



Véronique Nahoum-Grappe et Odile Vincent (dir.)

## Le goût des belles choses Ethnologie de la relation esthétique

Éditions de la Maison des sciences de l'homme

---

## Objets de série / œuvres hors série

Thierry Bonnot

---

DOI : 10.4000/books.editionsmsmh.3292

Éditeur : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture

Lieu d'édition : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture

Année d'édition : 2004

Date de mise en ligne : 8 février 2016

Collection : Ethnologie de la France

ISBN électronique : 9782735119370



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

BONNOT, Thierry. *Objets de série / œuvres hors série* In : *Le goût des belles choses : Ethnologie de la relation esthétique* [en ligne]. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004 (généré le 06 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/editionmsmh/3292>>. ISBN : 9782735119370. DOI : 10.4000/books.editionsmsmh.3292.

---

Ce document a été généré automatiquement le 6 mai 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

---

# Objets de série / œuvres hors série

Thierry Bonnot

---

## Une esthétique du processus technique

- 1 L'approche ethnologique de la relation esthétique m'a amené à reconsidérer des matériaux rassemblés au cours d'une enquête portant sur la production céramique de la région du canal du Centre, en Saône-et-Loire, menée depuis plusieurs années sous l'égide de l'écomusée du Creusot-Montceau (Bonnot 2002). En m'intéressant aux produits céramiques fabriqués dans le bassin industriel de Montceau-les-Mines et Le Creusot, j'ai été très souvent confronté à la question esthétique au sujet des ustensiles du quotidien. On aurait tort de croire que cette question ne se pose que dans le cercle étroit des philosophes et des esthètes cultivés : toute personne amenée à manipuler des objets, y compris les objets usuels les plus communs, en vient à les apprécier et à les évaluer en fonction de valeurs techniques, fonctionnelles et esthétiques, en les situant dans un éventail des possibles entre l'œuvre et le produit. C'est sur la distinction entre ces deux pôles, décrite par Yves Deforge (1990) en termes de « partitions approximatives », que repose la question de fond. « Les critères d'une œuvre seraient donc l'exécution manuelle, le rare voire l'unique, l'original et éventuellement l'ancien ; *a contrario*, ceux d'un produit seraient l'exécution machinale, le multiple, le banal et l'absence de référence temporelle marquante » (p. 15). Du point de vue de la production sont en action « deux couples typiques. Le couple concepteurs-producteurs (ou concepteurs-exécutants) constitué d'une pluralité d'acteurs souvent anonymes (couverts par le nom d'une firme ou d'un produit) et le couple créateur-réalisateur (parfois une seule et même personne) dont les activités consistent en général à produire une œuvre marquée par la personnalité des acteurs » (p. 20). Partons donc de la définition – qui servira de trame à ce texte – donnée par Deforge à l'issue de son raisonnement :

- Il y a œuvre quand un créateur et/ou un réalisateur mettent en œuvre des processus originaux (pour eux) avec affectivité ;
- Il y a produit quand des concepteurs et/ou des producteurs appliquent des processus formalisés, sans affectivité.

Dans ces deux définitions n'interviennent ni la nature de l'œuvre ou du produit, ni

le nombre d'objets produits, ni un quelconque jugement de valeur sur ce qui est d'ordre esthétique ou utilitaire (p. 33).

- 2 L'opposition proposée entre œuvre et produit distingue donc le processus de création artistique, se développant « dans un espace de liberté, d'une façon erratique », et le processus de production de type industriel (« univers déterministe suivant un enchaînement causal »).
- 3 Cette définition fait intervenir ce qu'on pourrait appeler une *esthétique du processus*, ou encore un *traitement esthétique de la genèse technique des objets* : à partir d'un exemple localisé, je vais tenter de saisir les articulations entre production et création en montrant qu'il ne s'agit pas en l'occurrence de registres antinomiques mais de deux modes de perception d'objets issus d'un même univers social, entre lesquels il n'est pas possible de trancher radicalement.

## Production sérielle et fabrication manuelle

- 4 Plutôt que le détail historique et technique des procédés de fabrication des poteries de grès dans les usines de la vallée de la Bourbince, ce sont les représentations du travail – représentations d'aujourd'hui du travail d'hier et d'avant-hier – qui ont retenu mon attention. Lorsque j'ai enquêté auprès d'habitants de la commune de Pouilloux sur l'usine du Pont-des-Vernes par exemple, j'ai remarqué l'insistance des discours sur la dextérité des tourneurs potiers, leur talent gestuel quasi artistique. La céramique supposée *faite à la main* est supposée ancienne, et l'ancienneté est une plus-value symbolique indiscutable – quoique difficile à prouver et à mesurer. Tel défaut, qui aurait disqualifié l'objet sur le marché des accessoires utilitaires, devient un argument de vente sur le marché de la brocante, un atout commercial qui satisfait le goût esthétique de certains collectionneurs.
- 5 Il est vrai que l'intervention directe du tourneur sur la matière et son influence essentielle sur la morphologie de l'objet qui détermine celui-ci dans sa *nature* même, dans son appellation et sa définition technique, en font un acteur particulier du processus de fabrication. En lui donnant sa forme, l'homme donne à l'objet un nom, intimement lié à la fonction pour laquelle il est produit sans préjuger des usages réels auxquels il sera soumis : entre les mains du tourneur, l'objet *naît* comme pot, ou bouteille, ou cruchon, ou broc, etc.
- 6 Par contre, rares sont mes interlocuteurs qui me parlent des quantités impressionnantes de cruchons empilées dans les cours d'usines ou de la grande régularité morphologique – donc de l'uniformité – des produits, c'est-à-dire de ce qui faisait la renommée des entreprises, le volume et la qualité technique et fonctionnelle de la production. Dans la production sérielle de récipients céramiques, le façonnage est une étape privilégiée parce que la forme d'un contenant détermine sa contenance et que c'est sur l'exactitude de celle-ci que le client juge de la qualité du produit fini. La régularité morphologique des poteries constituait donc un critère prépondérant dans le type d'industrie qui nous intéresse, comme l'atteste le dépôt de brevets d'invention par des industriels locaux dès 1875 pour des systèmes de fabrication mécanisés. Avant les principaux perfectionnements techniques apportés au façonnage des poteries de grès – vers 1920 dans la région –, cette régularité était directement tributaire de la dextérité des tourneurs. La difficulté principale de ce métier était donc de produire un objet le plus semblable possible à ceux de la même série<sup>1</sup>. En témoigne le « chef-d'œuvre » réalisé et

conservé par Georges, qui fut tourneur à l'usine du Pont-des-Vernes après son père et son grand-père. A la fin de son apprentissage, il parvint à tourner son premier cruchon<sup>2</sup>, qu'il a conservé chez lui avec de nombreux autres objets de grès émaillé. Sur la bouteille crue, il avait inscrit au stylet son prénom, son nom et la date de son exécution. Le cruchon a suivi ensuite la procédure industrielle normale : biscuit<sup>3</sup>, émaillage, cuisson ; mais au lieu de partir au tri et à l'expédition, il a été emporté chez lui par son producteur direct – son *façonneur*. Nous sommes ici très proche de ce que le compagnonnage désigne comme le chef-d'œuvre de l'apprenti, à ceci près que le travail produit n'a rien d'exceptionnel – le chef-d'œuvre devait regrouper la plupart des difficultés du métier sur un seul objet – mais à l'inverse tient sa valeur du fait qu'il est *conforme à l'ensemble d'une série industrielle* : c'est précisément parce qu'il n'est pas exceptionnel qu'il est considéré comme chef-d'œuvre. Le produit réussi est celui qui ressemble le plus aux autres produits de la même série, et qu'on ne peut distinguer par aucune anomalie. L'objet est unique, il est signé et daté, identifié explicitement à un individu, mais demeure un produit industriel ou plutôt la *représentation d'un produit industriel*, puisqu'en l'occurrence il n'a jamais été ni commercialisé, ni utilisé dans aucune de ses fonctions potentielles.

## Un céramiste amateur

- 7 D'autres objets non commercialisés étaient fabriqués dans les usines de grès : d'une part, des séries de pots à tabac relevant du domaine de la « bricole », production marginale qui mériterait un traitement spécifique ; d'autre part, des céramiques façonnées par des familiers des industriels.
- 8 La plupart des usines de fabrication céramique installées dans la vallée de la Bourbince étaient des entreprises familiales, dans l'activité desquelles les descendants du fondateur étaient souvent impliqués de façon plus ou moins directe. La maison Chèze, fondée en 1860 à Palings, fut ainsi dirigée jusqu'à sa fermeture en 1962 par son créateur Philibert Chèze, puis par son fils Jean-Baptiste, et par son petit-fils Rémy. Ce dernier avait un frère, Gabriel, médecin aliéniste de profession, qui ne fut jamais associé à la direction de l'entreprise mais qui, selon sa fille aujourd'hui propriétaire de l'ancienne usine et de la maison de famille située juste à côté, était passionné de céramique.
- 9 Après la Première Guerre mondiale, Gabriel Chèze passait ses vacances dans la maison familiale, et s'adonnait alors à la poterie dans son atelier aménagé dans les bâtiments de l'usine, en utilisant les équipements et les matières premières de l'entreprise qui fabriquait à l'époque (les années 1920-1930) des cruchons, des bouteilles à encre et des récipients pour l'industrie chimique. « Mais lui, nous dit aujourd'hui sa fille Mme D., on ne savait jamais ce qui allait sortir du four, c'était du flammé. » Le terme *flammé* désigne ici un procédé d'émaillage du grès, qui n'était pas utilisé pour les productions sérielles de l'usine Chèze : il consiste à tremper un biscuit dans la préparation d'émaillage liquide, puis à appliquer par-dessus, au pinceau, une autre glaçure ; la poterie est cuite à la température habituelle du grès, autour de 1300°. La réaction entre les deux glaçures va donner un résultat totalement aléatoire, polychrome, fait de coulures plus ou moins régulières sur un fond uni : selon ce procédé, chaque produit flammé est unique, puisque que jamais sa glaçure ne sera identique à celle d'un autre.
- 10 L'atelier du père de Mme D., aménagé dans les bâtiments industriels, a été conservé, avec son tour, ses outils, ses flacons de poudres à émailler, des moules de plâtre, des modèles

et les deux petits fours appuyés contre le mur de l'usine : « Ici, ça n'a pas été touché, mon oncle avait une vénération pour mon père, il a tout gardé en place. »

- 11 Gabriel Chèze a participé à plusieurs expositions – peut-être à Lyon, où il effectua ses études de médecine – dans lesquelles il proposait à la vente ses œuvres, dont certaines sont pieusement conservées dans la maison de Palinges. Ses moulages représentent des bouddhas assis de différentes tailles, une madone et une petite fontaine : ces bibelots étaient coulés à la barbotine – argile liquide – et reproductibles en série, sans qu'on sache qui en a conçu les moules. Les œuvres sont mises en valeur sur le buffet de la salle à manger, ou soigneusement alignées sur des étagères. Elles bénéficient évidemment d'un traitement de faveur, tout différent de celui réservé aux produits de l'usine pour la plupart stockés à l'extérieur, en vrac à même le sol. La distinction entre œuvre et produit, entre intention esthétique et objets fonctionnels s'exprime en l'occurrence à travers la position physique des céramiques. Pour Mme D., ce que faisait son père était une forme de poterie artistique, ce qui n'est pas synonyme d'œuvre d'art : « Non, ça n'était pas vraiment des œuvres d'art. Moi, je suis attachée à ça parce que ça vient d'ici, c'est sentimental. »

## Le directeur esthète

- 12 J'ai retrouvé le même type d'attachement chez Nicole V., qui porte un regard très affectueux sur les produits de l'usine du Pont-des-Vernes. Elle a quitté ces lieux très jeune, en 1949, et n'en conserve que des souvenirs dorés, directement liés à son père, Octave Langeron. Né en 1893, il fut nommé en 1922 administrateur-directeur de l'usine du Pont-des-Vernes. « Avec son cousin Paul, ils se sont partagé le travail : à mon père la technique, à Paul l'administratif. » Dans ce partage, tel que Mme V. se le représente, transparait la dichotomie entre les tâches nobles et ingrates de l'industrie : d'un côté la technique, le travail de la matière, la création, les savoir-faire prestigieux, l'atelier, les fours ; de l'autre la paperasserie, les factures, les finances, la clientèle, les bureaux poussiéreux, les banques, les créanciers. C'est Octave Langeron qui aurait imposé à l'entreprise la production de grès flammés et de toute la gamme de poteries dites « fantaisie » – vases et services de table très colorés, bibelots, cendriers, pots à tabac, coupes à bonbons. Avant lui, les produits étaient monochromes, et de formes simples ; après son arrivée, la production a évolué vers plus de diversité, de chatoyements d'émaux, vers une certaine jeunesse esthétique. Dans son luxueux appartement actuel, en région lyonnaise, Mme V. n'a conservé de l'usine de son enfance que des produits flammés, ceux dont elle est persuadée qu'ils sont l'œuvre de son père – au moins pour la couleur. Les deux objets les plus chers à ses yeux sont deux vases, dont la forme est inspirée de Gallé, et la glaçure assez typique des grès flammés des établissements Langeron : « Ceux-là, je suis sûre que c'est mon père qui les a faits, je ne m'en séparerai jamais. » Les deux objets sont dans une pièce de l'appartement, sur une cheminée de marbre, devant un immense miroir.

## L'émaillage comme création

- 13 De son père, Nicole V. garde l'image d'un grand technicien de la céramique, et d'un esthète de la couleur des émaux, animé par une quête : « Toute sa vie, il a recherché le bleu de Sèvres ; c'est pour ça qu'on trouve tant de bleu. Mon père ne voulait pas que les

émaux se mélangent. » Octave Langeron avait effectué un stage de plusieurs mois à la manufacture de porcelaine de Sèvres. A Palinges, l'entreprise Chèze avait renoncé à produire des glaçures bleues : « Le bleu Langeron, c'était inimitable », nous avoua la nièce du directeur. Quelques centaines de mètres plus loin, Jean-Paul Bordelais, petit-fils du dernier directeur de l'usine du Montet, trouve cette référence au bleu assez amusante : « Tous les gens, tous les voisins me disent "le bleu Bordelais", mais à mon avis tout le monde le faisait, tout le monde s'inspirait du bleu de Sèvres. » Me montrant un de ces essais d'émaillage réalisé à partir de matières premières stockées par son grand-père, il sourit : « Ça, c'est le bleu Bordelais ; soi-disant que le bleu Bordelais a été breveté ; j'ai cherché un peu, mais je n'ai rien trouvé. » Bleu de Sèvres, bleu Bordelais ou bleu Langeron ? En tout cas, il apparaît que les céramistes de la région ont beaucoup travaillé cette couleur, surtout entre les deux guerres.

- 14 « J'aime le bleu, c'est pour cela que j'aime ces poteries émaillées, surtout les bleus. La première chose qui m'arrête dans tous ces vases, ou ces pichets, c'est la couleur. Il y a beaucoup de bleu, bon, je suis attiré par ces couleurs... C'est vraiment un brillant extraordinaire. » Michel C. ne collectionne qu'une certaine catégorie de poteries de grès, les objets de marque Maiténa, gamme de produits de l'usine Langeron. Pour ce « rassembleur d'objets » – puisqu'il réfute le qualificatif de collectionneur – la glaçure des poteries détermine leur valeur et les qualifie en tant qu'objets esthétiques, voire d'objets d'art, puisqu'il n'hésite pas à les comparer à certaines œuvres picturales. Son appréciation esthétique vient également du statut de créateurs qu'il accorde aux ouvriers céramistes : « Mais parce que vous pensez qu'un vase comme ça, le premier venu va pouvoir le faire ? Moi, je ne sais pas... » Et c'est dans la couleur, plus librement que dans la forme, que l'ouvrier a pu s'exprimer pleinement : « Je ne pense pas qu'on ait pu faire deux vases comme ça, non ? La forme, si, mais dans la couleur ? C'est à l'imagination du gars qui faisait... ? Le gars qui avait l'habitude de faire ça, il avait certainement des préférences, et à mon avis dans sa tête, il devait essayer de faire quelque chose d'original... » Nous sommes ici très proche de l'« espace de liberté » et de la « façon erratique » de Deforge. Et selon cette perspective, un ouvrier de l'industrie peut être plus créatif qu'un artisan potier contemporain, assure Michel C. : « Parce qu'une poterie, si ça reste une poterie dans un tour, pour moi c'est pas tellement une œuvre d'art ; ça commence déjà avec un vase, si on fait un bol, pour moi, c'est pas... c'est autre chose ! Il y a d'abord la forme et la cuisson, l'émail, la recherche dans l'émail... il y a beaucoup de poteries qu'on voit quand on se balade dans des endroits touristiques, pour moi, c'est pas vraiment une œuvre d'art. »

## Moulages et re-crétions

- 15 En 1927, Jean Bordelais, propriétaire d'une faïencerie à Digoin, se porte acquéreur de l'usine du Montet, à Palinges. Cet établissement fut la plus ancienne fabrique industrielle de céramique de la vallée de la Bourbince, puisqu'elle commença à produire dès 1811 des creusets réfractaires et des cruchons de grès. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les productions de cette entreprise étaient très comparables à celles des autres usines de la région, avec notamment une importante production de bouteilles d'eau minérale, de bouteilles de cidre, et de cruchons pour la liqueur de genièvre exportés aux Pays-Bas. Jean Bordelais fera évoluer la production de l'usine vers la faïence et les produits ornementaux et horticoles, puis vers le funéraire et le sanitaire après 1945. En consultant le site internet

consacré à l'usine du Montet, on peut lire la notice consacrée à Jean Bordelais, ainsi rédigée :

Ancien élève des arts déco, il fut un céramiste avec une compétence indiscutée. Il fit fonctionner la petite fabrique de son père à Digoïn jusqu'en 1934. Il acheta l'usine du Montet le 18-07-1927 et entreprit de la moderniser tout en continuant à fabriquer cruchons et bouteilles de grès : l'entreprise se lance dans le funéraire, l'ornemental, la vaisselle de faïence et le sanitaire qui constituera l'essentiel de la production dans les années 1960-1970. [...] Conservant quelques tourneurs, il s'orienta vers l'ornemental, et mit en pratique le moulage. On lui doit de superbes vases flammés entre autres balconnières, jardinières<sup>4</sup>.

- 16 Jean Bordelais est décédé en 1967. Son épouse et sa fille assurèrent sa succession jusqu'à la fermeture de l'usine en 1976. Propriétaire du site – bâtiments industriels, hangars de stockage, maison de direction... – à partir de la fin des années 1980, Paul Bordelais – fils de Jean – le mit en vente une dizaine d'années plus tard. C'est finalement son fils Jean-Paul qui s'en porta acquéreur en 2001. Jean-Paul, né en 1962, chef de projet informatique – c'est lui qui a créé le site internet –, résidait à Paris. Il a décidé de changer de vie, grâce à ce bien familial situé en zone rurale. Il se présente couramment comme le « petit-fils de Jean Bordelais, faïencier au Montet » : son identité familiale saute une génération comme pour légitimer sa présence dans ces murs chargés d'histoire.
- 17 Pour cette usine désaffectée, Jean-Paul a d'ambitieux projets, tenant à la fois du rêve (« C'est nos délires ») et du réalisme commercial (« Si ça accroche, on fera une société ») ; il envisage de réhabiliter les lieux afin d'en faire un musée et un lieu de production-vente de poteries. « L'idée principale, c'est le musée ; deuxième projet, c'est une poterie... Production, production, enfin artisanat dans un premier temps et après, si le marché... Si tout le monde est fou des poteries qu'on fait on peut grandir, etc. »
- 18 Dans les bâtiments industriels désaffectés sont encore entreposés des produits anciens dont Jean-Paul suppose qu'ils ne sont plus au goût du jour : « Mais il y a des choses qu'on peut transformer à partir du moule. Ce chien, c'est une tirelire, on pourrait en faire un bougeoir. Je me suis fait un petit carnet personnel, où j'ai commencé déjà à jeter tout un tas d'autres idées, pour faire complètement évoluer la gamme ; sortir de ça et puis tenter d'autres choses. Il y a des trucs bien kitsch, mais... Bon, ça peut être marrant d'en ressortir une dizaine de pièces. » Cette volonté de « faire évoluer la gamme » relève de deux registres dont il est difficile de déterminer lequel l'emporte : d'une part, il s'agit de nouveaux choix esthétiques, de l'autre d'un certain pragmatisme commercial – nouvelles formes qui ont plus de chance de se vendre – et fonctionnel – la tirelire transformée en bougeoir. L'objectif commercial côtoie sans incompatibilité la volonté affirmée de « se faire plaisir », et l'ambition créative ancrée dans le réel. Cette créativité va plus loin dans le cas des produits retrouvés encore crus, des objets inachevés qu'il est possible de broyer afin d'en réutiliser la matière : « Autant réutiliser la matière première crue telle qu'elle est aujourd'hui, je pile, et puis je coule ça ou je coule de la belle jardinière à diables<sup>5</sup> ou des choses comme ça, puisque c'est la même terre. » Des objets crus existent, dont il envisage de réutiliser l'argile qui les constitue, leur corps même, pour produire d'autres objets susceptibles de mieux « marcher » commercialement. Non cuit, encore réversible, l'objet céramique déjà doté de ses caractéristiques morphologiques fondamentales, peut devenir un autre objet après transformation ; l'objet sert à faire un autre objet tant que la cuisson ne lui a pas donné son existence définitive : l'objet céramique n'existe physiquement qu'après cuisson et donne lieu à des opérations de re-création. La créativité de son grand-père, celle que Jean-Paul envisage de mettre en valeur, voire dont



il s'inspire, réside plutôt dans la conception des moules de plâtre que dans la production de l'objet céramique à proprement parler. C'est là que s'expriment les qualités esthétiques du céramiste, et c'est grâce à cette créativité que les œuvres du grand-père – les moules – pourront engendrer les produits du petit-fils – les objets moulés.

- 19 Au-delà de l'esthétique de l'objet industriel, transparaît dans l'ensemble des entretiens que j'ai pu mener avec les habitants des lieux une autre esthétique sous-jacente, c'est l'esthétique de la ruine industrielle au sens large, la poésie des bâtiments vétustes et abandonnés, couverts de vigne vierge, la beauté du monumental, de la pierre, de la brique et des charpentes, des hautes cheminées, des fours, de la pénombre et de l'immobilité. C'est en quelque sorte une esthétique de l'irréversibilité du temps. Dans les discours sur les objets naît aujourd'hui une volonté de restituer un sens esthétique à ce qui est souvent perçu comme dénué d'attraits, voire ce qui inspire la répulsion : l'industrie. Que nous disent les descendants des familles d'industriels ? Notre usine, l'usine de ma famille n'était pas seulement le lieu où des ouvriers tournaient en série des cruchons aux dimensions strictement déterminées mais aussi un lieu où pouvait s'exprimer le génie créatif de quelques-uns – mon père, mon grand-père...

## Le rôle esthétisant du musée

- 20 Tout au long de mon travail de terrain sur des objets devenus témoins patrimoniaux, se lit en filigrane le travail symbolique du musée sur son environnement matériel. Depuis une trentaine d'années, à travers ses publications, ses expositions et les vitrines du musée de l'Homme et de l'Industrie au Creusot, l'écomusée de la Communauté met en valeur les objets qu'il considère représentatifs de l'histoire du territoire dont il est chargé et plus précisément de son patrimoine industriel. Les outils, les bâtiments, les machines et les produits sont tour à tour mobilisés pour narrer l'histoire des hommes qui ont vécu ici et œuvré à la prospérité des entreprises locales. En tant que produits des usines de la région du Creusot et de Montceau-les-Mines, les céramiques sont partie intégrante de ce patrimoine matériel. A ce titre, les cruchons, les bouteilles à encre, les vases ont été nettoyés, inventoriés, photographiés, posés sur socle, mis en vitrine et en lumière. Cette succession d'opérations a eu pour conséquence de donner ou de rendre à ces choses souvent reléguées dans les caves et les greniers un lustre nouveau pour les amateurs d'histoire locale, d'objets anciens, pour les collectionneurs et, logiquement, pour les antiquaires et brocanteurs. Cette requalification d'objets laissés-pour-compte est avant tout didactique, en ce que le travail de l'écomusée avait d'abord pour objectif de faire progresser leur connaissance, mais elle est également esthétique. Isolés ou ordonnés selon certains critères choisis (couleurs, contenances, formes), valorisés par un éclairage plus ou moins sophistiqué, les objets ne sont plus des éléments extraits d'une grande série industrielle, mais sont devenus les témoins (rares ou présentés comme tels) d'une activité disparue, voire la représentation du savoir-faire talentueux des anciens. L'objet éclairé et protégé par un vitrage n'est plus le produit fini empilé dans la cour de l'usine, ni l'ustensile graisseux ou poussiéreux dans la cuisine de l'agriculteur ou sur le comptoir du café. Il est propre, il brille, il attire l'œil et veut plaire au visiteur, au-delà du seul savoir que sa présentation prétend lui apporter. Et le choix de tel objet par le musée pour transmettre la connaissance n'est pas forcément dénué de toute arrière-pensée esthétique. Isoler un objet, l'extraire de sa série de référence et l'exposer, d'une façon ou d'une autre, c'est le doter de valeur esthétique, comme le constatent certains



collectionneurs spécialistes, réfutant tout attachement esthétique aux céramiques qu'ils collectent et classifient : « Il faut reconnaître que celle que vous [l'écomusée] présentez avec l'étiquette, elle est magnifique. Sans l'étiquette, elle devient un peu plus banale. Bon... Disons que la bouteille... Oui, bon, mais je ne la mets pas plus en avant que les autres trucs. » Une bouteille avec son étiquette est complète historiquement, mise en vitrine isolément, elle est « magnifiée » par le travail du musée.

- 21 Quête du bel objet au détriment de l'objet de connaissance ? Les musées d'ethnographie n'ont-ils pas, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, privilégié les objets susceptibles de satisfaire au goût du jour ? Autre temps, autres objets :

Nombre de ces armes [rapportées du continent africain], comme les lances luba ou les couteaux de jet, comportaient, en effet, de riches décors stylisés ou offraient par leur morphologie même, une plastique répondant au penchant de l'époque. Une fois accrochées aux parois des musées et des maisons particulières, ces armes servaient des objectifs ornementaux, en tant qu'éléments décoratifs d'assemblages ordonnés, reprenant parfois l'image du « trophée » antique. Le musée d'ethnographie devenait le lieu d'expression d'un art ornemental [...] (Coquet 1999 : 14).

- 22 La production céramique, comme d'autres activités de transformation (bois, pierre, métaux...), relève d'un triple registre de représentation technique : l'industrie, l'artisanat et l'art. Entre ces trois pôles, ces trois procédures de transformation de l'argile aboutissant au produit ou à l'œuvre, des passerelles existent, qui influent à différents niveaux sur l'esthétique des objets issus de l'activité en question. Au cours de cette enquête, j'ai pu constater que l'univers industriel, celui de la série et de la standardisation des formes et des couleurs, n'est pas strictement antinomique avec celui de la création, plus clairement – sinon plus purement – identifié à l'esthétique. En marge de la production industrielle, peut se développer une fabrication libérée des contraintes techniques imposées par l'utilitaire.

## BIBLIOGRAPHIE

### Références bibliographiques

Bazin, J. 2002. « N'importe quoi », in M.-O. Gonseth, J. Hainard & R. Kaehr (éds), *Le musée cannibale*. Neuchâtel. Musée d'Ethnographie, p. 273-287.

Bonnot, T. 2002. *La vie des objets*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Clifford, J. 1996. *Malaise clans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, ENSB-A

.

Coquet, M. 1999. « Des objets et leurs musées : en guise d'introduction », *Journal des africanistes*, tome 69, fascicule 1. p. 9-27.

Deforge, Y. 1990. *L'œuvre et le produit*, Seyssel, Champ Vallon.

Goodman, N. 1992 [1977]. « Quand y a-t-il art ? », in G. Genette (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris, Le Seuil, p. 67-82.

Heinich, N. 1993. « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, 6, p. 25-55.

Jamin, J. 1985. « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? », in J. Hainard & R. Kaeher (éds), *Temps perdu, temps retrouvé*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, p. 51-74.

Séguy-Duclot, A. 1997. « Art décoratif et art iconique », *Poétique*, 112, p. 490-508.

Zerbini, L. 1993. « Les objets de musées ethno-anthropologiques soumis à la polémique... », *Sociologie de l'art*, 6, p. 95-134.

## NOTES

1. Les tours utilisés dans les ateliers n'étaient plus les tours de potiers ancestraux. actionnés au pied depuis l'Antiquité, mais des tours à pédale, au mouvement démultiplié par un jeu d'engrenages. Le rendement, quantitatif et qualitatif, est nettement amélioré par rapport au tour antique.
2. Le mol cruchon désigne une bouteille cylindrique à petit goulot, utilisée soit pour l'alcool (prunelle notamment) soit comme chauffe-pieds, rempli d'eau chaude. C'était le produit fabriqué en plus grande quantité au Pont-des-Vernes.
3. C'est le nom donné à la céramique ayant subi une première cuisson autour de 800° C.
4. Adresse du site : <<http://www.jbordelais.com>>.
5. Nom d'un modèle de bac à fleurs, orné en bas-relief de visages de diables cornus.