

JEAN AMBLARD

Salarié du Musée National des Arts et Traditions Populaires,
Peintre du monde artisanal (1943-1944)

L'iconographie est une forme de langage, c'est-à-dire un moyen de communication. Dans quelle mesure une certaine approche de l'œuvre d'art permet-elle de faire de l'image un document d'histoire ou de sociologie ? Peut-elle définir ou confirmer une idéologie ? Comment une étude des objets ou des individus, du mouvement, de la lumière peut-elle aboutir à une analyse qui aurait même valeur pour l'historien qu'un document écrit ? Quelle signification peut-on donner au discours de l'œuvre et quel rapport y a-t-il entre la réalité d'un groupe social et sa mise en image ? Ce sont quelques-uns des problèmes qui se posent dans la recherche que je fais actuellement sur *Les peintres et la réalité paysanne en France entre 1920 et 1955* (1). Ce travail m'a permis de rencontrer Jean Amblard, peintre du «Réalisme socialiste» et d'étudier les dessins qu'il a fournis au Musée National des Arts et Traditions Populaires pendant les années 1943-1944 (2). Il m'est apparu intéressant de présenter la série sur l'artisanat des années 1943-1944, de les replacer dans leur contexte historique et de définir une méthode d'analyse de ces dessins.

CONTEXTE ET ORIGINE DES DESSINS

Pour que se définisse une histoire de l'art qui ne soit pas seulement esthétique et qui donnerait à l'historien des garanties, il faudrait «interpréter l'image en fonction de ses données historiques ou théoriques» (3). Dès la fin de l'année 1940, l'idéologie de la Révolution Nationale tend à envahir toute la vie des Français. Le recours aux valeurs sûres, celles de la terre, de son agriculture est nécessaire au «redressement national». L'artisanat, étroitement lié au monde rural, doit retrouver sa vraie place dans l'économie du pays. Il est, par ses structures, porteur des mêmes valeurs morales que la terre : celle du travail et de la famille. La propagande s'élabore à travers les médias et les différents services culturels; littérature, arts, cinéma reflètent ce climat. Sarah Wilson écrit : «L'Art

de la Révolution Nationale impliquait une politique de sélection, des directives venant des grands maîtres des Beaux-Arts..., la décentralisation et naturellement des chantiers innombrables» (4). L'organe du Commissariat à la lutte contre le chômage, *Chantiers*, paraissait depuis juin 1941. Dans cette revue, l'accent est mis sur l'artisanat : «La France restaurera les antiques traditions artisanales qui ont fait jadis sa gloire» dit le Maréchal» (5). La restauration de l'artisanat exigeait d'abord d'en garder la mémoire. Transmettre un savoir répond à cette optique, et ce sera, entre autres organismes, le Musée National des A.T.P., dont le conservateur est Georges-Henri Rivière qui pourra jouer ce rôle. Je ne ferai qu'évoquer ici l'aspect idéologique des liens qu'a pu entretenir le Musée des A.T.P. avec le gouvernement de Vichy, puisque ce travail est en cours d'élaboration dans la thèse de 3ème cycle de Christian Faure(6).

La commande des dessins faite à J. Amblard, inscrit au Parti Communiste depuis 1934, répond de façon particulièrement ambiguë aux discours de ces années du gouvernement de Vichy. La première rencontre de l'artiste avec G.H. Rivière se situe à la fin de l'année 1941, à l'occasion d'une présentation de dessins au Musée des A.T.P. (7). Intéressé par son travail, G.H. Rivière lui achète personnellement deux dessins et c'est lors de contacts postérieurs que le conservateur du musée lui propose d'enquêter dans le cadre du chantier 1810, dans son pays natal, à Montcheneix, Rochefort-Montagne, dans le Puy-de-Dôme. Les Chantiers Intellectuels et Artistiques, dont G.H. Rivière a la direction scientifique, sont de vastes enquêtes lancées en vue d'inventorier le patrimoine national. Quatre chantiers s'ouvrent en 1941 qui utilisent un personnel composé de chômeurs intellectuels. Le chantier 1810 est consacré aux Arts et Traditions Populaires; les enquêteurs sont des collaborateurs techniques qui ont à établir des monographies d'ateliers artisanaux traditionnels. Les équipes se réunissent tous les trois mois, aux A.T.P. pour la zone occupée, et dans la banlieue de Montpellier, au château d'O, pour la zone libre. Salarié des A.T.P., J. Amblard perçoit une mensualité de 3.500 F. Son statut est différent de celui des autres enquêteurs; il n'est pas soumis aux mêmes contraintes, à savoir : relevés photographiques, questionnaires, obligation d'assister aux assemblées. Il ne fournit pas non plus de journal de bord. Le matériel dont il dispose est le suivant : carton à dessin, papier, encre de Chine, plumes à dessin et quelques aquarelles. Les dessins de J. Amblard qui sont présentés ici ont été produits sur les lieux mêmes où le peintre menait ses activités de maquisard en Auvergne. Effectués sur papier Hollande, ce sont des dessins à la plume, rehaussés de gouache, ou des lavis à l'encre de Chine avec reprise en blanc. Les personnages sont dessinés à main levée, dans le cadre de leur travail et de leur vie familiale. Les reprises en blanc ou les rehauts de gouache sont effectués en atelier.

rapproché : — rapports familiaux et de génération dans les dessins n^o 1 et 9. Dans le dessin n^o 1 nous voyons la grand-mère travaillant au fuseau, debout à côté de la jeune fille qui tricote. Il y a là l'expression d'un rapport d'âge en même temps qu'un travail différent, comme dans le dessin n^o 3. Dans *La Forge de Baptiste Brécard* (n^o 9), nous trouvons trois générations dans le lieu de travail et plusieurs idées exprimées : celle d'un travail exercé par les membres d'une même famille, ce qui suppose la cohésion de la famille; l'idée des rapports de couple et d'enfant : l'homme jeune regarde sa femme et son fils. La cohabitation sous un même toit, qui existe en milieu rural; la répartition des tâches ont pour résultat une harmonie dans le mode de vie qu'expriment assez clairement les dessins 12 — 13 et 14 sur la veillée. La mise en espace est la même que précédemment. Des rapports harmonieux mais de bon voisinage existent dans *Mère Chocol dans la maison de Madame Megemont* (n^o 3). Ces représentations en espace fermé, aux murs proches, traduisent bien une structure particulière à l'artisanat où les rapports travail et famille s'interfèrent. Dans *La Forge de Baptiste Brécard* (n^o 9), la transmission d'un savoir — comme dans *Fileuse chez Diaz* (n^o 1) — se fait dans le milieu familial, par l'exemple du geste et n'implique pas de rapports hiérarchiques puisqu'on ne peut trouver ni dans les attitudes, ni dans la dimension des personnages un quelconque symbole de cette idée. Toute connotation conflictuelle est effacée au profit d'une affectivité implicite, suggérée plutôt par une atmosphère de calme et de sérénité, que confirme d'ailleurs le rendu des mouvements dans l'ensemble des dessins. Les personnages sont statiques, en attente, comme figés. Ce sont les directions des lignes qui dans le dessin déterminent le mouvement. Les verticales dominent les obliques et accentuent la pesanteur. Dans un dessin, les fines hachures représentent les ombres, elles rendent les gradations de lumière, les contrastes et font naître le volume, l'éclairage et le modelé des objets. Les traits ici, entrecroisés, bloquent le dynamisme. L'ampleur des gestes que pourrait nécessiter le travail de la forge n'est pas représentée comme si ce travail n'impliquait ni la force, ni la sueur. Le travail dans ses différentes phases ne suppose pas l'aliénation. Nous avons ici la traduction d'une activité aux techniques douces, d'une vie immobile dont les références se situent dans un temps immuable.

Les rapports de l'artisanat domestique ou rural avec la nature, le monde rural et la sociabilité villageoise est symbolisé par la lumière. Elle éclaire *La fileuse à la quenouille* (n^o 2), par une ouverture supposée sur l'extérieur. Le personnage est tourné vers cette lumière, source en même temps de chaleur. Dans l'image «*Chez le Maréchal-Ferrant*» (n^o 8), où l'on voit un bœuf attaché au «travail» (bâti de bois surmonté d'un toit) le rapport avec la nature se lit dans la présence de l'arbre dont les feuilles sont éclairées comme l'est le toit et le flanc de l'animal. L'encadrement de la porte, l'enclume et le marteau sont dans

l'ombre; l'extérieur est éclairé de façon oblique par les rayons du soleil qui arrivent de la droite. Dans la scène du boulanger — *Enfournement du pain* —, (n^o 11), ces mêmes rapports intérieur-extérieur sont symbolisés par la porte ouverte sur la droite et dans l'encadrement de laquelle se tient une fillette.

L'analyse thématique et de la mise en espace nous conduit à définir le mode de vie, l'économie et l'histoire des techniques de ce groupe social : les structures conjugales, familiales et de travail se répondent. L'artisanat implique la notion de travail au sein de la famille et par voie de conséquence la nécessaire harmonie et cohésion de cette famille pour n'en pas détruire les structures. Les jeunes participent au travail et les enfants restent dans le noyau familial (dessins n^o 1 et n^o 15) Les moments de repos sont occupés à ces activités annexes : fabrication des pais (dessin n^o 13); le travail a une valeur sacrée, comme la maternité : autre valeur expressément montrée dans le dessin n^o 9 où la mère s'occupe de son enfant (on ne peut oublier l'hommage que la mère reçoit par la célébration de la Fête des Mères sous Vichy). La cohabitation des générations existe sans conflit apparent puisque le gendre travaille avec son beau-père et que trois générations veillent après dîner (dessins n^o 12 - 13 - 9). Les hommes et animaux coexistent sous le même toit (dessin n^o 14). L'étable n'est pas séparée de la chambre commune et les poules vaquent à l'intérieur (dessins n^o 14 et 3). Mode de vie donc rudimentaire comme le sont les vêtements : il faut cependant noter la jupe courte de la jeune femme dans *La Forge* (n^o 9). Le mobilier est régional : lits - placard, chaises pailées, bancs, berceau en bois; c'est un mode de vie qui répond à une vision traditionnelle du monde rural et artisanal.

La juxtaposition des reproductions sur la forge (dessins n^o 6 - 7 - 8 - 9 - 10) nous donne une image complète de l'artisan dont le rôle est de transformer la matière première en objet fini : la matière première, le fer (appelé feuille), (dessin n^o 6), est suspendu au plafond sur des lattes de bois; le travail de transformation, (dessin n^o 10), en même temps que l'utilisation : roues de char, fer à bœuf. La série filage - tissage (dessins n^o 1 - 2 - 3 - 4 - 5) offre la même évolution : travail de la laine jusqu'à son utilisation domestique : le tricot, et commerciale : le tissage. La commercialisation se fait à l'échelle locale pour les deux activités. Est exprimée aussi la possibilité d'une vie autarcique, la nourriture est assurée par la présence du pain (dessin n^o 11) et la culture du blé suggérée par l'animal de trait employé aux fins de labour (dessin n^o 8), de la viande, par les poules et le veau (dessins n^o 3 et 14). L'économie dépend ici des spécificités de la région et d'un moment de l'histoire. Rochefort-Montagne est une région d'élevage et de polyculture qui peuvent satisfaire aux besoins quotidiens. La période de la guerre freine les échanges et modifie plus encore l'économie. L'utilisation du bœuf comme animal de trait, d'une machine à tisser rudimentaire, d'un four banal traduisent l'absence de mécanisation moderne, en même temps que les difficultés d'échanges, mais aussi la possibilité d'une

survie plus facile à la campagne qu'à la ville et la nécessité de la diversification des activités ou productions.

L'examen attentif des documents iconographiques permet de reconstituer les techniques de travail grâce à la reproduction précise des différents outils, des gestes et du cadre de l'activité.

– La forge :

. *La Forge de Baptiste BRECHARD* (n° 9) : le forgeron, au fond, fait chauffer sa pièce sur le foyer, de la main droite. De la main gauche, il tire sur une chaîne qui actionne le soufflet (invisible sur le dessin mais visible dans le dessin n° 10); devant le foyer, un bassin plein d'eau qui sert à refroidir la pièce. L'eau nécessaire est prise au puits intérieur, *Intérieur de Forge* (n° 6) à gauche. Le seau du puits est actionné par une chaîne qui passe sur la roue dentée.

– Le filage :

. Dans la série artisanat domestique (dessin n° 1) : la fileuse affine la laine au doigt. L'extrémité de la laine est accrochée au fuseau. Trois pelotes sont ensuite mises dans une corbeille afin de tripler et torsader le fil (*La Veillée* n° 12). Cette opération peut s'effectuer aussi avec une quenouille qui permet la mobilité, figurée dans le dessin n° 2.

– Le rouet :

. Dans *Marie Cadet file au rouet* (n° 4) : est aussi une machine à filer. C'est un bâti de bois portant une roue et une broche à ailette sur laquelle s'enroule le fil. La roue est mue par une pédale. Le fil repris par les doigts de la fileuse se torsade sur le fuseau. La même opération peut donc se pratiquer de façons différentes.

– Le tissage :

. L'exactitude de la description du métier à tisser a été vérifiée par le Musée des Canuts. Les pièces ont été identifiées facilement (dessin n° 5). Il s'agit d'un métier à bras, de fabrication rudimentaire, qui a cependant servi jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale, à la commercialisation locale du tissu de laine. L'ensemble de l'appareillage est plat, monté sur un bâti de bois composé : – de gauche à droite : l'ensouple (ou rouleau), un à l'avant et un en arrière qui porte les fils de la chaîne. Les lisses se lèvent et font lever les fils de la chaîne grâce au tire-lisse, pièce de bois crantée qui les relie (dernier tiers à droite du dessin et au milieu). Ce tire-lisse est actionné par la pédale que l'on voit sous le métier. L'ensemble des lisses s'appelle la remise. Le tisserand (ici une femme) tire le battant du peigne (à droite des lisses sur le dessin), tout en appuyant sur la pédale pour séparer les fils de la chaîne. Le peigne sert

à resserrer les fils de la trame qui sont passés entre les fils de la chaîne à l'aide d'une navette.

Signification de ce discours (13)

Cette description succincte montre que J. Amblard remplit la mission ethnologique qui lui a été demandée. Mais, au-delà de cette constatation, il s'agit de déterminer la signification de ce discours : aucun discours n'est innocent. Nous sommes dans une période particulière : la guerre, l'occupation et les Chantiers Intellectuels et Artistiques fonctionnent avec l'accord de VICHY. L'art est au service de l'État et doit transformer la vie sociale et la vie privée. Faire le choix d'un artiste pour montrer une société, c'est se donner la caution de cet artiste et, en même temps, idéaliser la société représentée puisque, dans l'imaginaire collectif, l'artiste est chargé de transmettre le beau. Le biais de l'art modifie la réalité aux yeux du spectateur, car les dessins sont destinés à être vus et la charge émotionnelle inconsciente du dessin est bien différente de celle portée par une photographie.

D'une part, J. Amblard décide d'accepter la mission des A.T.P. pour différentes raisons : gagner sa vie, se mettre à l'abri, car communiste et résistant il a besoins d'une couverture.

D'autre part, son appartenance au mouvement du réalisme socialiste l'incite à peindre le monde du travail dans une perspective de réalisme. Mais, ici, le discours véhiculé est bien différent : il reproduit un type de société où les rapports travail et famille sont étroits, dont la production n'appartient qu'à eux-mêmes, sans redistribution obligée et sans connotations de lutte de classe. Il y a donc ambiguïté chez le peintre :

- dans le traitement du dessin;
- dans l'idéologie transmise (aux fins de propagande) et les options artistiques et politiques du peintre. L'idéologie à laquelle il adhère est occultée au profit d'une vision qui, si elle est réaliste dans la forme, ne l'est pas toujours dans le fond. Les significations de ce discours sont multiples : retrouver des traditions et un savoir, les valoriser et les enseigner. Il s'agit en fait d'une idéologie mise en image où l'on retrouve les références aux valeurs morales du travail et de la famille, en même temps que leurs liens à la terre. Mettre en image, c'est aussi effectuer l'opération magique de re-appropriation, ce qui est le but du musée des A.T.P. et peut-être une réponse au désir du spectateur.

Pouvons-nous dire qu'il y a re-crédation de la réalité ?

Non, en ce qui concerne la reproduction des objets, mais elle est évidente :

- au niveau du spectateur qui reçoit une certaine image d'un artisanat valorisé;

– dans les situations des individus, car les conflits occultés ici existent dans les rapports familiaux et de travail; de plus, le monde rural et artisanal n'est pas l'exemple d'une société où le travail ne marque pas les êtres dans leur corps et leur esprit;

– re-création évidente aussi chez le peintre qui transpose ici des valeurs éthiques qui ont à voir avec son enfance et un mode de vie dont il a la nostalgie. Il fait référence à un monde où la main de l'homme peut directement toucher l'objet et en appréhender la sensualité. J. Amblard immobilise le temps et le travail. Quel que soit l'objet de l'œuvre d'art, il faut bien en passer par l'artiste pour en obtenir la signification.

Héliane BERNARD
(Centre d'Histoire Pierre Léon,
Université Lyon 2)

NOTES

- 1 – Thèse de troisième cycle en préparation sous la direction de M. G. GARRIER, Université Lyon 2.
- 2 – AMBLARD J., Voir notice biographique. Ces dessins ont fait l'objet d'une exposition dans la salle de la Résistance de l'Hôtel de Ville de Saint-Denis, Catalogue *Vingt dessins de Jean Ambard*, Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Saint-Denis, 1982, 55 p.
- 3 – GARNIER F., *Le langage de l'Image au Moyen Age – Signification et Symbolisme*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, p. 11.
- 4 – WILSON S., «La vie artistique à Paris sous l'occupation», p. 96-102, in catal. *PARIS - PARIS 1937 - 1957*, Paris, éd. Centre Georges Pompidou, 1981, 527 p.
- 5 – PÉTAÏN Ph., in VATELET J., «L'artisanat», *Chantiers*, n° 12, 15 nov. 1941.
- 6 – FAURE Ch., «Le Renouveau du Folklore et de l'ethnologie pendant le Régime de Vichy : état de recherche», *Bulletin du Centre d'Histoire économique et sociale de la région lyonnaise*, Lyon, n° 1, 1983, p. 5-14.
- 7 – RIVIERE G.H., Catalogue *Vingt dessins de Jean Ambard*, Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Saint-Denis, 1982, 55 p.
- 8 – Sur les nouvelles approches théoriques : voir CHALUMEAU Jean-Luc, *Lectures de l'art, réflexion esthétique et création plastique en France aujourd'hui*, Paris, Chêne-Hachette, 1981, p. 65 à 106.
- 9 – PANOFKY E., *L'œuvre d'Art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1978, 322 p.
- 10 – SCHAPIRO M., *Style, artiste et Société*, Paris, Gallimard, 1982, 443 p.
- 11 – FREUD Sig., «Le Moïse de Michel-Ange», *Revue Française de Psychanalyse*, Paris, 1ère année, n° 1, 1er juillet 1927, p. 120 à 148.
Et *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard IDÉES, 1977.
- 12 – KEYSER E. de, *Art et Mesure de l'espace*, Bruxelles, ch. Dessart éd., 1970, 240 p.
et BRION-QUERRY L., *Cezanne et l'expression de l'espace*, Paris, A. Michel, 1982, 283 p.
- 13 – PASSERON R., *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1980, 381 p.
- 14 – Entretien avec Jean AMBLARD, Montcheneix, juin 1983.

NOTE BIOGRAPHIQUE

Jean AMLARD

Est né le 26 juillet 1911 à Clermont-Ferrand.

Son père est technicien aux P.T.T., originaire de Montcheneix.

Il entre à 13 ans à l'École Supérieure des Arts Décoratifs à Paris, à 15 ans à l'École Supérieure des Beaux-Arts. Il expose dès l'âge de 17 ans au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts et à 20 ans au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne. Il s'inscrit au P.C. en 1934 et fait partie de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). Mobilisé en 1939, il participe à la bataille de Belgique. Résistant dès 1940, il appartient au Front National, créé à l'initiative du Parti Communiste en mai 1941 et dirigé par Pierre Gunsberger-Villon. Inquiété par la police à la fin de 1942, il part en Auvergne, s'engage dans les maquis de la résistance armée.

Attaché au cabinet du ministre comme correspondant de guerre début 45, il participe à la libération de l'Alsace avec la Ve Division blindée en tant que peintre aux armées. Il est grièvement blessé à la prise de Colmar; amputé d'une jambe et des cinq phalanges de la main droite (en février 1945), il est décoré de la croix de guerre avec palme et de la légion d'honneur.

En 1946, Robert Rey, représentant le ministre des Arts et Lettres, lui commande une peinture monumentale de 150 m², destinée à l'Hôtel de Ville de Saint-Denis *Les Maquis de France*. «La salle de la Résistance» sera inaugurée en 1948.

Sa dernière mission pour les A.T.P. se situe en 1947, pour le Musée de Denain. Il s'agit d'une série de dessins exécutés dans les mines et aciéries avec Boris Taslitzki, autre peintre du Réalisme socialiste.

En 1949, il est nommé peintre honoraire de l'Armée, par décret du 4 juillet 1951. Il dépose ses dessins de guerre au Musée des deux guerres mondiales (Hôtel des Invalides). Il répond à plusieurs commandes d'État, dont une tapisserie d'Aubusson *L'ombre et la lumière*, et exécute des décorations monumentales pour le syndicat national de la métallurgie à Vouzeron, des ciments gravés et colorés à Saint-Denis, Choisy-le-Roi, Gennevilliers (entre 1951 et 1961), des peintures acryliques et toiles pour les fêtes de l'Humanité (1969) : *La nouvelle dimension* ou *L'Univers de l'Homme*, des céramiques sur lave *L'Énergie*

1975 (congrès du Syndicat National de l'Énergie à Vichy).

En 1975, décoration pour le congrès national de l'Énergie C.G.T. *Le Défilé Unitaire*, 148 m² de surface murale; dessins journalistiques, salons expositions personnelles à Saint-Ouen, Saint-Denis, Clermont-Ferrand.

En 1982, décoration céramique pour l'Église de Perpezat (Puy-de-Dôme).

TABLE DES PLANCHES

SÉRIE DE DESSINS CONSERVÉS A L'ICONOTHEQUE
DU MUSÉE NATIONAL DES A.T.P.

Planche I

- N° 1 – *Fileuse chez DIAZ*
Encre de Chine sur papier – 1944 – 635 x 480
- N° 2 – «*LA MENAIE*» *filant avec une quenouille*
Rochefort Montagne – 1944
Encre de Chine sur carton – 635 x 480.
- N° 3 – *Madame MEGEMONT et Mère CHOCOL dans la salle commune de la
Maison de Madame MEGEMONT*
Rochefort Montagne – 1944
Encre de Chine sur papier – 500 x 650.
- N° 4 – *Marie Cadet, dite «COHADE» file au rouet*
Rochefort Montagne – 1944
Encre de Chine sur papier – 650 x 505.
- N° 5 – *Métier à tisser*
Rochefort Montagne – 1944
Encre de Chine sur papier – rehaut de gouache – 480 x 630.
- N° 6 – *La forge de Baptiste BRECHARD à Montcheneix*
Rochefort Montagne – 1944
Encre de Chine sur carton – 490 x 600.
- N° 7 – *Atelier de forgeron*
Rochefort Montagne – 1944
Lavis encre de Chine sur papier – 490 x 600.

- N^o 8 – *Chez le maréchal-ferrant*
Rochefort Montagne
Encre de Chine sur papier – 665 x 500.
- N^o 9 – *La Forge de Baptiste BRECHARD*
Montcheneix – Rochefort Montagne – 1944
Encre de Chine sur papier – 490 x 640.
- N^o 10 – *La Forge d'Antoine VALLEIX*
St-Bonnet d'Orcival – Rochefort Montagne – 1944
Encre de Chine sur papier – 503 x 655.
- N^o 11 – *Four banal : Joseph NATANSON en train de défourner*
Rochefort Montagne – 1944
Encre de Chine sur papier – 500 x 595.
- N^o 12 – *Réunion dans la salle commune*
Montcheneix – 1944
Encre de Chine sur papier – 500 x 645.
- N^o 13 – *Réunion dans la salle commune*
Montcheneix – 1944
Encre de Chine sur papier – 505 x 650.
- N^o 14 – *Madame et Monsieur GIRAUD et leur fils dans l'étable*
Les Granges – Rochefort Montagne – 1944
Encre de Chine sur papier – 510 x 685.
- N^o 15 – *Joseph et Marie NATANSON et leurs enfants dans la salle commune*
Montcheneix – Rochefort Montagne – 1944
Encre de Chine sur papier – 500 x 645.

N° 1



Nº 2



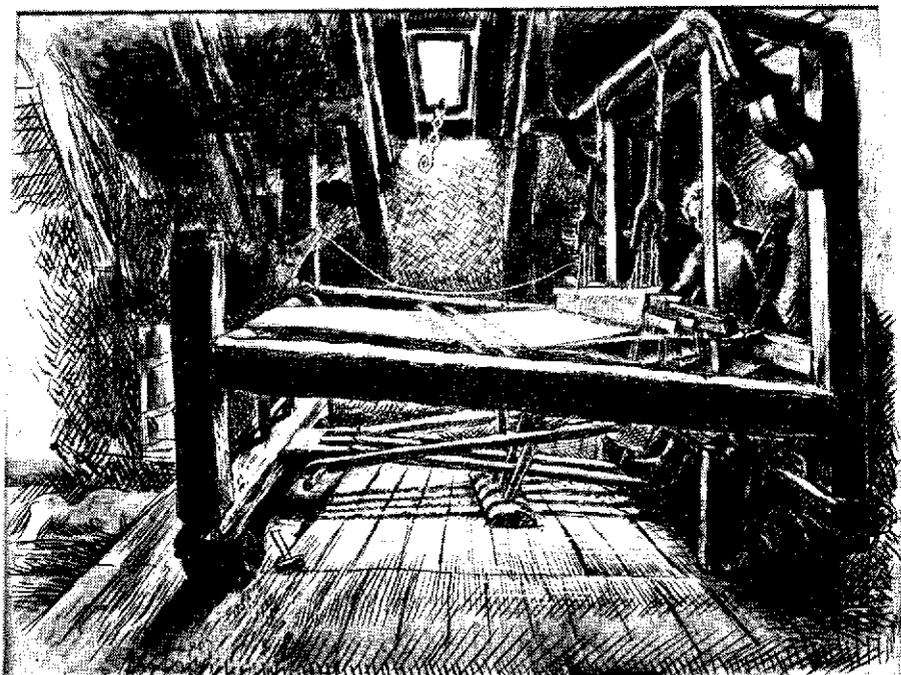
Nº 3



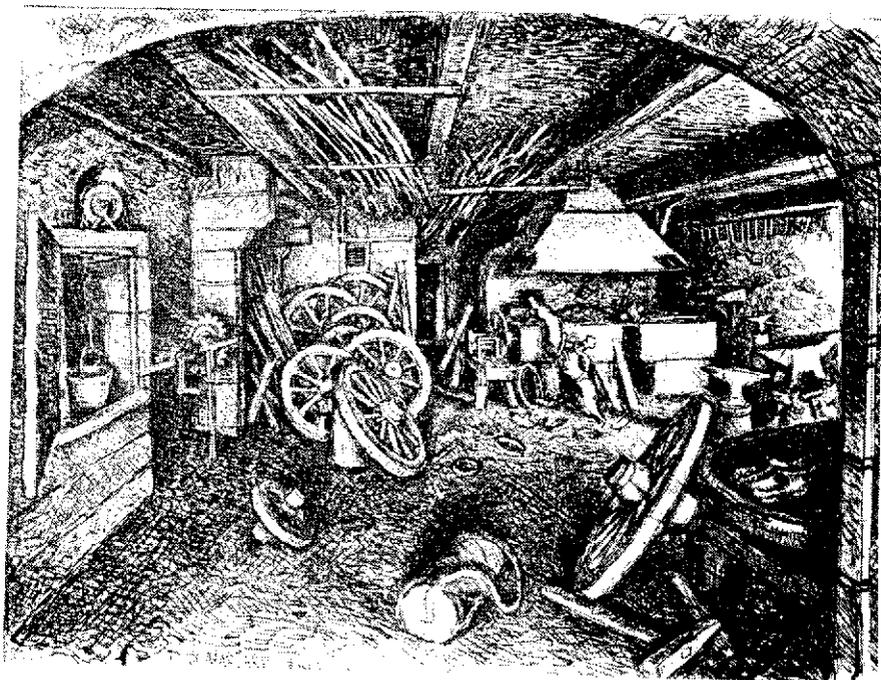
Nº 4

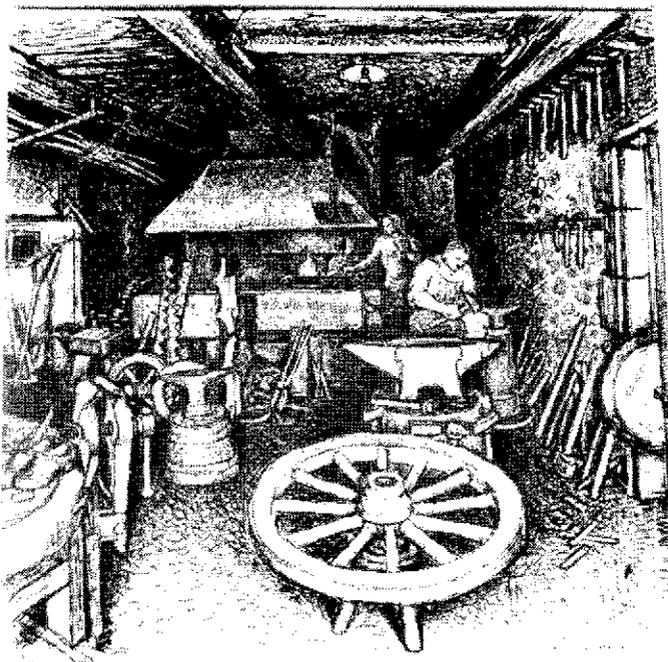


Nº 5

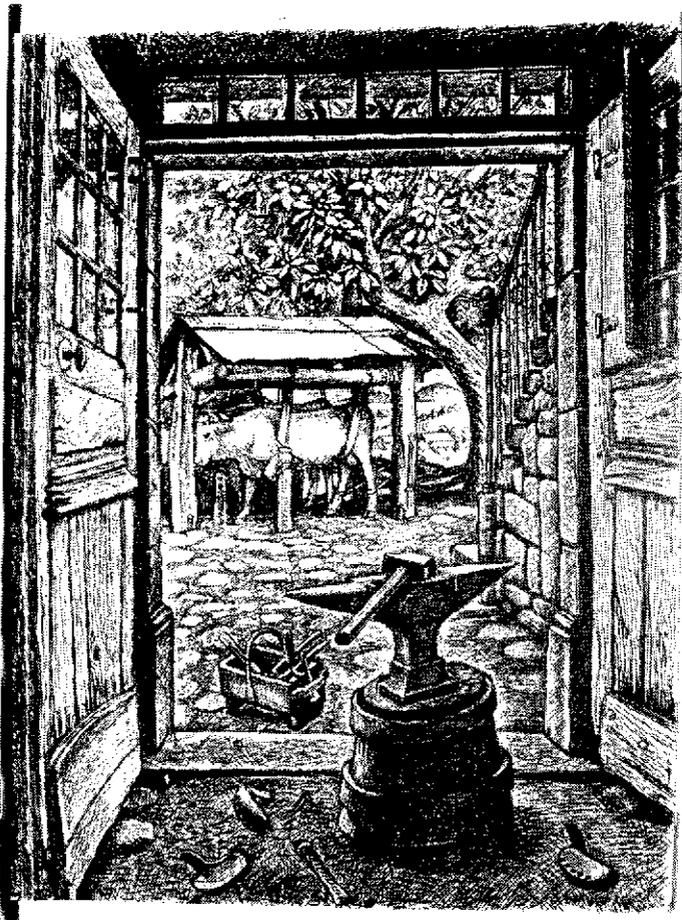


Nº 6



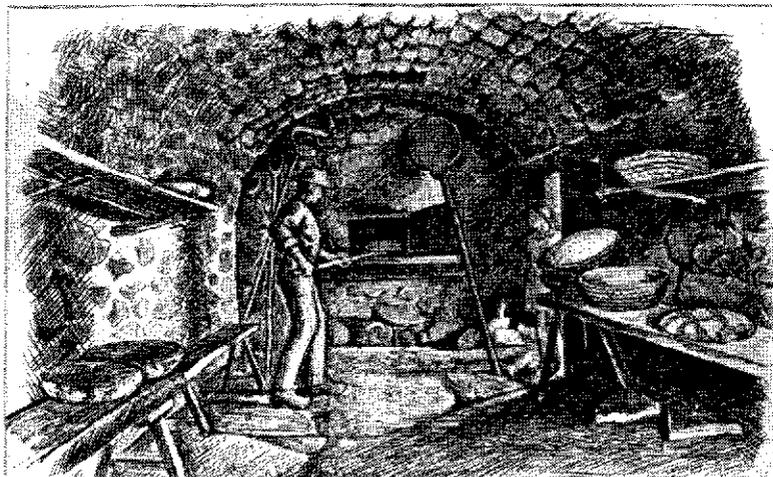
N^o 7

Nº 8



N^o 9 et 10

N° 11 et 12



Nº 13



N° 14



N° 15



DISCUSSION SUR LES COMMUNICATIONS

de Marie-Thérèse LORCIN et Marguerite GONON

G. GARRIER

Peut-on davantage préciser les aspects complémentaires et les aspects concurrentiels des artisanats ruraux et urbains ?

M.-Th. LORCIN

La concurrence ne se fait pas sentir sur tous les plans. La poterie, c'est la campagne, les produits finis, les nouveautés, c'est la ville. La concurrence la plus acharnée se voit dans le textile. Il faut aussi distinguer selon les époques. Au début du XIV^e siècle la concurrence est rude. Les métiers des villes de Flandre organisent des expéditions punitives contre les artisans de village. Mais après la longue dépression des XIV^e et XV^e siècles les entrepreneurs citadins suscitent eux-mêmes la création d'artisans villageois travaillant uniquement pour un marché extérieur, inter-provincial ou urbain.

G. GAVIGNAUD

N'y a-t-il pas un problème de méthodologie dans la mesure où le rural et l'agricole sont confondus ? Or, n'y a-t-il pas déjà dans les campagnes une part importante de besoins non agricoles à satisfaire ?

M.-Th. LORCIN

On ne trouve ni dans les documents notariaux, ni dans les documents seigneuriaux de type de sources privilégiées de l'artisanat. L'archéologie apporte beaucoup sur les techniques, l'emplacement et les débouchés de l'*artisanat* mais l'*artisan* échappe à l'historien (voir les thèses d'histoire rurale des trente dernières années). Or, les artisans étaient omniprésents, j'en suis bien persuadée.

M. GARDEN

L'apport de l'archéologie médiévale devrait permettre de préciser bien des choses du monde artisanal.

J.-L. GUICHARD

N'y avait-il pas des forges banales ? En Espagne, les forges sont sous monopole seigneurial.

M.-Th. LORCIN

Si, il y en a eu. On n'en sait que peu de choses. Des documents du XIII^e siècle on peut déduire qu'elles ont disparu. D'où un problème à creuser : pour quoi les seigneurs ont-ils laissé passer cette excellente source de revenus ?

M. POISSON

L'archéologie renseigne sur l'artisanat (locaux, outils, objets fabriqués) beaucoup plus que sur l'artisan lui-même. La place du lieu de travail (intérieure, périphérique, ou extérieure au village) permet cependant d'apprécier celle de l'artisan dans la société. Le forgeron est toujours au centre du village, le meunier jamais, le potier rarement.

M. GONON

La toponymie nous renseigne. La Farge, la Faverge indiquent une forge.

P. PONSOT

Les images du forgeron sont-elles bénéfiques ? Pour les ethnologues, dans d'autres régions d'Europe, le forgeron est suspect de sorcellerie et de méchanceté.

M. GONON

En Forez, dans la littérature orale, aux XVIII^e et XIX^e siècles le forgeron est toujours un «sale type», toujours un sorcier. Pour le Moyen Age, nous n'avons pas de document.

M.-Th. LORCIN

Je n'ai pas trouvé d'exception à une image positive du forgeron. Les données archéologiques, les textes notariés et les sources littéraires concordent. Peut-être dans d'autres textes littéraires du XV^e siècle, pourrait-on trouver une image différente mais je n'en ai pas d'exemples.

M. RUBELLIN

L'artisanat monastique a fortement retardé l'installation des artisans villageois, par exemple à Fontenay.

M.-Th. LORCIN

C'est l'équivalent d'un monopole de fait entretenu par le pouvoir ici ecclésiastique, ailleurs laïc ou urbain. Là il se maintient beaucoup plus longtemps.

G. GRANASZTOÏ

Je trouve beaucoup de points communs avec l'Europe Centrale. En Hongrie, l'eau et le feu s'opposent. Le forgeron est effectivement diabolique; il est sourd, il hurle. Le meunier est plus civilisé, car il est en contact avec les villes et leurs boulangers. Le prestige de sa profession est tel qu'il entraîne la multiplication des moulins à eau aux XVIIe et XVIIIe siècles provoquant des inondations catastrophiques dans la plaine hongroise.

M.-Th. LORCIN

J'ai trouvé aussi au XVe siècle d'interminables procès entre moulins de l'Yseron trop rapprochés les uns des autres et s'accusant mutuellement de se dérober l'eau. N'oublions pas le proverbe : chaque moulin trait à lui. Y a-t-il des faure qui accomplissent une ascension sociale comme le meunier ?

M. GONON

Non, absolument pas.