siècles avant par René Descartes qui s'interrogeait alors sur les rapports entre la main et l'esprit, l'obéissance de la première au second lui paraissant la règle générale. Mais il rencontre un joueur de luth, l'observe avec son instrument et doit

reconnaître que la règle générale ne fonctionne pas. Le musicien est trop rapide pour qu'il puisse penser à chacun des mouvements de ses doigts, pour que, en fin de compte, la « cause » de la musique soit entièrement dans la tête du musicien. Descartes doit alors reconnaître que ce dernier « a une partie de sa mémoire dans ses mains ». Puis, il se ravise, ou corrige, ou complète : « C'est une mémoire hors de nous ». La première idée permettrait une exécution non réfléchie, non intellectualisée, immédiatement corporelle (la mémoire dans les mains) ; la seconde renvoie plutôt à l'idée d'un système que forment ensemble le joueur de luth, sa main et son instrument. Et, finalement, si une partie de la mémoire était dans l'instrument (la mémoire « hors de nous ») ? L'anthropologie et la psychologie cognitives rejoignent, aujourd'hui, les propositions du philosophe du Grand Siècle.

Pour mener au bout ce raisonnement, il fallait justement libérer le geste du monde du langage dans lequel il était depuis toujours ancré. Car le geste comme langue, c'était ce que disaient tous les dictionnaires. « La langue primitive de l'univers au berceau » écrit Louis de Cahusac à propos du geste pour *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert au XVIII^e siècle, renvoyant aussi, comme pour renforcer sa définition, aux entrées « Chant », « Voix », « Danse », « Déclamation ». Et cela s'inscrit dans l'exacte continuité de ce que l'on écrivait depuis le XVI^e siècle. Le geste est le *mouvement qui signifie* quelque chose ou *qui dit* quelque chose, ou qui accompagne ce qui est dit. C'est « l'action qui accompagne le discours » disent les dictionnaires de l'Académie française jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

On mesure mieux dès lors la rupture qu'avait introduite l'ethnologue Marcel Mauss en mettant au point sa notion de « techniques du corps », pour évoquer les gestes pris dans l'habitude et la routine, hors de la réflexion et de la conscience. Dans le même temps, on comprend un élément qui pouvait paraître anecdotique : le fait qu'il ne parle pas de « geste technique » et qu'il n'utilise qu'à deux reprises le mot « geste » dans son propos. Les techniques du corps ne sont pas des gestes car, pour lui, « geste » est encore associé au langage. Il fallait l'inventivité et la liberté hors des sciences académiques, celles d'un Maurice Martenot, pour parler de « geste technique ». Ce qui ouvre une autre enquête : déterminer ce qui est « technique » dans un geste technique. Pour ce faire, je propose d'essayer de spécifier le geste technique au sein de la catégorie « geste » en général d'une part, et de le distinguer du geste artistique d'autre part.

Geste, geste technique, geste artistique

Un geste est un mouvement qui *se réfléchit en se faisant*¹. Il faut ici insister sur le double sens de « se réfléchir ». Car il est évident que tout geste n'est pas soumis à un projet intellectuel, n'est pas pensé avant d'être réalisé, ou pas toujours. Et, d'ailleurs, on pourrait affirmer que la virtuosité consiste justement à ne plus penser le geste avant de l'exécuter. Mais l'idée est que, pour qu'il s'agisse d'un geste (et non d'un simple mouvement), il doit se former avant ou pendant son exécution une sorte de *trace* – quelque chose comme une image mentale, mais l'expression est un peu forte –, un *double* (« se réfléchir » comme dans un miroir) qui offre la possibilité à l'individu de *travailler* son geste.

L'allure de ce dédoublement, ou de cette « réverbération » comme le dit Jean-François Billeter, change selon le statut de l'exécutant. S'il s'agit d'un apprenti, on peut penser qu'il a véritablement une image mentale du geste qui s'est formée avant son

1. Je prends ici appui sur la lumineuse réflexion conduite par Jean-François Billeter dans un essai récent, *Un paradigme* (Editions Allia, 2012).

exécution et qui est façonnée par l'observation qu'il a pu faire des plus expérimentés. Cette image est formée pour être le guide auquel l'apprenti obéira, c'est-à-dire pour être reproduite le plus fidèlement possible. Dès lors le « travail du geste » est tout entier dans le fait d'adhérer à l'image mentale.

L'expert, de son côté, est dans une autre démarche. Dans son cas, le double surgit dans l'exécution même du geste. Mais il ne s'agit pas alors d'une image. Il est plutôt question de la capacité de *se voir* à quelques moments particulièrement de l'activité. Ainsi, le « travail du geste » peut être réservé à certains aspects de l'exécution elle-même : l'expert pourra alors, contrairement à l'apprenti, jouer sur la vitesse, sur la forme (exagérée, atténuée, etc.), ou encore insérer une variation dans un mode d'exécution, tout ceci obéissant aux circonstances de l'action technique. Dans un certain cas, il faut peut-être aller plus vite qu'à l'accoutumée ; dans d'autres au contraire, il s'agit de ralentir pour faire une démonstration ; dans d'autres enfin, il faudra masquer une partie du processus. L'apprenti, saisi par un double d'un autre type, ne peut quant à lui s'offrir le luxe des circonstances.

Il est enfin des experts plus experts que les autres : des virtuoses. Dans leurs cas, il se développe à mon sens un double d'une extrême finesse, qui est une capacité aiguisée de se voir qui leur permet de se voir totalement, et pas seulement comme chez les autres experts à certains moments particuliers. Cela permet au virtuose de déployer tous les possibles de son geste. Il devient là véritablement le « spectateur de sa propre activité »². Les individus concernés ressentent parfois confusément, au milieu de leur activité, cet effet de dédoublement et l'expriment ainsi : « Je ne suis plus moi-même ».

Si le geste est un « mouvement qui se pense en se faisant », alors le geste technique est un « mouvement qui se pense en se faisant » et, se faisant, *transforme le monde*. C'est vrai aussi bien du geste technique de l'artisan qui retire ou ajoute de la matière, que de celui du musicien ou du sportif qui introduit des possibles supplémentaires dans l'exécution d'une action. Et le monde est transformé du fait de la révélation de virtualités nouvelles (tiens, on peut pincer les cordes du violon de cette manière ou donner avec la raquette cet effet à la balle), qui créent de nouvelles attentes, donc de nouvelles attitudes et de nouveaux comportements.

Le geste artistique, à ce niveau, naît quand dans la distance à soi créée grâce au dédoublement comme chez le virtuose (être le « spectateur de sa propre activité »), on éprouve un plaisir esthétique qui peut être procuré par la perfection de la forme réalisée, par son écart par rapport à la forme attendue, etc. Mais il faut ici bien s'entendre. Le geste artistique n'est pas une sous-catégorie du geste technique. Ils peuvent se recouvrir, mais obéissent à des principes tout à fait différents, indépendamment de leur exécution, ce qui fait que le même mouvement peut être un geste artistique dans un cas ou un geste technique dans un autre ; ou l'un et l'autre ; ou, dans la même situation, être lu sous l'une ou l'autre des étiquettes par des spectateurs différents.

Comment les distinguer dès lors ? En examinant les manières dont les acteurs eux-mêmes pensent leur différence et évaluent séparément de façon assez intuitive geste technique et geste artistique. Or, parmi ces acteurs, les artistes ne sont pas en reste dans le commentaire de cette distinction. Et l'un de ceux à l'avoir fait de manière systématique et très explicitement, et du fait même de sa proximité avec le monde de l'artisanat, est Pierre Soulages.

2. J.-F. Billeter, *op. cit.*, p. 20.

Ce dernier a eu à ce sujet un débat assez vif avec l'anthropologue Claude Lévi-Strauss autour de la question de ce que C. Lévi-Strauss appelle le « métier perdu », celui d'artiste en l'occurrence – de peintre notamment³. Il n'est pas nécessaire d'entrer dans le détail des enjeux de cette controverse. Je me contenterai d'en relever un aspect assez éclairant pour penser la distinction du geste technique et du geste artistique.

C. Lévi-Strauss prononce, dans son texte, une sorte de condamnation, assez forte, des directions prises par l'art depuis l'impressionnisme et qui est particulièrement sans ménagement pour l'art contemporain. Et il condamne précisément le repli de l'artiste sur lui-même, l'invention de mondes propres, alors qu'il devrait avoir « une attitude de déférence, sinon d'humilité, devant l'inépuisable richesse du monde ». L'inépuisable richesse du monde rend en effet inutile et inappropriée, selon C. Lévi-Strauss, la création d'autres mondes ; le « métier est perdu » car il cesse de *faire dans le monde et avec lui*. Or, pour Pierre Soulages, c'est précisément parce que le geste artistique n'a pas à répéter le monde ou à l'explicitier qu'il est artistique. Il s'agit justement de détourner l'ordinaire pour faire apparaître de nouveaux mondes, qui peuvent être très concrets. Il ne s'agit pas de donner simplement des représentations du monde déjà là. « Le tableau n'est pas signe, il est chose » affirme P. Soulages pour indiquer que l'œuvre d'art est autre chose qu'une re-présentation.

Conclusion

Il y a cependant une dimension sur laquelle tous les gestes se rejoignent, mais qui me semblent plus importante dans le cas du geste technique que dans d'autres. Il s'agit de la question du rythme. Tout geste a son rythme. C'est un aspect fondamental. Beaucoup d'artisans identifient et évaluent un geste technique à la présence d'un rythme et à la qualité de l'exécution de ce rythme. Par exemple, je me souviens d'un compagnon cuisinier qui m'expliquait « théoriquement », sans instrument, la manière de ne pas gâter une sauce et qui ne pouvait pas se contenter de montrer le geste à faire. Il fallait qu'il le fasse entendre : « Tu tournes comme ceci : tac, tac... tac, tac... tac, tac... ».

Et la même expérience s'est répétée, sur les toits avec les charpentiers que je fréquentais alors³, au moment de clouer les voliges. On pouvait reconnaître le charpentier expérimenté à la syncope de son marteau : deux coups, et deux seulement, un long et un bref pour enfoncer le clou, et quelques secondes entre deux clous enfoncés. C'est la signature de ce geste technique chez les charpentiers. Mais elle est si évidente, si ordinaire, qu'on n'en prend conscience que lorsqu'un apprenti gauche, un ethnologue qui fait son terrain sur les toits par exemple, ne sait pas reproduire ce rythme avec la même sûreté et que les regards se tournent vers lui parce que le son n'est pas le bon.

Ce qui fait revenir à la musique et son association étroite avec l'idée même de « geste technique ». On comprend mieux, je crois, le fait que les anciens Grecs situaient l'origine de la musique dans les ateliers. On attribue à Pythagore l'invention des harmonies (tierce, quarte, quinte, octave) lors d'une visite dans un atelier de forgerons où le hasard avait fait que le son de chaque marteau formait avec un autre des intervalles euphoniques. Bien entendu, nous sommes encore loin des harmonies des ondes musicales de Maurice Martenot. Mais, en fin de compte, entre le geste technique qui se repère à sa musique, et la musique comme l'un des premiers lieux de manifestation de l'expression « geste technique », je vois une parenté saisissante.

3. Claude Lévi-Strauss, «Le métier perdu», *Le Débat*, n°10, 1981, p. 5-9. La réaction de Pierre Soulages a été publiée quelques mois plus tard : «Le prétendu métier perdu», *Le Débat*, n°14, 1981, p. 77-82.

4. Nicolas Adell, *Des hommes de Devoir. Les compagnons du Tour de France (XVIII^e – XX^e siècles)*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.



Derek Hudson, Les mains de Pierre Soulages, Paris, 2006, Collection du Musée Soulages à Rodez,
© **Derek Hudson, courtesy Polka Galerie**

« C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche¹ » ou Les mains de Soulages

Benoît DECRON

*Conservateur en chef,
directeur du musée Soulages*

Aurore MÉCHAIN

*Attachée de conservation, directrice
adjointe du musée Soulages*

Détourner l'outil

Le musée Soulages a ouvert ses portes à Rodez le 30 mai 2014. Au cœur de ce vaste vaisseau d'acier *Corten* conçu par RCR Architectes, le visiteur peut découvrir les différents mediums que l'artiste a utilisés tout au long de sa carrière : peinture sur papier, peinture sur toile, eau-forte, lithographie, sérigraphie, bronzes, travaux préparatoires aux vitraux de Conques... suivant un parcours thématique. Selon le vœu du peintre, ces œuvres sont présentées, le plus souvent, en regard des techniques qui ont présidé à leur création.

Soulages est né en 1919 à Rodez, rue Combarel, à quelques mètres seulement de l'ancien foirail où s'élève aujourd'hui le musée qui lui est consacré. La rue est à l'époque jalonnée d'échoppes d'artisans qu'il visite régulièrement. Il aime observer ces derniers au travail (forgerons, horlogers, tailleurs, tonneliers), détailler et comprendre leurs gestes. Un univers sensoriel tout entier composé d'odeurs (du cuir, du métal en chauffe), de sons (le marteau sur l'enclume) et de matières s'ouvre à lui, façonnant progressivement son imaginaire et son appétence pour les matériaux, leurs propriétés et leur résistance.

Après-guerre, Soulages s'installe à Courbevoie puis à Paris, où il élabore progressivement une peinture nouvelle, affranchie du réel. A rebours de l'enseignement traditionnel qu'il a reçu jusqu'alors, mais aussi des querelles dogmatiques qui opposent alors les tenants d'une abstraction chaude et lyrique à ceux d'une abstraction froide et plus géométrique, il choisit de s'emparer en pionnier d'un matériau traditionnellement utilisé par les artisans du bois : le brou de noix. Pour appliquer cette « teinte », Soulages renonce aux pinceaux utilisés traditionnellement par les artistes au profit d'autres plus larges employés par les peintres en bâtiment. Ce choix, très loin des préoccupations de ses contemporains artistes, pose les bases d'une réflexion sur l'outil et le geste qui irriguera ensuite toute sa production. En détournant des outils a priori « impropres à la création », Soulages oblige son corps à « désapprendre les gestes » qu'on lui a autrefois inculqués. Il s'ouvre et ouvre la peinture à une nouvelle voie de développement. Ses brous sont très vite remarqués, exposés et collectionnés par les grands musées internationaux.

Ce qui intéresse avant tout Soulages, c'est l'effet qu'un outil produit sur la matière, la manière dont il l'attaque, la caresse, la façonne. Au fur et à mesure du développement de ses recherches et de sa pratique, Soulages commence à fabriquer ses propres outils à partir d'outils existants auxquels il adjoint de manière rudimentaire des lames de métal, de plastique, des morceaux de chiffons... « Pour faire ce que j'avais envie de faire, j'ai dû inventer des outils nouveaux. Quand je suis arrivé à Paris, j'ai trouvé des pinceaux pour artiste de forme bombée, usée, ou de touche carrée. Ça n'allait pas. L'artiste ne doit pas subir les outils que lui offre le commerce. Je suis donc allé chez le marchand de couleurs pour bâtiment. Il ne faut pas se laisser « esclavagiser » par l'outil. Je voulais produire des formes qui agiraient sur ma sensibilité dans le sens que j'espérais. J'ai utilisé des outils que j'ai fabriqués. J'en ai détourné certains de leur fonction, tels que les racloirs de tanneurs, des couteaux

1. Pierre Soulages, *Ecrits et propos*, réunis par Jean-Michel Le Lannou, éditions Hermann, 2009

d'apiculteurs pour désoperculer les rayons de miel... J'ai utilisé des couteaux de peintre en bâtiment et du cuir de semelle pour étendre la couleur et ainsi produire des formes moins déterminées, plus variées. J'ai utilisé toutes sortes d'idées² ».

Ces outils ont été photographiés notamment par Michel Dieuzaide. Extraits de leur contexte, isolés dans l'atelier du peintre, ceux-ci prennent une nouvelle dimension : ils apparaissent sculpturaux, asservis désormais à la peinture seule. Pour Soulages, la différence entre art et artisanat est essentielle : « les outils artisanaux que j'ai utilisés, je m'en suis toujours servi à contre-emploi. Mais c'est là que j'ai compris que la démarche de l'artisan est fondamentalement différente de celle de l'artiste. L'artisan connaît l'objet qu'il va produire, il sait comment y arriver et par quels moyens y parvenir, alors que l'artiste, tel que je le comprends, opère à l'inverse. Je ne sais pas où je vais et j'évite naturellement les chemins que l'on apprend académiquement, ils conduisent vers ce pour quoi ils ont été inventés et mis au point³. » Pour le peintre, c'est dans l'interstice entre la maîtrise et l'imprévu que réside souvent la part créatrice. « C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche » dit-il. En cela, sa pratique éclaire l'une des notions clefs de l'exposition : la sérendipité ou selon la définition de Sylvie Catellin : « l'art de prêter attention à ce qui surprend et d'en imaginer une interprétation pertinente⁴ ».

Les mains de Soulages

« Je l'ai fait poser d'abord assis face à une fenêtre, de profil avec un tableau noir dans son dos et le sol couvert de peinture noire... Son visage était la seule trace de blanc dans un noir presque total⁵ ». Ainsi s'exprime le photographe britannique Derek Hudson qui commande en 2006 le portrait de Pierre Soulages peintre, dans son atelier de la rue Saint-Victor. Hudson, venu du photojournalisme est un professionnel du portrait qu'il réalise pour des personnalités de l'art et de la culture, comme John Malkovitch, Patti Smith, Michelangelo Antonioni, Dame Vivienne Westwood, David Hockney, Rudolf Nureyev... Et tant d'autres, entre peinture, cinéma, littérature et mode. Toutefois, il n'est pas facile de photographier le peintre, isolé ou dans son atelier, qui n'aime pas trop l'exercice. De cette séance de prises de vue, il reste quelques portraits en noir et blanc, pour un photographe qui aime la couleur mais gagné par l'atmosphère Soulages. Finalement Derek Hudson a photographié les mains de Soulages ; celles-ci qui sont souvent exposées dans leur cadre, au sein du musée Soulages, non loin des œuvres peintes. Les mains de Soulages, le sujet de l'image, sont pendantes, entre ses cuisses, lui-même assis dans son fauteuil en rotin, un objet du quotidien ne quittant pas ses ateliers successifs, comme les sellettes portant les cuvettes de peinture. On le devine. Le fauteuil en rotin fait office d'observatoire du peintre qui peut regarder l'œuvre en cours. L'image en noir et blanc, fortement contrastée, insiste sur ces mains prenant un joli coup de lumière. Au repos, dos contre dos, ces mains sont allongées, effilées, les veines et les tendons saillants. Des mains qui ont du vécu. Les paumes offertes, extériorisées, expriment non pas l'abandon, mais comme dans la gestuelle médiévale une forme d'acceptation.

Les mains du peintre ici désœuvrées, immobiles, expriment comme la création nue, privée d'outils, ceux-ci rangés, disposés ailleurs dans l'atelier. Les photographes qui ont saisi Soulages au travail l'ont fait en mettant en valeur le lieu, les outils, l'amplitude de ce grand corps de peintre pris dans son mouvement : Izis Bidermanas, Michel Dieuzaide, Claude Michaelides, Vincent Cunillère... Comme si il fallait jus-

2. Extrait de *Dans Pierre Soulages, Fiat Lux !* entretiens pour Monoëilsurlart

3. « Entretien avec Pierre Soulages » par Antoine Spire, *Le monde de l'éducation*, n°316, juillet-août 2003

4. Sylvie Catellin, *Sérendipité : Du conte au concept*, 2014, Le Seuil, Coll. Science ouverte

5. Texte de Derek Hudson, remis par la galerie Polka au musée Soulages en 2015.

tifier des outils en mouvement, de la peinture, de son épaisseur, par une prise de vue très évocatrice. Les photographes ont toujours cherché à capturer l'action. Ces photographies d'atelier sont remarquables, car elles installent le peintre dans son milieu, mais relèvent fatalement de la mise en scène. Rares sont les photographes qui s'attachèrent attentivement au râtelier, à ces outils singuliers, un univers en soi.

Pourtant à ma connaissance aucun photographe ne s'était attaché aux mains. Parties du corps prolongeant le bras, leur préhensibilité forme l'habileté de l'homme, tout en réalisant une pensée : « Elle relie le savoir poétique au monde⁶ ». D'instrument par délégation, on aime y voir le siège de la pensée créatrice, comme du reste on moulait autrefois les mains des défunts, écrivains, musiciens ou peintres souvenirs qui n'étaient au demeurant que des ectoplasmes intellectuels. En 1914, Auguste Rodin sculptait en marbre *La Cathédrale*, deux mains droites face contre face, pour marquer un mystère, mais aussi une prière. Anthropomorphisme des mains.

Henri Focillon qui cite abondamment Rodin a publié en 1943 *l'Eloge de la main* à la fin de sa *Vie des formes*. Ce texte remarquable commence ainsi : « J'entreprends cet éloge de la main comme on remplit un devoir d'amitié. Au moment où je commence à l'écrire, je vois les miennes qui sollicitent mon esprit, qui l'entraînent. Elles sont là, ces compagnes inlassables, qui, pendant tant d'années, ont fait leur besogne, l'une maintenant en place le papier, l'autre multipliant sur la page blanche ces petits signes pressés, sombres et actifs...⁷ » (3).

Ici l'écrivain parle de ses mains occupées dans leur travail d'écriture, avec une littéralité troublante telle l'œuvre de M.C. Escher, *Dessiner*. L'artiste dessine ses mains qui dessinent... Focillon tire le meilleur, une sorte d'indépendance qui fait glisser du physique au mental, des manifestations d'organes inspirants. Ce n'est pas « le tour de main » qui distingue l'artisan, un faire spécifique, mais l'expression d'une mystérieuse indépendance, au bord de l'animalité. En 1935, Karl Freund sort son film, *les Mains d'Orlac* : un pianiste renommé, Stephen Orlac, voit ses deux mains sectionnées ; un chirurgien greffe au concertiste les deux mains d'un assassin : on imagine la suite. Ce film expressionniste, fond et forme, met en avant l'air du temps de manière dramatique, à savoir l'intelligence de ces mains, leur indépendance. Ici les mains échappent à leur maître, pour le pire.

Les mains de Soulages, ici au repos, portent le souvenir de ce qu'elles ont réalisé et la promesse d'œuvres à venir. « Ainsi les gestes multiplient le savoir⁸ » comme l'affirme Focillon qui rappelle l'accord bienveillant entre la main et l'outil, la répétition. « La main n'est pas la serve docile de l'esprit, elle cherche, elle s'ingénie pour lui, elle chemine à travers toutes sortes d'aventures, elle tente sa chance⁹ ». Soulages affirme depuis l'origine une pratique non démiurgique de sa peinture : ce qu'il fait, parfois modestement, l'éclaire sur ce qu'il recherche. Ce que Fernand Léger dit en d'autres termes : « Si l'on devient habile, alors c'est mort !¹⁰ ». C'est donc pour Soulages un jeu sérieux – tout se joue – que de laisser aller les mains à l'ouvrage, comme une gravité nécessaire liant la recherche à l'expérience : rien d'automatique chez lui, aucun débordement gestuel. C'est ce côté raisonnable, apaisé sans doute, que nous lisons dans ses mains. Bien entendu, le hasard y a sa place, mais un hasard contrôlé. Dans la racine *technè*, nous retrouvons à la fois l'art et ses non-dits, ce qui nous échappe, mais aussi la fabrication, la technique qui de la main à l'outil participe à la beauté de l'œuvre.

6. Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, rééd. 2009, p. 972

7. Henri Focillon, « l'Eloge de la main », dans *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943-1990, p. 103.

8. Ibid., p. 108

9. Ibid., p. 105.

10. André Verdet, Fernand Léger. *Le dynamisme pictural*, éditions Pierre Cailler, Genève, p. 60



Dans l'atelier d'une petite entreprise indépendante, un horloger procède à l'équilibrage dynamique d'un balancier lors du réglage d'un mouvement mécanique.

© **Hervé Munz**



Dans l'atelier d'une école d'horlogerie, un apprenti effectue, à l'aide de brucelles, le posage des aiguilles sur un mouvement de montre muni de son cadran.

© **Hervé Munz**



Dans une classe horlogère, une apprentie mesure la marche d'une montre mécanique simple et ajuste son mouvement en se servant d'une cheville de bois.

© **Hervé Munz**

Mains, machins et machines.

Le corps mécanisé de la créativité artisanale

Hervé MUNZ

Anthropologue
Département de géographie
Université de Genève

Les corps faits d'objets

Pour qui s'y intéresse de près, les pratiques artisanales cristallisent d'intéressantes tensions. Dans le discours des artisans avec qui j'ai travaillé au cours des dix dernières années, il a régulièrement été question du corps humain comme d'un outil technique à part entière et de la suprématie de la « main » et du « contact immédiat avec la matière » sur la « machine » et les « équipements automatisés ». J'ai néanmoins constaté qu'un nombre important de choses accompagnait les actions que ces professionnels décrivaient pourtant comme rigoureusement « manuelles ». Loin de m'en tenir à cet apparent paradoxe, j'ai progressivement invité mes interlocuteurs à expliciter ce qu'ils entendaient par « fait main », où ils localisaient la frontière entre leur corps et les artefacts environnants et ce qu'était pour eux un objet.

L'industrie horlogère suisse et les créateurs indépendants qui y exercent fournissent ici mes cas d'étude. Sous la formule de « créateurs indépendants », je place les artisans horlogers, installés à leur compte, qui conçoivent, construisent, fabriquent en partie, vendent et réparent des pièces mécaniques haut-de-gamme pour le compte de leur propre marque ou pour d'autres maisons. Tout en partageant de nombreuses caractéristiques, ils ne forment pas un groupe homogène car ils ont fondé des entreprises de tailles et de types variés. Certaines d'entre elles sont des marques dont le volume annuel s'échelonne de dix à deux mille pièces et dont l'outil de production présente différents degrés d'intégration. D'autres sont des sociétés de sous-traitance actives dans le développement de produits spéciaux pour des clients tiers. Au sein de l'activité de ces créateurs, l'on peut tâcher de caractériser les rapports qu'entretiennent corps, outils et machines. Cela ouvre tout le problème de la métamorphose récente de l'artisanat qui, au cours des quarante dernières années, interagit de plus en plus avec les champs de l'art et de l'invention.

La mécanique du « fait main »

Dans le lexique des horlogers, les expressions « à la main » ou « fait main » ne veulent jamais dire entièrement « fabriqué à la main ». Elles renvoient toujours à une main *outillée*. Le rapport entre la main du praticien et la pièce sur laquelle il travaille est toujours médiatisé par plusieurs artefacts (la manipulation directe d'un composant sans gants et sans précautions risque, par exemple, d'y laisser se déposer des traces de gras qui sont sources de saleté et peuvent être cause d'oxydation). La facture dite « manuelle » concerne donc certaines opérations qui impliquent la présence *à minima* d'« outils de main » (brucelles, tournevis, lime) voire de machines conventionnelles (tour parallèle, fraiseuse, perceuse) actionnées à la main/avec le pied, ou de machines dont la source d'énergie est automatique à condition que leur usage impose une conduite manuelle de la pièce à travailler ou de la machine sur la pièce.

Bien plus, certains des artefacts qui soutiennent le travail quotidien des horlogers ne sont même pas toujours pensés par ces derniers comme des entités distinctes de leur corps. La ligne de partage entre main et artefact est établie au niveau du degré de médiation matérielle existant entre le corps du praticien et la matière de la pièce travaillée. Pour Michel, 60 ans, installé à son compte depuis plus de trente ans : « une pièce est entièrement faite à la main lorsqu'elle est fabriquée dans une matière que l'artisan touche et manipule lui-même, du début à la fin du processus de production, *directement* à l'aide d'outils de main ! ».

Le partage entre corps et objet est ainsi déterminé en fonction du type d'artefacts employés comme instrument : les artefacts utilisés prolongent-ils l'action de la main en la rendant plus fine ou plus précise ou y a-t-il rupture entre le mouvement de la main et l'action de l'artefact comme dans le cas d'une opération dite « automatisée » ? Au cours d'un entretien, Richard, 35 ans, évoque la facture manuelle de son travail en pointant sa fraiseuse du doigt et me prend à témoin : « tu vois, dans mon atelier, je fais des pièces uniques ou de très petites séries presque entièrement seul et à la main, c'est-à-dire sans recours à des machines à commandes numériques assistées par ordinateur où il s'agit avant tout de presser sur des boutons ! »

Les ambivalences de la main

L'acception de l'artisanat que les créateurs indépendants défendent ne se résume pas au seul critère du travail manuel et entretient un rapport ambigu avec lui. Pour ces horlogers, la défense du « hand made » demeure ambivalente. Plusieurs d'entre eux affirment qu'il s'agit là d'une « absurdité économique » – excepté pour certaines restaurations, les pièces uniques, les commandes spéciales ou les petits volumes de pièces (1-10 par an) – et d'un « vrai problème » en matière de fiabilisation technique des pièces.

La bienfacture manuelle est aussi parfois revendiquée par certains pour qualifier la terminaison de leurs montres tandis que d'autres prétendent que le « fait main » s'opère souvent par défaut. Pour Jürg, 70 ans, le choix d'une telle méthode de fabrication témoigne d'une volonté d'éviter les problèmes de coût et ne participe aucunement d'un positionnement marketing : « si je fais encore certaines choses à la main, affirme-t-il, ce n'est pas pour revendiquer un quelconque côté artisanal. Mais ça me revient beaucoup trop cher d'investir dans des équipements de pointe pour réaliser certaines pièces. Ça n'a aucun sens pour le volume de pièces que je produis. Et passer par un sous-traitant pour la fabrication pose problème. Avec les petites quantités dont j'ai besoin, soit c'est beaucoup trop cher et pas rentable car le coût de revient du travail est élevé et le prix n'est amorti que si je fabrique cinq-cent pièces alors qu'il m'en faut cinq ; soit le sous-traitant n'est tout simplement pas d'accord de lancer une production pour d'aussi petits volumes car il tourne à perte. Bref, j'ai aussi bien fait de me mettre à réaliser ça moi-même, avec mes moyens, mes outils et mes machines qui sont anciennes, c'est vrai, mais qui vont encore très bien ! ».

De manière plus générale, l'activité créative des indépendants désigne un type de facture qui recourt, sans honte, aux procédés d'usinage les plus récents. Certains créateurs affirment ainsi que l'automatisation, certes modérée, peut stimuler l'audace et favoriser la réalisation de petites séries de pièces soignées. L'artisanat renvoie ainsi au très petit volume de montres fabriquées, aux heures de main d'œuvre consacrées à leur retouche en cours d'assemblage et au soin apporté à leurs finitions, plus qu'à la dimension intégralement manuelle du travail accompli sur elles.

La redéfinition de l'artisanat

Pour les indépendants, le « vrai travail » d'horloger est d'abord une affaire d'invention et de construction mécaniques avant d'être une question d'exécution ou de décoration des montres *stricto sensu*. La créativité importe avant toute autre chose. Pour s'en convaincre, il n'est que de relever l'insistance avec laquelle ils cherchent à rapprocher leur démarche du champ artistique à travers le choix de leur slogan : « artisanat d'art », « horlogerie d'art », « créations mécaniques », « art horloger », « art du temps ».

Si la créativité constitue la valeur suprême sous l'égide de laquelle ils placent leur approche de l'horlogerie, elle ne conduit pas forcément ces horlogers à inventer l'intégralité de leurs garde-temps. De tels développements impliqueraient des coûts d'investissement exorbitants et les contraindraient à ne travailler qu'à partir d'un seul et même mouvement¹, ce qui risquerait de restreindre la variété de leurs produits. Ainsi, certains d'entre eux élaborent de nouveaux mécanismes à partir de bases qu'ils transforment. Au cours d'un entretien, Vianney, 55 ans, établi dans le Jura suisse depuis la fin des années 1980, rappelle par quel processus un artisan en vient à créer ses propres montres sur la base de mouvements existants puis à développer les siens : « tu commences par réaliser une montre en utilisant un mécanisme standard. Puis tu le modifies pour créer de nouvelles fonctions. Tu changes un pont, un jeu d'engrenages, tu ajoutes un levier ou une came et c'est le fatal engrenage qui te conduit à concevoir et réaliser un mouvement complet ! » Par ailleurs, de l'aveu unanime de ces entrepreneurs, la réparation de pièces anciennes et la consultation d'ouvrages historiques ont été les premières sources de leur inventivité. Ces activités ont ainsi formé une sorte de passage obligé avant qu'ils ne se lancent dans la conception de leurs produits artistiques.

Au contact de cette élite technique, il m'a été possible de comprendre comment, en l'espace de quatre décennies, un nouveau type d'horloger avait été inventé : l'artisan créateur indépendant. Avant les années 1980, cette figure-là n'existait pas. Les artisans en horlogerie étaient des ouvriers spécialisés, parfois indépendants mais peu valorisés, et aucunement associés à des créateurs. Ils ne s'occupaient, en tous les cas, pas conjointement de conception *et* de production. L'apparition des créateurs indépendants a ainsi brouillé certaines frontières qui déterminaient jusque-là le rôle des horlogers dans l'industrie mais elle a surtout conduit à redéfinir la notion d'artisanat en la faisant basculer du côté du monde de l'art et contraster avec l'imaginaire conventionnel. Les artisans qui réalisent seuls, et entièrement à la main, toutes les étapes de conception, de fabrication et d'entretien des pièces n'existent pas. Dans le monde horloger, et probablement dans beaucoup d'autres secteurs, ils n'ont même jamais existé. Et indubitablement, c'est parce qu'ils ne coïncident pas avec une image stéréotypée de l'artisanat que ces créateurs continuent d'alimenter le dynamisme de leur branche.

1. « Moteur » de la montre. Ensemble des organes principaux qui la composent.





Catalogue



Outil de menuiserie, de petite dimension à semelle plate, consistant en un ciseau ajusté obliquement dans un support de bois utilisé pour aplanir, amincir, supprimer les inégalités de surface d'une pièce de bois ou pour y faire des moulures, des rainures.

Rabot à feuillure

Bois et métal, Sainte-Radegonde, Aveyron, XIX^e siècle.
Don de Mme ROQUES.
N° INV : MR10 892

Rabot portant la marque de son fabricant « BASTIDE RODEZ » .

Rabot

Bois et métal, Rodez, Aveyron, XX^e siècle.
Don de M. JOLY.
N° INV : MR11 653

Rabot portant les initiales de son propriétaire « JJ » (Jean JOLY) ainsi que la marque de son fabricant « MAUREL à RODEZ » .



Plumette de charron

Bois, Canet-de-Salars, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. COULON, utilisé dans l'atelier de charonnage CÉRÈS.

N° INV : MR12 940BIS

Barre de bois plate, permettant de mettre les
roues à la hauteur commandée.



Plane

Bois et métal, La Capelle-Viaur, Flavin, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. RIBES.

N° INV : MR11 119

Outil composé d'une lame semblable à celle d'un couteau et de deux poignées permettant le dégrossissage et le creusage de formes courbes, galbées ou même droites. La plane se manie en la tirant vers soi.



Bédane

Bois et métal, Canet-de-Salars, Aveyron, XX^e siècle.
Don de M. COULON, utilisé dans l'atelier de charonnage CÉRÈS.
N° INV : MR12 978

Outil permettant de creuser les mortaises
(cavités de forme rectangulaire).

Ciseau à bois

Bois et métal, la Loubière, Aveyron, XX^e siècle.
Don de M. MAJUREL.
N° INV : MR01 565



Lime demi-lune

Bois et métal, Bouillac, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. GRES.

N° INV : MR11 567



Herminette de charpentier

Bois et métal, Marcillac-Vallon, Aveyron, XX^e siècle.

N° INV : MR16 354



Bisaiüe de charpentier

Métal, Clairvaux-d'Aveyron, Aveyron, fin XIX^e - début XX^e siècle.
Don de M. DELMAS, atelier de menuiserie de M. Jean-Baptiste DELMAS à Bruéjols.
N° INV : MR12 658

Lame dont une extrémité est taillée en biseau et l'autre extrémité en bédane. Au centre, une « douille » permettait de saisir l'outil car celui-ci est généralement dépourvu de manche. Outil permettant de dresser ou de couper les angles d'une mortaise (cavité de forme rectangulaire) avec le taillant en bédane, d'un tenon (partie s'imbriquant dans la mortaise) voire d'une poutre avec le taillant en biseau.



Bisaigüe de charpentier (détail)



Alène

Bois et métal, Marcillac-Vallon, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. FERAL, cordonnier.

N° INV : MR10 920

Poinçon, droit ou courbe, utilisé principalement par les cordonniers, les sabotiers et les bourreliers pour percer et coudre le cuir.



Paire de ciseaux de tailleur

Métal, Rodez, Aveyron, XX^e siècle.

Don GOUZY-LOURDOU.

N° INV : MR09 795



Racloir

Bois et métal, Saint-Geniez d'Olt, Aveyron, XX^e siècle.
Don de Mme ALMERAS.
N° INV : MR03 399

Outil de tonnelier utilisé pour racler les douves
et les fonds de tonneaux.



Pince à œillets

Métal, Marcillac-Vallon, Aveyron, XX^e siècle.

Atelier d'Urbain LACAZE, sabotier.

N° INV : MR15 475



Lissoirs

Os, bois, Rodez, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. ACHET, atelier de bourrellerie LIGNON.

N° INV : MR03 442 – MR03 443 – MR03 445

Outils de bourrelier utilisés pour lisser la matière travaillée notamment le cuir.



Formoir

Bois, Rodez, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. ACHET, atelier de bourrellerie LIGNON.

N° INV : MR03 437

Outil de bourrelier permettant de tracer des lignes creuses ornementales parallèles aux bords du cuir. Son utilisation nécessite un frottement énergique jusqu'à échauffer le cuir et le marquer d'un filet brun.



Pince de piéçard

Bois, cuir et métal, Laissac, Aveyron, XX^e siècle.
N° INV : MR01 713

Outil emblématique et indispensable au bourrelier pour la couture des pièces de cuir des colliers de chevaux. La pince était maintenue entre les genoux de l'artisan pour servir d'étau.

La réalisation des corps de collier était l'affaire des piéçards, hommes souvent itinérants qui se déplaçaient de village en village faisant halte chez des bourreliers, en général 2 à 3 semaines, pour produire les corps de collier pour l'année. Un piéçard réalisait en moyenne 3 corps de collier par jour. Les bourreliers réalisant, eux-mêmes, les corps de collier étaient une exception.



Étire de tanneur

Bois, verre et crin, Millau, Aveyron, XX^e siècle.

N° INV : MR06 820

Outil permettant de rendre plus uniforme, de lisser et d'étirer le cuir, d'où son nom. La lame en verre, maintenue en place par du crin, permettait de donner du brillant à la pièce de cuir travaillée.



Tranchets de sabotier

Bois, métal et cuir, Marcillac-Vallon, Aveyron, XX^e siècle.

Atelier d'Urbain LACAZE, sabotier.

N° INV : MR15 538 – MR15 543



Ciseau à pierre

Métal, Marcillac-Vallon, Aveyron, XX^e siècle.

Don de Mme FONTANIER, atelier de M. ALAUX, tailleur de pierre.

N° INV : MR12 111



Laie

Bois et métal, Marcillac-Vallon, Aveyron, XX^e siècle.
Don de Mme FONTANIER, atelier de M. ALAUX, tailleur de pierre.
N° INV : MR12 098

Outil de base du tailleur de pierre dont l'utilisation nécessite un grand savoir-faire et beaucoup de technique. Utilisé pour dégrossir un bloc de pierre, enlever des épaisseurs en excédent ou obtenir une taille de finition esthétique, la taille layée. Cette laie possède un taillant à dents plates appelé bretture ou rustique.

Pic

Bois et métal, Marcillac-Vallon, Aveyron, XX^e siècle.
Don de Mme FONTANIER, atelier de M ALAUX, tailleur de pierre.
N° INV : MR12 071



Rabotins ou « chemins de fer »

Bois et métal, Marcillac-Vallon, Aveyron, XX^e siècle.
Don de Mme FONTANIER, atelier de M. ALAUX, tailleur de pierre.
N° INV : MR12 135 – MR12 149

Outils de finition du tailleur de pierre permettant de travailler les pierres tendres en enlevant les inégalités laissées par un autre instrument. Adapté pour traiter de grandes surfaces, il permet également de réaliser des moulures en série à même le mur du bâtiment.



Taloches de plâtrier

Bois et métal, Firmi, Aveyron, XX^e siècle.

Don de Mme FROMENT.

N° INV : MR13 241 – MR13 242



Trusquin

Bois et métal, Clairvaux-d'Aveyron, Aveyron, XX^e siècle.
Don de M. DELMAS, atelier de menuiserie de M. Jean-Baptiste DELMAS à Bruéjous.
N° INV : MR12 294

Outil permettant de tracer les tenons et les mortaises parallèles au bord d'un meuble, par exemple.

Trusquin « bricolé »

Bois, Bouillac, Aveyron, XX^e siècle.
Don de M. et Mme GRES.
N° INV : MR11 561

Outil constitué avec des matériaux de récupération.

Trusquin « bricolé »

Bois, Marcillac-Vallon, Aveyron, XX^e siècle.
Atelier d'Urbain LACAZE, sabotier.
N° INV : MR15 667



Plane

Bois et métal, origine inconnue, XX^e siècle.
N° INV : NP 200

Outil dont un des manches est réparé avec des matériaux détournés. Objet composé d'une lame semblable à celle d'un couteau et de deux poignées permettant le dégrossissage et le creusage de formes courbes, galbées ou même droites. La plane se manie en la tirant vers soi.



Lissoir « bricolé »

Cuir et métal, Marcillac-Vallon, Aveyron, XX^e siècle.

Atelier d'Urbain LACAZE, sabotier.

N° INV : MR15 665

Objet constitué de matériaux détournés avec une clé enroulée dans une pièce de cuir. Outil utilisé pour lisser la matière travaillée notamment le cuir.



Maillet

Bois, Rodez, Aveyron, XX^e siècle.
N° INV : MR01 425

Outil dont le manche est un ancien manche de fouet.



Pinceau

Crin et ficelle, Castelmary, Aveyron, XX^e siècle.
N° INV : MR02 106

Objet fabriqué avec une queue de vache.



Brosse de cordonnier

Os et poils, Espalion, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. SAILLANS.

N° INV : MR11 839

Objet portant la marque « Paris Au bon marché ».



Tranchoir circulaire

Métal, Rodez, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. Fournier, de l'atelier de chaudronnier de son père.

N° INV : MR01177

Pour faire les yeux des chauffe-lits ou découper des petites ouvertures rondes sur le cuivre.



Marteaux de forge

Bois et métal, Réquista, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. et Mme MALATERRE, forge de MALATERRE.

N° INV : MR09 569 – MR09 572



Marteaux de forge (détail)



Maillet de menuisier

Bois, Bouillac, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. et Mme GRES.

N° INV : MR11 562

Maillet de sabotier

Bois, Naucelle, Aveyron, XX^e siècle.

N° INV : MR00 864



Maillet de chaudronnier pour planer

Bois et métal, Rodez, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. Fournier, de l'atelier de chaudronnier de son père.

N° INV : MR01 421

Maillet de tonnelier

Bois, Millau, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. MONTROZIER, tonnelier.

N° INV : MR03 349

Outil formé d'un angle permettant d'enfoncer le cercle de tête.



Plaque pour planer les coupes noires

Métal, La Bastide l'Évêque, Aveyron, XVIII^e siècle.
Don de M. PHALIPPOU.
N° INV : MR02 156

Plaque permettant au martineur de dégager les coupes noires (ébauches de chaudrons en cuivre) avant de les confier au chaudronnier pour les finitions.



Marteau de cordonnier

Bois et métal, Naucelle, Aveyron, XX^e siècle.
N° INV : MR00 869

Marteau de cordonnier à l'usage du sabotier.



Cuillère

Bois et métal, origine inconnue, XX^e siècle.
N° INV : NP 159

Outil de sabotier permettant d'évider l'intérieur
du sabot.



Pince de forge

Métal, origine inconnue, XX^e siècle.

N° INV : NP 420



Masse

Bois et métal, Réquista, Aveyron, XX^e siècle.

Don de Mme COSSON.

N° INV : MR14 073



Masse (détail)



Peigne à carder

Bois et métal, Millau, XIX^e siècle.
N° INV : MR00 412

Outil permettant de nettoyer, séparer, démêler grossièrement la laine. Le peigne à carder s'utilisait par paire. La laine brute était placée sur les pointes d'un peigne, face vers le haut. Un deuxième peigne, face vers le bas, venait étirer, peigner la laine brute.



Navette

Bois et métal, Quins, Aveyron, XX^e siècle.
N° INV : MR01 685

Outil sur lequel est roulé le fil qui sert à faire la trame (fil horizontal). Le tisserand passe alternativement la navette au travers de la chaîne (fil vertical).



Fuseau à double crochet

Bois, Entraygues-sur-Truyère, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. ANNAT.

N° INV : MR07 455

Fuseau

Bois, Rodez, Aveyron, XX^e siècle.

Don de Mlle LESTANG.

N° INV : MR04 996

Fuseau

Bois, origine inconnue, XX^e siècle.

N° INV : MR00 071

Outil utilisé pour tordre la laine lors du filage ou pour enrouler le fil lors du filage à la quenouille.



Quenouille

Bois, Sénérgues, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. FALGUIÈRES.

N° INV : MR05 098

Outil dont l'extrémité enflée est garnie de lin, de chanvre ou de laine que la fileuse tournait entre ses doigts pour en faire du fil. Ce dernier était enroulé au fur et à mesure autour d'un fuseau.



Table de sabotier

Bois et métal, Marcillac-Vallon, Aveyron, XX^e siècle.
Atelier d'Urbain LACAZE, sabotier.
N° INV : MR15 684

Table constituée de matériaux de récupération et utilisée par le sabotier pour placer, sur le sabot ou la galoche, les cuirs et les ferrures.

Chaise

Bois, cuir et textile, Marcillac-Vallon, Aveyron, XX^e siècle.
Atelier d'Urbain LACAZE, sabotier.
N° INV : MR15 651



Coffre de chaisier

Bois et métal, La Capelle-Viaur, Flavin, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. RIBES.

N° INV : MR11 135

Coffre orné d'une étoile. Dans la Symbolique Compagnonnique, l'étoile indique l'Orient d'où vient la « Lumière ». Elle est tantôt simple, tantôt rayonnante et le plus souvent à cinq branches. Présence d'initiales et de signatures.



Compas à branches droites

Métal, Espalion, Aveyron, XX^e siècle.
Don de M. SAILLANS.
N° INV : MR11 800

Célèbre symbole des Compagnons et outil sacré par excellence, permettant les tracés et qui ont pour fonction « d'ordonner » les objets à façonner.

Emblème du Maître d'Œuvre et symbole de justice, de mesure, de connaissance, de recherche et de maîtrise du trait, le compas est une des plus grandes récompenses du Compagnonnage avec le Compas d'or.

Compas de charron

Métal, La Primaube, Aveyron, XX^e siècle.
N° INV : MR03 267

Marque gravée : main dont le pouce et l'annulaire sont repliés et joints.



Fil à plomb

Métal, Rodez, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. ARLABOSSE.

N° INV : MR03 818

Outil permettant d'obtenir des lignes verticales.

Appelé aussi « Perpendiculaire », il symbolise dans le compagnonnage, la recherche de la vérité, de l'aplomb et de l'équilibre.

Niveau à bulle

Métal et verre, Clairvaux-d'Aveyron, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. DELMAS, atelier de menuiserie de M. Jean-Baptiste DELMAS à Bruéjous.

N° INV : MR12 729



Sauterelle

Bois, Rodez, Aveyron, XX^e siècle.

Don de M. JOLY.

N° INV : MR11 663

Équerre à branches mobiles permettant de tracer n'importe quel angle. L'équerre symbolise la rectitude, la voie droite à suivre pour le Compagnon, « le Compagnon se trouve entre l'équerre et le compas ». Emblème du Maître d'Œuvre, c'est l'outil indispensable pour réaliser des tracés, des contrôles. Il est pour les compagnons un véritable « emblème ».



Scie à araser

Bois et métal, Marcillac-Vallon, Aveyron, XX^e siècle.

N° INV : MR16 849

Crédit photo : Les photos
présentes dans cet ouvrage
ont été réalisées par Thierry Estadiou
(MERAVILLES PHOTOS SARL),
à l'exception de celles
situées en pages 20 et 24

Dépot légal : 2^e semestre 2017
N° ISBN : 978-2-9561508-0-0

Mise en page et impression : Merico

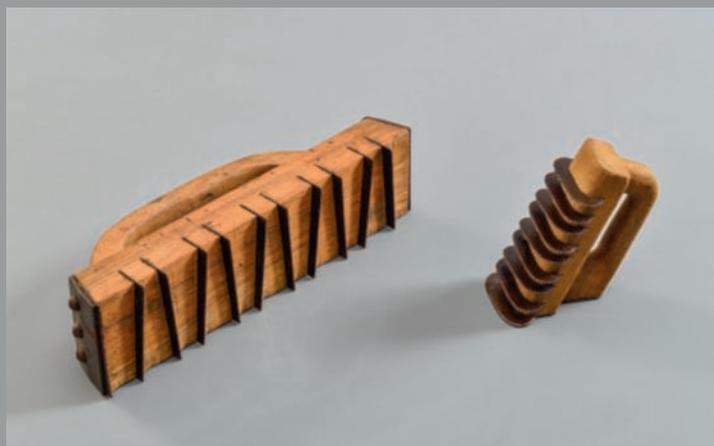


Cet ouvrage accompagne l'exposition *Des mains pour penser*. « *C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche* » Pierre Soulages, présentée au musée des arts et métiers traditionnels, Salles-la-Source, du 30 juin au 31 octobre 2017 puis d'avril à octobre 2018.

Le musée des arts et métiers traditionnels – Salles-la-Source est un établissement géré par le Conseil départemental de l'Aveyron et son service des musées départementaux.

L'exposition est coproduite par le Conseil départemental de l'Aveyron et Rodez Agglomération.

Nous tenons à exprimer notre profonde gratitude à Pierre et Colette Soulages pour leur soutien précieux pour la réalisation de cette exposition.



19 €

aveyron.fr

