

**Camille Richert,**  
**« Une âme sans suture.**  
**Le Tour de France de Simon Nicaise »**  
**2019**

À quoi bon sur le métier remettre son ouvrage ? Formé aux Beaux-Arts de Rouen dont il a été diplômé en 2008, Simon Nicaise a développé une carrière jalonnée de nombreuses expositions monographiques et collectives en Europe, et qui a été récompensée de plusieurs prix. Un artist-run-space puis une radio, dont la programmation renouvelle les modes de diffusion du travail de ses contemporaines et contemporains, ont ajouté leurs cordes à une pratique artistique construite dans l'exploration sans repos des manières de rendre accessibles les arts. Le projet que Simon Nicaise initie en 2018 met désormais les œuvres mêmes de l'artiste à l'épreuve : de ville en ville et de métier en métier, ce Tour de France crée l'opportunité d'élargir le spectre des domaines de sa pratique, notamment auprès de Compagnons du Devoir détenant des techniques de lui jusqu'alors méconnues. De ce nomadisme volontaire est née une série d'œuvres, apparues dans le frottement à des professions et des formes de transmission exigeantes et reconnues internationalement pour leur richesse humaine.

Des années 1970 aux années 1990, l'écrivain Philip Roth s'est entretenu sur le travail de création littéraire avec les grands auteurs de son époque. Il en a résulté en 2001 un recueil de conversations intitulé *Shop Talk. A Writer and His Colleagues and Their Work*, dont la traduction française a reçu le titre *Parlons travail*. Si *shoptalk*, en un mot, peut signifier « jargon professionnel », il revêt aussi le sens de « discussion de boulot ». Bien souvent, une lecture est pétrie d'attentes et de projections quant à son contenu : aussi, ce titre lapidaire en français donnait à espérer ce dont le public des arts se montre friand, à savoir une discussion de boulot entre écrivains sur la « fabrique » des grands romans du deuxième XX<sup>e</sup> siècle, les « coulisses » de la création, l'« envers » de l'écriture ou toute autre terminologie ayant trait à la révélation des secrets des génies créateurs. Il n'en est rien.

Le recueil d'entretiens s'ouvre sur une conversation avec Primo Levi menée entre le printemps et l'automne 1986, dont personne n'ignore que la réputation mondiale s'est construite autour du récit de sa déportation et de son retour d'Auschwitz. Ce qu'on sait moins, en revanche, c'est que Primo Levi, durant sa vie d'après les camps, a dirigé une usine turinoise de peintures et vernis. Lecteur attentif de ses contemporains, Philip Roth est également un opiniâtre discutant. Aussi tient-il d'une main ferme son fil d'Ariane tout au long de l'échange : deux *ethoi* – auxquels il confère la métaphore des « deux âmes », l'usinière et la littéraire – auraient coexisté en son confrère italien. On se serait attendu à ce que Levi emboîte le pas à Roth et conte les affres de la création aux prises desquelles il se trouva chaque soir, au retour de l'usine, affairé à sa machine à écrire en des heures tardives. Mais Primo Levi désappointe autant son interlocuteur que ses lecteurs. Il se défend de l'allégation de son homologue américain, affirmant « je n'ai qu'une âme, sans suture<sup>2</sup> », tout en corrigeant ses propos, sans impatience aucune : « j'ai travaillé en usine près de trente ans et je dois reconnaître qu'il n'y a pas d'incompatibilité entre être chimiste et être écrivain ; au contraire, ces deux métiers se renforcent l'un l'autre<sup>3</sup> ». Philip Roth a eu la délicatesse d'avoir laissé publier les présupposés et l'insistance dont il fait preuve, de même que

---

<sup>1</sup> Philip ROTH, *Parlons travail*, traduit par Josée KAMOUN, Paris : Gallimard, 2004, 187 p.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>3</sup> *Ibid.*

la résistance de son interlocuteur à toute simplification sur le bénéfice qu'il retira de ses carrières menées de concert au cours d'une seule et pleine vie. La conversation, laborieuse à tous égards, n'en apparaît que plus stimulante parce qu'elle atteste de représentations répandues (y compris aux yeux du nobélisable qu'était Philip Roth) sur les rapports soi-disant incompatibles entre métier de création et métier du tout-venant. Ce à quoi Primo Levi donne un mot de fin d'une humilité notoire : « Non, comme je l'ai déjà laissé entendre, je n'ai pas de regrets. Je ne crois pas avoir perdu mon temps à diriger une usine. Ma *militanza*, le service obligatoire et honorable que j'y ai accompli, m'a permis de rester en prise directe avec le réel<sup>4</sup>. »

Aucune réplique de l'échange ne laisse entendre que Primo Levi ait été dans la nécessité matérielle de mener deux carrières, tout du moins une carrière fournissant des revenus plus stables que celle d'artiste. Le point final qu'il met à l'entretien témoigne plutôt d'une obligation morale envers la littérature : pallier le péril de l'enfermement autotélique d'un art qui ne générerait qu'une réitération d'abolis bibelots d'inanité sonore, pour dire les choses dans la langue de Mallarmé<sup>5</sup>. Et si la prise directe avec le réel dont parle Levi est, bien sûr, à hauteur de vue d'un géant de la littérature et d'un dirigeant d'entreprise (l'un et l'autre de ses métiers lui ayant conféré une honorable position sociale), il n'en va pas moins qu'il faut une conscience affûtée des ferments nécessaires à l'exercice du métier d'auteur pour, trente années durant, tenir l'équilibre de deux carrières, rien qu'en raison de l'investissement temporel que chacune d'elles exige. En filigrane des réponses de Primo Levi, le rapport à autrui, plus erratique dans le travail d'écriture qu'à la direction d'une usine, apparaît comme l'une de ses nourritures élémentaires. Car au sein d'une usine de peintures et vernis, comme dans toute entreprise, il en va de savoir recruter, déléguer, former, transmettre et apprendre de l'autre, comme se le remémore alors le romancier et essayiste italien. Il décéda l'année suivant l'entretien, en 1987, et probablement est-ce là l'une de ses dernières prises de parole publiée. Les interrogations qui subsisteraient au sujet de cette délicate balance professionnelle demeureront ainsi sans réponse. Toutefois, on saura reconnaître dans ses mots le besoin d'autrui, d'altérité, pour écrire, pour créer : d'avoir, en somme, des compagnons de travail involontairement et indirectement embarqués dans ce métier solitaire qu'est celui d'écrivain.

Un détour par l'étymologie latine du compagnon nous apprend qu'il est celui avec qui on rompt le pain (*cum pane*)<sup>6</sup>. Il est la personne avec laquelle, par-delà le statut et les compétences communément acquises au cours du processus d'apprentissage des compagnons, on taille sa tranche de pain, on consomme sa pitance, on se nourrit mutuellement. Cette étymologie imprègne toujours l'acception de compagnon, ainsi que perdue en France ce statut d'artisan au savoir-faire magistral apparu au XIX<sup>e</sup> siècle. Prolongeant l'organisation des métiers en corporations, les Compagnons du Devoir exigent avant toute chose une virtuosité technique telle que sur vingt apprentis, seul un en moyenne parachève totalement son tour de France et peut se targuer d'avoir obtenu le titre convoité de compagnon. Pour ce faire, deux rituels de passage jalonnent le parcours des candidats et (encore rares) candidates à cette exigeante formation : une cérémonie de présentation d'un « travail d'adoption » pour être admis à l'apprentissage, puis une cérémonie de présentation d'un « travail de réception » pour être reçu compagnon, travaux tous deux nommés « chefs-d'œuvre » en raison du brio attendu dans leur exécution. Mais, comme le remarque l'anthropologue spécialiste du compagnonnage Nicolas Adell, « le dit essentiel du chef-d'œuvre compagnonique est l'*attachement*<sup>7</sup> ». Autour de l'objet de grande

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>5</sup> Stéphane MALLARME, « Sonnet en X », 1899

<sup>6</sup> Maurice GODELIER, « Work and Its Representations: A Research Proposal », *History Workshop*, n° 10, Automne 1980, p. 164-174.

<sup>7</sup> Nicolas ADELL, « Arts de faire, arts de vivre. Chefs-d'œuvre inconnus des compagnons du tour de France », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 17, 16 mai 2013, p. 118-143.

qualité présenté à ses pairs par le futur apprenti ou l'apprenti se nouent des liens sociaux, économiques, affectifs et intellectuels. L'accent choisi par les Compagnons du Devoir dans leur candidature pour l'inscription du compagnonnage au Patrimoine culturel et immatériel de l'UNESCO en 2008 est à ce titre des plus révélateurs. Il ne s'agissait pas de faire valoir leur virtuosité, laquelle se serait de toute façon avérée diversement appréciable et incommensurable d'un métier à l'autre, mais « le goût et les manières proprement compagnonniques de transmettre les savoirs<sup>8</sup> ». Ainsi, l'argument central de leur candidature repose sur leur conscience propre de ce qui les distingue des autres artisans : la formation en atelier, les processus pédagogiques et la qualité des rapports humains en font la singularité et l'excellence. On n'est pas compagnon comme on exercerait n'importe quel métier aux côtés d'un ou d'une quelconque collègue. On est compagnon dans la jonction d'un art de faire et d'un art de vivre, où le second serait fonction du premier.

Si le champ lexical de l'art innerve le monde des compagnons, ceux-ci se dédouanent néanmoins de toute velléité artistique, contrairement à ce que l'expression de « chef-d'œuvre compagnonnique » pourrait par exemple laisser entendre. À travers ce dernier, ils manifestent l'art de bien faire et de faire sans utilité, à la différence de ce qui les attend dans leur carrière commençante d'artisans chevronnés. Or, à plusieurs égards, la démarcation utilitaire que les compagnons érigent entre les œuvres d'artistes et les leurs, que Nicolas Adell ne semble pas contester, paraît pourtant discutable. L'ontologie de l'art occidental, *a contrario* du chef-d'œuvre compagnonnique, résiderait en effet selon eux dans « la manifestation d'un savoir-faire non partagé par une majorité » et « la mise en retrait de toute dimension fonctionnelle<sup>9</sup>. » C'est ainsi que les artefacts se répartiraient entre des œuvres d'art et des œuvres qui ne seraient pas d'art, pour emprunter son mot à Marcel Duchamp<sup>10</sup>. Or, paradoxalement, et comme on l'a vu, la théorie développée par Nicolas Adell repose bel et bien sur l'idée que le chef-d'œuvre compagnonnique a une fonction, qui est d'ordre relationnel. Il serait plus adéquat de considérer les compagnons comme autant de Messieurs Jourdain de l'art dont les chefs-d'œuvre, fonctionnellement inutiles, certes, le sont avant tout et surtout socialement, en ce qu'ils permettent d'attester d'une capacité à faire corps, à recevoir et à transmettre leur savoir comme ils partagent leur quignon.

Une illusion tenace consiste à se figurer qu'une tour d'ivoire forme les bureaux idéaux de la besogne artistique. Nous sommes bien trop oublieux et oublieuses du fait que « tous les arts que nous connaissons, comme toutes les activités humaines, supposent la coopération d'autrui<sup>11</sup> » et que « ceux que l'on appelle artistes [sont] des travailleurs peu différents des autres, singulièrement peu différents de ces autres travailleurs qui participent à la réalisation des œuvres d'art<sup>12</sup>. » C'est tout un continuum social de coopérations professionnelles et humaines qui se joue dans l'advenue d'une œuvre. Bien que dans les imaginaires occidentaux, l'auctorialité demeure marquée du sceau du singulier<sup>13</sup>, faire œuvre n'est pas chose si différente que l'exécution d'un ouvrage dit « utilitaire », comme le sociologue Howard Becker l'a démontré dans son étude des mondes de l'art. Son analyse conjointe des pratiques de musiciens, poètes, jazzmen comme d'artistes contemporains a été guidée par un filtre de lecture des mondes de l'art qui met en lumière les réseaux d'agents : faire œuvre, c'est avant tout travailler, et travailler avec, qu'importe que la signature ne mentionne qu'un nom. De ce point de vue, *L'Atelier de Rembrandt* de l'historienne sociale de l'art Svetlana Alpers avait contribué de façon retentissante

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe*, Paris : Flammarion, 2013, p. 105.

<sup>11</sup> Howard Saul BECKER, *Les Mondes de l'art*, traduit par Jeanne BOUNIORT, Paris : Flammarion, 1988, p. 33.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>13</sup> Alfred GELL, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, traduit par Sophie RENAULT et Olivier RENAULT, Dijon : les Presses du réel, 2009, 327 p.

à dépoussiérer l'image de l'atelier d'artiste. À partir de ce cas d'étude, celui-ci apparaissait comme une entreprise (c'est d'ailleurs le terme employé dans le titre anglais, langue initiale de publication : *Rembrandt's Enterprise*) où les jeunes élèves du maître contribuaient grandement – quand ce n'était entièrement – à l'exécution de ses toiles que seul lui signait, et où l'organisation du travail pouvait à maints égards être comparée à celle d'ateliers d'artisans, d'entreprises et d'échoppes qui lui étaient contemporaines. L'exemple de Rembrandt n'est pas isolé, et l'étude de ce modèle d'atelier-entreprise apparu au XVII<sup>e</sup> siècle a quelque chose de réconfortant et soulageant : elle rappelle que la pratique professionnelle de l'art ne saurait seulement reposer sur le talent singulier, mais avant tout sur l'intelligence collective.

Au cours des trois dernières décennies, la critique, la sociologie et l'histoire de l'art, comme nous l'ont montré les exemples de Levi et Roth, de Becker et enfin d'Alpers, n'ont cessé de dégoupiller les poncifs d'isolement et d'autonomie des artistes. Ceux-ci y ont trouvé de quoi assouplir les manières de faire œuvre et les genres admis de représentation : les processus d'apprentissage, les collaborations entre métiers et la porosité des espaces de travail ont pu accéder au domaine des motifs dignes d'être figurés. Le projet de *Tour de France* de Simon Nicaise est une expression contemporaine prégnante de cette libération des sujets de l'art.

Au fil de ses étapes compagnonniques, Simon Nicaise se voit formé par des compagnons à des savoirs et techniques dont il souhaite nourrir sa pratique actuelle et à venir. Loin de s'approprier leurs connaissances, il s'exerce à produire des types de chefs-d'œuvre existants pour faire se rejoindre sa pratique établie et une compétence en train de s'accomplir. De même que les compagnons ne se targueraient pas d'œuvrer en artistes, Simon Nicaise ne joue pas au compagnon : il apprend et applique en travailleur de l'art auprès de ceux qui ont bien voulu lui donner de leur temps en l'accueillant. Les œuvres qui résultent de ses pérégrinations, tel un pied de biche en bronze ou une bouteille parée d'un escalier hélicoïdal, sont des archétypes de chefs-d'œuvre compagnonniques. Si Simon Nicaise s'y confronte, ce n'est pas pour tenter d'égaliser le niveau des compagnons, mais, ainsi que l'esprit compagnonnique y invite, pour éprouver la remise en cause, l'abandon de ses certitudes et l'apprentissage de nouvelles façons de travailler au frottement de l'altérité. Le déplacement de son atelier de compagnon en compagnon du devoir, de Rouen à Sarlat en passant par Troyes, contribue à redéfinir la notion même d'atelier. En y faisant entrer au gré des villes des collaborateurs riches d'un savoir de lui méconnu, Simon Nicaise propose une vision de l'atelier comme moment plutôt que lieu fixe, comme forum plutôt qu'isolement, comme occasion de redevenir élève et recevoir un enseignement plutôt que de demeurer maître en sa demeure. L'échec dont peu se targuent a donc entièrement sa place dans ce *Tour de France* en tant qu'il est partie intégrante – mais trop peu souvent révélée – de la formation de tout élève, aussi nomade soit-il. L'humilité qui se faisait jour en la carrière gémellaire de Levi se voit ici décuplée dans cette recherche appliquée à différents métiers. Ce *Tour de France* est un compagnonnage d'artiste qui ne cesse de frôler et jouer avec la forme convenue de l'auctorialité individuelle pour aussitôt la mettre à mal et se décentrer.

Achevant de réaliser un pied de biche en bronze pour lequel il a appris les techniques de fonte du métal, Simon Nicaise a orné celui-ci de vipères. Il est en effet coutume pour les compagnons, comme pour bien des artistes, de laisser sa griffe sur son ouvrage et, en cela, d'y apposer une forme de signature. Or, ce choix de la vipère puise dans le répertoire ornemental existant des compagnons. Par cette élection d'un motif qui n'est pas le sien, mais celui de tous ceux qui s'y réfèrent, Simon Nicaise donne alors une origine à sa pièce, mais une origine tout aussi anonyme qu'elle est collective. L'animal rend sensible l'idée qu'une œuvre n'est autre que l'aboutissement de ces chaînes de coopération, que Becker désignait, et qui trop rarement sont portées à la vue. Par ce geste, Simon Nicaise euphémise sa position d'artiste et adopte une posture discrète, nourrie de gratitude envers les savoirs transmis par ses formateurs. Il n'est pourtant pas de maître qui vaille dans ce voyage sans attaches. Arpenter différentes maisons

permet d'éprouver des modes d'apprentissage dépourvus de rapports d'autorité et de ce qu'ils peuvent supposer de captivité à la tradition. Le choix de réaliser un pied de biche n'est en cela pas anodin. Celui-ci a pour fonction d'ouvrir et de libérer un espace clos – clos sur lui-même, faisant dos au monde et aux êtres qui le parcourent. Il n'est pas d'artefact plus symbolique de ce besoin de porosité et d'appels d'air qui donnent aux arts, quel qu'en soit le médium, une prise sur le réel. Il n'est pas d'objet qui rende mieux compte des nourritures élémentaires dont toute pratique artistique s'enrichit. Il est un, parmi tant d'autres réalisés par Simon Nicaise, qui condense en une juste forme la noblesse de son humble besoin.

*« Diplômée de l'ENS de Lyon, Camille Richert est doctorante en histoire de l'art au Centre d'histoire de Sciences Po depuis 2016 et chargée d'enseignement au Collège universitaire de Sciences Po.*

*Ses recherches articulent histoire du travail et histoire sociale de l'art : sa thèse, en cours de préparation, porte sur le motif du travail dans l'art contemporain, des années 1960 à nos jours.*

*Depuis 2017, elle est responsable du Prix Sciences Po pour l'art contemporain.*

*Elle a également travaillé pour Lafayette Anticipations - Fondation d'entreprise Galeries Lafayette*

*entre 2014 et 2018, où elle a été en charge des publications et coordinatrice du projet Re-Source. »*