



a

le clou



En trois coups, enfoncez le clou, Foire du Trône (1957-1964), Cours de Vincennes, entre 21h et 23h, © MuCEM

ENTRETIEN

—

DAMIEN AIRAULT
COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION

—

CAMILLE VIDECOQ
DIRECTRICE ARTISTIQUE DE ROND-POINT PROJECTS

CAMILLE VIDECOQ

Pourquoi faire une exposition sur les clous ?

DAMIEN AIRAULT

L'humanité, dès qu'elle a maîtrisé le fer il y a environ quatre mille ans, a donné au clou, un objet resté très banal, des formes et des propriétés symboliques qui vont plus loin que les fonctions habituelles que nous connaissons tous. En fait, *Le clou* est un projet qui tente de faire le tour de ces multiples usages et interprétations. Il regroupe des visions d'artistes, d'archéologues, d'ethnologues et d'anthropologues, mais aussi de psychanalystes ou d'historiens des techniques dans un propos qui fait se rejoindre science, art contemporain et artisanat. J'essaie aussi de m'amuser avec les grands principes de l'exposition pluridisciplinaire et historique, telle qu'on peut en voir dans les musées d'anthropologie ou d'ethnologie.

Alors pour répondre à ta question, il y a un défi de commissaire d'exposition c'est sûr.

Je cherchais un objet qui se retrouve dans de nombreuses œuvres d'art et qui soit aussi un témoignage d'une activité humaine très courante et très ancienne.

Un clou c'est pas cher, on en trouve partout et c'est un objet indispensable à la construction, au bricolage, mais aussi autant à l'architecture navale qu'à différents rituels religieux. C'est pourquoi on en trouve partout et tout le temps.

À partir de là on peut traverser les siècles et les continents. Car le clou prend de nombreuses fonctions symboliques. La plus célèbre est évidemment le symbole de la Crucifixion, mais il faut rappeler une tradition bien plus ancienne qui est celle du clou de fondation où, en Mésopotamie puis en Europe, on sacrailisait un lieu, on lui conférait la protection des dieux en plantant un clou dans les fondations d'un bâtiment. Ce n'était pas toujours un clou en métal, mais par sa forme il devenait une sorte de symbole du lien qui relie un bâtiment aux divinités.



Cadeau, Man Ray, 1921-1970, édition Schwarz 1/11, collection Galerie Eva Meyer et bracelet *Balaboosté*, 2013, collection Julie Vayssière, photo Jean-Christophe Lett ©jclLett

L'ampleur du sujet s'accroît quand par exemple on se rend compte que le clou est aussi un élément décoratif sur le mobilier ou les vestes en cuir des rockers, qu'on en utilise en chirurgie, ou qu'il va constituer les planches de fakirs. Il devient alors un signe d'une culture pop récente, d'une technologie de pointe (si j'ose dire), ou de formes d'orientalisme. Si on tire un fil à partir de chacun de ces objets, ils deviennent les témoins de civilisations et de cultures très diverses.

On peut mentionner encore certains usages assez étonnants, par exemple, pendant la Première Guerre mondiale, le clou était utilisé en Allemagne pour inciter la population à contribuer à l'effort de guerre. On demandait en effet aux gens d'acheter des clous à l'État et de les planter dans d'immenses statues de chevaliers... Il existe encore en Belgique, notamment en Wallonie, des « arbres à clous » ; y planter un clou est censé guérir différents maux, en particulier les problèmes dentaires. L'œuvre de Fred Pradeau intitulée *Potentiel hydrogène* qui est présentée dans l'exposition, s'inspire d'une de ces utilisations du clou qui peuvent paraître assez surprenantes. Au XVIII^e siècle, on fabriquait de l'hydrogène en grande quantité à partir de clous rouillés, dans le but de faire voler des ballons, mongolfières ou zeppelins.

CV

Considères-tu l'exposition *Le clou* comme une exposition d'anthropologie ou comme une exposition d'art contemporain ? Peux-tu expliciter, eut égard à ces deux domaines, l'ambition et le positionnement que tu revendiques au travers de ce projet ?



L'homme et sa douleur, Antonin Artaud, avril 1946, crayon et craies de couleur sur papier, collection Musée Cantini, photo Émilie Segnarbieux © Rond-Point Projects

DA

Je dois préciser que je ne m'y connais pas vraiment en anthropologie... Quand on commence à concevoir une exposition comme ça, l'ambition est assez difficile à définir parce qu'on est émerveillé par des découvertes constantes. C'est un sujet assez incroyable et il ne faut pas perdre cet émerveillement et l'origine du propos, qui est un peu fantaisiste, voire humoristique. Il ne faut pas non plus oublier que toutes ces formes, ces fonctions, ces rituels, sont le résultat de l'extraordinaire inventivité et débrouillardise d'anonymes, mais je reviendrai peut-être sur ce point.

Je m'inspire bien sûr de l'histoire des expositions d'art et d'anthropologie, mais mon propos est d'essayer de trouver une troisième voie entre l'exposition d'art et l'exposition scientifique. Je suis par exemple très influencé par les expositions transdisciplinaires des surréalistes dans les années trente, où les

œuvres (dont parfois des ready-mades) se mêlaient à des masques africains ou des objets mathématiques, le tout dans des galeries qui ressemblaient encore à des appartements bourgeois, c'est-à-dire que les objets étaient mis en situation.

La revue d'avant-garde *Documents*, à laquelle collaboraient Georges Bataille, Michel Leiris, Georges-Henri Rivière (le fondateur du Musée national des Arts et Traditions populaires), et beaucoup d'autres, a aussi eu beaucoup d'importance pour moi. On comprend qu'avec quelques thématiques clés, ou quelques obsessions, ils peuvent créer un ensemble à la fois hétérogène et cohérent. Les thèmes du sacré, de la violence, du rituel, de la sexualité, de la valeur leur permettent de juxtaposer à la fois l'ethnomusicologie africaine à un article sur le gros orteil, un poème à une étude sur Eugène Delacroix. Des auteurs qui ont tous des pratiques et des professions différentes se retrouvent et arrivent malgré tout à s'accorder, autour aussi d'un respect profond pour le texte et le style.

La dernière influence importante est l'exposition d'Harald Szeemann *Science fiction* en 1967 sur laquelle je poursuis une recherche. Cette exposition est une manière très contemporaine de faire se mêler objets de tous types, âges et origines, montrer ce qu'est le présent en parlant du futur et du passé. C'est le moment où Szeemann commence à concevoir ses expositions de façon très libertaire, comme si elles étaient des « utopies réalisées ». Il met l'accent sur la confrontation d'objets banals et d'œuvres, créant ainsi des frottements entre art, culture underground et culture de masse. La fonction des objets l'intéresse très peu et il peut mettre dans le même espace un distributeur de bonbons, un livre de philosophie du XVII^e siècle, un timbre, un tirage de Roy Lichtenstein et une maquette de navette de

la NASA... Par son caractère absolument abracadabrant, l'exposition *Science fiction* reste un modèle où le commissaire pousse le multi-disciplinaire jusqu'à l'extrême, comme il le fera aussi dans certaines sections de la documenta en 1972.

CV

Qu'en est-il de la présence du clou dans le champ de l'art ?

DA

Le clou est un des premiers éléments indispensables pour accrocher une exposition, il est indissociable de ce médium. On trouvera alors beaucoup d'œuvres d'art dans l'exposition, avec des références qui vont de la nature morte, notamment dans le trompe-l'œil où le clou a un rôle important, à l'Actionnisme viennois en passant par Fluxus ou l'art conceptuel. Et il est même surprenant de voir le nombre d'œuvres qui s'accaparent le clou aujourd'hui, surtout en en changeant la taille et le matériau.

Plus précisément on retrouve ce motif dans de nombreux contextes. Il peut évidemment symboliser une souffrance et une torture comme dans les dessins d'Antonin Artaud ou de Frida Kahlo, ce qui fait écho à l'iconographie religieuse.

Par le biais de jeux de langage, le schéma de Lawrence Weiner présenté dans l'exposition montre l'expression courante « un clou chasse l'autre », et Weiner révèle là un potentiel imaginaire propre au texte, le clou sert d'alibi à plusieurs niveaux.

Le côté pauvre, simple, rustique du clou s'affirme clairement dans les œuvres de Marc Quer qui aime utiliser la charge à la fois dramatique et très quotidienne des objets, quand, à l'inverse, ses effets de brillance permettent à Tatiana Wolska de créer des sculptures qui ressemblent à des bijoux.

D'un autre côté, le clou qui est sur les bords



Vue de l'exposition au Centre de Conservation et de Ressources du MuCEM, photo Agnès Mellon ©MuCEM

du châssis d'une peinture a une importance capitale ces vingt dernières années. Car la peinture est aussi une question de formats et de supports et le fait de montrer ou non, de camoufler les clous qui tiennent ou ne tiennent pas la toile sur le châssis, est un détail certes, mais un détail important pour comprendre la démarche d'un peintre.

Néanmoins, à choisir un objet aussi banal, je prends le contrepied de l'exposition artistique, et souvent d'ethnologie, où on choisit les objets pour leur rareté, leurs spécificités uniques. Ici le but du jeu est l'inverse : il faut trouver ce qui est le plus commun. C'est donc en quelque sorte une exposition d'art contemporain faite par un anthropologue amateur, ou une exposition d'anthropologie, faite avec l'œil et les techniques d'un commissaire d'art contemporain.

Cette exposition va aussi à l'encontre d'un artisanat d'art ou de luxe que l'on voit de plus en plus dans les lieux d'art. Le clou renvoie plus à une tradition ouvrière et industrielle, c'est un objet qui n'a apparemment aucune valeur.

CV

Quelles sont les différences entre tes accrochages au Centre de Conservation et de Ressources (CCR) du MuCEM et au FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur ?

DA

Ce sont deux volets très différents et complémentaires. Les expositions en elles-mêmes contiennent très peu d'informations sur les objets présentés, si ce n'est celles qui sont indiquées sur les feuilles de salle. Elles ne sont pas vraiment pédagogiques. Néanmoins, l'exposition inclut au FRAC un espace documentaire avec une sélection d'ouvrages et de documents. Elle est également associée à un site internet, qui documente les deux volets en proposant différents contenus complémentaires permettant à ceux qui le souhaitent d'en savoir plus sur l'origine, la fonction et les modes de fabrication des objets exposés, mais aussi de découvrir les nombreux éléments que nous n'avons pas eu la possibilité de montrer.

Quand j'ai conçu le premier volet de l'exposition, au CCR, je comptais l'intituler « Premiers éléments de langage » et centrer l'exposition sur trois points : l'inventaire de formes, l'origine du clou, ses détournements rituels. C'est pourquoi nous avons tenu à reconstituer une unité écologique de l'ancien Musée des Arts et Traditions populaires, dont la collection a été transférée au MuCEM. Il s'agit d'une forge de maréchal-ferrant des années quarante, prélevée et reconstruite à l'identique dans le musée. Nous l'avons reconstituée une nouvelle fois pour l'occasion. On y voit les outils qui servent à la fabrication d'un clou, mais cette forge est aussi pour moi une référence aux dioramas et aux premières vues d'ateliers d'artisans que l'on trouve dans l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert. Les encyclopédistes de l'époque des Lumières ont été les premiers à s'intéresser à l'artisanat, aux « petits métiers », et ils sont une référence importante pour cette exposition.

A côté, la partie « rituels » est par exemple incarnée par un lot de fausses reliques du XIX^e siècle qui sont censées être les clous originaux de la Crucifixion. J'ai choisi de présenter dans la même vitrine des clous de cercueils véridiques, achetés dans un magasin d'occultisme, que j'ai disposés en un pentagramme...

Il y a aussi une petite partie humoristique un peu plus loin, qui cristallise l'idée d'un second degré omniprésent.

Car le langage est un des thèmes de cette section de l'exposition, d'abord parce que la dénomination des différents éléments les fait varier du tout au tout. Si on considère par exemple deux clous très semblables présentés côte à côte dans la même vitrine, on découvre que l'un des deux clous est désigné comme étant un « clou à jambon » parce qu'il provient d'une ferme du siècle dernier et doit son nom au fait qu'il servait à suspendre de la charcuterie, alors que l'autre est identifié comme un clou



Potentiel hydrogène, Fred Pradeau, 2015, technique mixte, production Rond-Point Projects et MuCEM, photo Agnès Mellon © MuCEM

provenant de Mésopotamie et qui date du VII^e siècle avant Jésus-Christ. Ici des objets similaires prennent des sens et évoquent des univers presque opposés par leur seule dénomination, ou plutôt c'est leur nom qui les fait fonctionner. Ainsi, ces objets banals fonctionnent comme certaines œuvres d'art quand le fait d'en connaître l'auteur ou le contexte de production change radicalement la perception que nous en avons.

Le volet au CCR s'ouvre avec un exemplaire de la revue *Pilote* de 1965 consacré au clou et entièrement enluminé dans ses marges par Gotlib. On trouve dans cette revue quelques pages de cet auteur intitulées *Le clou à travers l'histoire* où il fait intervenir cet objet dans la biographie de Diogène ou dans une pièce de Shakespeare. Gotlib est intéressant en introduction car, dans sa production pour enfants, il garde un point de vue à la fois humoristique et pseudo-pédagogique, tout en préservant un goût très personnel pour l'absurde. Il fait un peu la « couverture » de cette partie de l'exposition au CCR.

Ce volet se conclut par le discours d'un psychanalyste sur la théorie lacanienne du « Point de capiton », théorie dans laquelle Lacan utilise la métaphore du clou pour élaborer une de ses premières théories de la psychose. Le Point de capiton est le code qui relie signifiant et signifié, et par là même nous permet de percevoir, de comprendre et donc de « tenir » dans la réalité. Les inclusions du thème de la folie et d'un possible malentendu dans la lecture d'un code collectif m'intéressent énormément dans une exposition où le savoir n'est pas communiqué de façon conventionnelle.

Au FRAC les enjeux de l'exposition sont très différents. Parallèlement à la dimension documentaire que j'ai déjà mentionnée, j'ai tenté de rejouer le caractère hétéroclite de l'exposition surréaliste avec entre autres des



Cela finit par tenir, Marc Quer, 2016, technique mixte, collection de l'artiste, photo Émilie Segnarbieux © Rond-Point Projects

références appuyées : le fameux « fer à repasser » de Man Ray (*Cadeau*) et un fétiche congolais, accompagnés de nombreuses pièces de mobilier, œuvres et gadgets. Le clou est montré en situation, intégré à des objets de diverses manières, c'est pourquoi il y a beaucoup d'éléments décoratifs qui vont du mobilier marocain, aux sabots de fiançailles ariégeois, en passant par de très jolies ballerines dorées et cloutées... On s'écarte des codes d'accrochage habituels dans ce genre d'institution au profit d'un mode de présentation qui emprunte à la fois à la décoration des intérieurs domestiques (tableau de fils tendus) et au rassemblement disparate d'une boutique de gadgets (boule de pétanque, planche de fakir, cardeuses, etc.). Les œuvres, si elles peuvent avoir un aspect décoratif, sont néanmoins très importantes historiquement d'où une sorte de clash assumé entre une série de dessins d'Antonin Artaud et des chocolats en forme de clou. Cette exposition joue sur un effet

de surprise et d'émerveillement où chaque élément a été en quelque sorte déclassifié. Pourtant les motifs représentés, les univers invoqués, n'en ont pas moins, encore une fois, un rôle important en tant que symtômes de notre société et de notre histoire. Ils servent d'argument à une mise en question des modes de fonctionnement habituels du musée et des lieux d'exposition.

CV

Est-ce que tu considères que, à l'instar des expositions surréalistes, les partis pris de cette exposition ont une dimension politique ?

DA

Porter de l'intérêt à un objet très banal, tenter de le circonscrire, en tirer les versions à la fois les plus simples et les plus étranges, et les exposer est à mes yeux déjà une démarche politique en soi. Cela permet de dé-hiérarchiser des objets sans oblitérer

leur contenus et leurs origines. Les œuvres d'art sont peut-être avant tout des objets, et les objets usuels peuvent avoir un sens qui, si on s'y intéresse suffisamment ou qu'on cherche à connaître leur origine, nous dépasse très vite.

CV

Cette exposition part de la découverte, presque inopinée, que tu as faite du nombre incroyable d'occurrences de clous, plus de quatre mille, répertoriés dans le fonds des collections du MuCEM, un signe manifeste de l'héritage du Musée des Arts et Traditions populaires, lieu emblématique d'une certaine muséographie qui, me semble-t-il, parlait de la mise en scène du fonctionnement des outils et des gestes qu'ils impliquent, pour faire valoir leur dimension culturelle. Il semble que ton approche relève également d'une réflexion sur la dimension culturelle des objets. Cependant elle ne part plus du geste attaché à l'objet comme outil, mais du



Trucs-en-vrac, l'intégrale, Marcel Gotlib, éditions Dargaud, 2009, collection privée, photo Émilie Segnarbieux © Rond-Point Projects

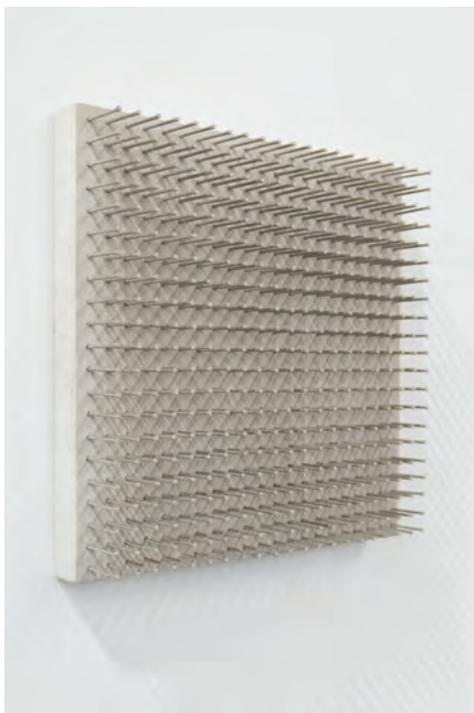
geste de sa mise en exposition lequel, d'une certaine manière, abolit nécessairement l'objet comme outil, le défonctionnalise au profit d'un fonctionnement plus symbolique. Est-ce finalement avant tout une exposition sur l'exposition ?

DA

D'abord je dirais que le geste est plus la question du marteau que du clou, ou pour le dire autrement, le geste est quelque chose de très difficile à exposer d'une part, et qui renvoie d'autre part souvent à un régime d'image de type « héroïsant », en tout cas dans son iconographie. On aurait pu montrer plus précisément le geste du forgeron ou de l'ouvrier, mais c'était avoir recours à ce type d'images souvent fascinées par leur sujet. C'est pourquoi nous montrons la Forge de Saint-Véran, c'est-à-dire un environnement où chaque outil reste représentatif d'un geste, mais sans le montrer directement et en faisant plutôt appel à l'imaginaire ou à la mémoire. Par ailleurs nous présentons aussi au FRAC un documentaire de Phillip Borsos sur le clou qui montre avec beaucoup de poésie, le forgeron, l'ouvrier et ses machines et rend compte visuellement des différents processus de production de clous, aussi bien artisanaux qu'industriels.

Sortir des iconographies courantes permet non pas de défonctionnaliser l'objet, mais plutôt, en lui donnant le premier rôle, de le « sur-fonctionnaliser ». C'est pour moi une opération qui permet de montrer l'humain, la Multitude, en mettant en effet davantage l'accent sur ses élaborations intellectuelles, techniques ou spirituelles que sur son corps et ses gestes.

Par ailleurs, mon objectif n'était pas de faire une exposition autoréférentielle, une ex-



Sans titre, Günther Uecker, 1967-1968, clous sur toile fixée sur bois, photo Émilie Segnarbieux © Rond-Point Projects

position sur l'exposition. Je réfléchis à des formes nouvelles d'exposition en m'inspirant de techniques muséographiques ou scénographiques connues et en les poussant jusqu'à leurs limites, parfois jusqu'à l'extrême. Une exposition est un médium complexe, qui doit être considéré en tant que tel et avec son contexte culturel propre. Alors, si on considère en plus que l'exposition n'est pas uniquement un outil de communication ou d'enseignement comme c'est le cas en art contemporain, son objectif n'est ni simple, ni univoque. Le sujet de l'exposition, le clou, est certes un outil emblématique de l'accrochage, d'où une forme assez métonymique qui a son importance, mais le résultat appartient je l'espère, plus qu'avec tout autre objet, au spectateur.



Vue de l'exposition au Centre de Conservation et de Ressources du MuCEM, photo Agnès Mellon © MuCEM





Forge de Saint-Véran, Queyras, milieu du XX^e siècle, collection MuCEM, photo Émilie Segnarbieux © Rond-Point Projects





Vue de l'exposition au FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, photo Jean-Christophe Lett ©jcLett





Vue de l'exposition au FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, photo Jean-Christophe Lett ©jcLett



SAVOIRS

—

LUC GEORGET

CONSERVATEUR EN CHEF DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MARSEILLE

—

CLAUDE SINTES

CONSERVATEUR EN CHEF

DIRECTEUR DU MUSÉE DÉPARTEMENTAL ARLES ANTIQUE

—

MURIEL GARSSON

CONSERVATRICE DU MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE MÉDITERRANÉENNE

—

DENIS CHEVALLIER

ANTHROPOLOGUE

RESPONSABLE DU DÉPARTEMENT « RECHERCHE ET ENSEIGNEMENT » DU MUCEM

—

ROMAIN VERLOMME-FRIED

RESPONSABLE DU DÉPARTEMENT ART D'ASIE ET ART AFRICAIN
À LA MAISON DE VENTES LECLERE

DAMIEN AIRAULT

Comment envisager la présence du clou dans le champ des Beaux-Arts ?

LUC GEORGET

CONSERVATEUR EN CHEF DU MUSÉE DES
BEAUX-ARTS DE MARSEILLE

Dans un musée des Beaux-Arts, le clou est présent sous deux formes principalement : une forme visible et une forme invisible, le clou qu'on voit et le clou qu'on ne voit pas. Le clou qu'on ne voit pas est présent sur toutes les toiles, en fait il sert à tendre la toile sur le châssis. C'est un élément infime mais très important de l'histoire de la vie technique du tableau. Certains des tableaux qui sont présentés ici au Musée des Beaux-Arts de Marseille ont gardé leurs clous du XVII^e siècle, qui sont pour nous assez précieux. L'autre clou, celui qu'on voit, est une image, essentiellement liée à l'iconographie religieuse et évidemment à la Crucifixion.

DA

Comment le clou est-il traité dans cette iconographie religieuse ?

LG

Le clou apparaît comme symbole de la Passion soit dans des natures mortes soit dans les représentations de la Crucifixion. Dans les premiers temps de la chrétienté, il n'était pas acceptable de représenter la crucifixion du Christ. C'était un acte ignoble, la peine infligée aux esclaves, et il semblait étrange à des romains de voir le dieu crucifié comme un esclave. Ce thème est donc apparu progressivement dans l'iconographie et la façon de représenter le Christ sur la croix a évolué au fil des siècles. Les deux pieds avec un clou sur la croix, un pied l'un sur l'autre, etc., ces évolutions subtiles portent



Décor d'architecture, toile peinte, Louis Dailland, 2e moitié du XIX^e siècle, photo © MuCEM

des significations particulières toujours liées à l'évolution de la théologie.

Cependant le clou est rarement présenté crûment dans l'iconographie religieuse, on l'aperçoit assez peu dans les crucifixions. On préfère en quelque sorte le sublimer par un autre objet qui va symboliser pour tous le moment de la Crucifixion. Il peut être évoqué, c'est un jeu de mot en latin, par une fleur, l'œillet, dont la forme évoque un « petit clou », *clavelus* en latin, d'où vient le mot « clavel » pour désigner la fleur en espagnol. On voit ainsi l'Enfant Jésus tenir à la main un œillet, évoquant le futur instrument de son supplice.

Dans la peinture, le clou est également associé à un autre thème de l'histoire religieuse : le mythe biblique de Jaël et Sisara. Initialement, il ne s'agit pas exactement d'un clou, mais d'un piquet de tente. L'histoire de Jaël et Sisara est un passage du *Livre des*

Juges, qui met en scène une grande héroïne biblique qu'on pourrait comparer à Judith, mais beaucoup moins connue du grand public. Jaël accomplit une prophétie en tuant le général cananéen Sisara, adversaire d'Israël. Alors qu'il est en fuite, elle le recueille dans sa tente en prétendant obéir par là aux lois de l'hospitalité. Mais alors qu'il est endormi, elle lui enfonce un des piquets de la tente dans le crâne. C'est un crime d'autant plus terrible que pour le commettre, elle trahit les

lois de l'hospitalité, mais elle sera absoute par la prophétesse Débora qui considérera son geste comme un acte libérateur du peuple d'Israël. C'est une scène qui a été souvent représentée par les artistes. La collection du Musée des Beaux-Arts de Marseille compte deux très beaux dessins sur le thème de Jaël et Sisara, œuvres d'Étienne Parrocel, peintre du XVIII^e originaire d'Avignon mais qui a vécu la plus grande partie de sa vie à Rome.



Clous dits de la Vraie Croix, relique, métal et papier, 2e moitié du XIX^e siècle, collection MuCEM, photo © MuCEM

DAMIEN AIRAULT

Quelle est l'importance du clou et plus généralement des objets métalliques en archéologie ?

CLAUDE SINTES

—
 CONSERVATEUR EN CHEF
 DIRECTEUR DU MUSÉE DÉPARTEMENTAL
 ARLES ANTIQUE
 —

Les objets métalliques et donc les clous sont extrêmement précieux pour nous parce que ce sont des objets du quotidien qui nous donnent d'autres informations que celles que nous pouvons obtenir à travers l'épigraphie¹ ou la statuaire par exemple. Ce sont des objets qui peuvent être classifiés, et c'est la « maladie » des archéologues que de faire des typologies. Il y a donc une typologie des clous. Je crois me rappeler que le premier type, le type A, regroupe les clous décoratifs, par exemple les clous émaillés que l'on retrouve sur les casques ou certains clous qui sont peints. Le type B est réservé aux clous de chaussure parce qu'il y a des clous de chaussure tout à fait particuliers avec des têtes qui peuvent être en pointe ou qui sont facettées afin de permettre une accroche tout à fait efficace lorsque le soldat ou l'ouvrier se déplace sur des routes plus ou moins accessibles. Il y a aussi des sous-types, B1, B2, B3, B4, en fonction de la forme de la tête et en fonction de la longueur de la tige. Le type C doit être, si je me souviens bien, le type des assemblages en fer, et le suivant est le type des assemblages en bronze. Il y a aussi les types des clous de portail et enfin les clous de charpenterie navale qui sont, je crois, de type F. Ces classifications permettent de s'approprier beaucoup mieux ces éléments, de pouvoir les comprendre.

La typologie aide à déterminer les différentes périodes auxquelles ces objets appartiennent. Par exemple, on n'a pas le même type de clou de bateau à l'époque de la République romaine et à l'époque du Bas-Empire. Ainsi selon les éléments qui sont trouvés, on peut avoir une indication sur la datation, qu'il faudra ensuite bien sûr confirmer par des éléments plus objectifs puisque les clous peuvent resservir ou ne pas répondre obligatoirement à une typologie, tout en appartenant à une période déterminée.

DA

J'ai cru comprendre que la disposition des clous au sol a aussi une certaine importance pour les archéologues.

CS

En effet, les clous en archéologie peuvent être lus en fonction de leur emplacement. Lorsque vous trouvez des nécropoles, généralement les éléments organiques (comme le bois des cercueils) ont disparus, en revanche les clous d'assemblage qui peuvent être encore présents au sol sont très précieux pour nous. Lorsqu'on fait une fouille, on relève soigneusement l'emplacement de tous les éléments anthropiques², et puisqu'il est question des clous, les placer sur un plan, en faire le relevé, nous permet de comprendre comment était constitué le cercueil.

Il en va de même lorsqu'on a des éléments carbonisés. J'ai par exemple conduit une fouille à Arles où nous avions une maison, un ensemble de pièces qui avaient été détruites par le feu. Et c'est grâce à l'emplacement des clous, qui avaient brûlé mais qui n'avaient pas disparu, que nous avons pu comprendre qu'il y avait une porte à deux vantaux avec un panneau qui lui-même

¹ Étude des inscriptions réalisées sur des matières non putrescibles comme la pierre, l'argile ou le métal.

² Éléments produits ou transformés par l'homme.

était clouté pour éviter que les voleurs ne viennent à coup de hache détruire les bois. Donc ces ferrailles de protection ont pu être définies, comprises, et les portes et fenêtres ont pu être reconstituées grâce à la manière dont les clous étaient placés au sol.

On pourrait donner des centaines d'exemples de la manière dont ces éléments métalliques nous fournissent des informations sur des objets qui ont disparu. Si on pense par exemple à des meubles, comme des coffrets à bijoux, relever très précisément la disposition des clous autour des bijoux présents nous permet de déduire la forme exacte du coffret.

DA

Au cours de nos recherches, nous avons croisé des textes qui évoquaient un personnage romain appelé le *Clavis Consul*, pouvez-vous nous en parler ?

CS

Dans l'Antiquité romaine, et plus précisément au début de la République, il y avait des magistrats appelés dictateurs. Le dictateur à l'époque antique, c'est quelqu'un à qui est confié la responsabilité de la défense de la ville pendant un temps déterminé. Ce haut personnage avait une fonction symbolique, celle de planter un clou dans un des murs du capitole³, d'où son nom de « Magistrat au Clou », pour le dire en français. L'action de planter le clou devait être accomplie au moment où il y avait des troubles, des épidémies, des guerres, quand il fallait protéger la ville d'une manière ou d'une autre, et bien sûr à cette époque, d'une manière symbolique.

Cependant on n'arrive pas vraiment à comprendre le sens de ce plantage de clou et ni à dater l'origine de cette pratique. Georges

Dumézil par exemple, et d'autres, ont essayé d'élucider cela et sont arrivés à la conclusion que c'était une pratique très ancienne, archaïque, qui reste pour nous difficile à saisir. Certains chercheurs ont même pensé qu'il pourrait y avoir une filiation entre cette pratique et celle des clous de fondation mésopotamiens, ces clous plantés dans la terre, et non dans les murs, qui répondaient également à un besoin de protection, en l'occurrence des temples. Mais il m'est difficile de vous dire si c'est une hypothèse assurée ou plutôt une hypothèse de travail.

DA

Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur ces clous de fondation ?

CS

Les clous de fondation sont des objets qui appartiennent à la civilisation mésopotamienne et que l'on retrouve dans des temples de cités comme Ur, Sumer ou Ninive. Ce sont des objets qui sont la plupart du temps en terre cuite et qui ont une forme de clou, c'est-à-dire qu'ils sont composés d'un cône au bout duquel se trouve une tête. Ces clous portent des inscriptions gravées dans l'argile fraîche, en écriture cunéiforme, cette écriture composée de marques qui rappellent la forme de petits clous. Ces inscriptions mentionnaient le nom du prince qui avait présidé à l'établissement du temple et les clous étaient très précisément installés au cours d'une grande cérémonie. Les hypothèses concernant la fonction de ces clous sont assez nombreuses, mais on pense généralement qu'ils étaient destinés à protéger en quelque sorte la demeure du dieu, donc le temple, et surtout, puisque ce clou était enfoncé dans la terre, à se prémunir des forces chtoniennes c'est-à-dire les forces qui sortent du sol, forces néfastes qui peuvent

³ Centre religieux des grandes cités romaines, où était construit un temple dédié à Jupiter, Junon et Minerve.

amener la mort et qu'on associe à certains animaux terrifiants comme les serpents. Les hypothèses ont été poussées encore plus loin quand des fouilles ont révélé l'existence de clous de fondation dans d'autres matériaux, beaucoup plus précieux, qu'il s'agisse de pierre comme le lapis lazuli ou l'améthyste, ou des métaux comme le bronze. Certains sont très gros et représentent des quantités de métal importantes, à une époque, le III^e et le II^e millénaire avant Jésus-Christ, où se procurer du métal et le travailler était extrêmement difficile. Une hypothèse a donc été émise selon laquelle ces clous étaient là, certes pour protéger le temple, mais aussi pour montrer la valeur du prince, sa richesse et celle de la ville. Ainsi ces clous auraient eu aussi pour fonction de prouver à tous la puissance de la ville. Si elle avait la capacité de se procurer ces matériaux précieux et de les mettre en œuvre, cela signifiait qu'elle avait aussi les moyens de se défendre, c'était une sorte d'avertissement. Ce n'est bien sûr qu'une hypothèse, mais qui est très séduisante et que certains chercheurs essaient d'affiner.

DA

Connait-on d'autres utilisations rituelles ou religieuses des clous dans l'Antiquité ou à des époques encore plus anciennes ?

CS

Pour la période préhistorique et pour la période protohistorique (c'est-à-dire dans notre région avant l'arrivée des Romains) on a trouvé lors de fouilles archéologiques des traces d'inhumations comprenant des crânes qui avaient été perforés par des clous. On voit très nettement que ce ne sont pas ces perforations qui ont causé la mort, elles ont été faites après. On trouve des crânes transpercés par un, deux, trois voire même quatre clous, et certains qui semblent avoir



Objet de grève / Tribulum, 4^e quart du XX^e siècle, acier, collection Rémy Rivoire, photo Émilie Segnarbieux © Rond-Point Projects

été ainsi percés pour être fichés sur des monuments. C'est quelque chose que nos collègues ethnologues connaissent pour des civilisations plus récentes, mais cela existait aussi dans l'Antiquité. Cela devait être assez effrayant de voir ces grands monuments avec ces linteaux de pierre comportant des petites cavités garnies de têtes, souvent celles de chefs ou de dignitaires. En gardant l'image, la trace de l'ennemi défunt et en l'exhibant dans son propre monument, il s'agissait à la fois de montrer qu'on était supérieur à l'ennemi et de s'approprier sa force. C'est quelque chose que l'on retrouve parfois chez les Jivaro ou chez d'autres peuples notamment en Micronésie ou dans les Nouvelles-Hébrides où, jusque dans les années cinquante, des ethnologues signalent la présence de ce type de crânes cloués sur des portes ou dans des cimetières. En Europe, les archéologues trouvent ce type d'objets assez régulièrement et dans

différents endroits, ce qui montre que ces pratiques étaient très répandues et existaient aussi bien dans la Gaule celtique, donc dans notre région, que dans ce qui constitue aujourd'hui la Hongrie ou l'Allemagne.

DA

Ce qui est intéressant, c'est que l'on comprend au travers de ces exemples, qu'il s'agisse du consul au clou romain, des crânes transpercés de clous ou des clous de fondations, que contrairement à l'idée que l'on peut se faire du clou comme un simple outil rudimentaire, essentiellement technique, il a en fait rempli très tôt, peut-être dès son apparition, des fonctions religieuses, magiques et symboliques très puissantes. Cela me fait penser à la question du détournement. Connaît-on pour l'Antiquité des cas d'usages détournés du clou qui ne soient pas nécessairement d'ordre symbolique ?

CS

On peut penser à cet égard à un objet appelé « tribulum », qui est en fait une arme. Il est difficile de dire exactement quand ces objets sont apparus, mais on en trouve en abondance dans les couches du I^{er} siècle avant Jésus-Christ jusqu'au IV^e après. Ceux qui les ont inventés ont eu l'idée de prendre des clous et de les assembler par leur tête pour créer des sortes de petits tripodes ou quadripodes présentant des pointes dans tous les sens, de sorte qu'il y avait toujours une pointe vers le haut quand on les jetait au sol. Ces armes permettaient d'arrêter les charges de cavalerie, ils transperçaient la corne des sabots des chevaux qui posaient le pied dessus et les blessaient. Cela pouvait également blesser des fantassins ou d'autres animaux. Il existe également de très beaux exemplaires de tribulum en bronze, qui ne sont plus du tout de vulgaires clous de métal assemblés mais des objets qui ont été fondus.

Ils ont toujours cette forme à trois, quatre ou cinq pointes destinée à être jetée au sol pour blesser les assaillants. L'utilisation de cette arme était suffisamment commune pour qu'on en ait non seulement des traces fournies par l'archéologie mais aussi par les textes.

DA

Que sait-on de l'histoire du clou, quand et où cet objet a été inventé et comment ses formes et ses usages ont évolué au fil du temps ?

CS

Il n'y a pas d'études spécifiques au clou dans l'Antiquité qui montreraient une évolution harmonieuse un peu comme l'évolution de l'architecture. Si l'on remonte très haut dans le temps, y compris jusqu'à l'Antiquité grecque, on constate que, pour l'assemblage, on a plutôt tendance à utiliser des fiches en bois. On utilisait du bois dur, du buis par exemple, pour faire des assemblages avec des chevilles. Mais on trouve aussi des clous en cuivre ou en bronze, en particulier en charpenterie navale parce qu'ils résistaient mieux que le bois à la corrosion. En revanche, les clous en cuivre sont assez mous, ils se tordent très facilement et peuvent difficilement maintenir certains objets. On présuppose donc que, peu à peu, on est parvenu à fabriquer des clous beaucoup plus durs, en acier ou en fer.

Comment exactement cette évolution s'est opérée, c'est quelque chose qui nous échappe. Ce que les découvertes archéologiques permettent de bien mesurer, c'est la prégnance de ces besoins en fer, pour fabriquer des outils, et notamment des clous. Ainsi nous avons découvert un certain nombre de mines qui produisaient du fer uniquement, comme par exemple dans notre région, les mines de fer situées dans

la Montagne Noire à côté de Narbonne. Le site est appelé Montagne Noire en raison de la présence du fer et du charbon de terre. On avait donc sous la main tous les ingrédients pour pouvoir extraire le minerai et le transformer en lingots qui étaient ensuite chargés sur des bateaux dans le port de Narbonne. On en a retrouvé un nombre très important, datant de la période romaine, à l'embouchure du fleuve, car ces bateaux ont coulé avec leurs cargaisons. C'est ce qui nous a permis de comprendre, en observant la diversité des formes que pouvaient prendre ces lingots, qu'ils étaient standardisés en quelque sorte, coulés dans des formes particulières en fonction de leurs transformations futures et des usages auxquels ils étaient destinés. On a par exemple des lingots de fer extrêmement longs qui vont plus tard pouvoir être facilement transformés en tiges de fer pour produire des lances et d'autres armes. On a aussi des lingots de fer beaucoup plus petits mais très épais qui vont être transformés en marteau ou en masse par exemple, ou encore des lingots qui sont traités de telle manière qu'ils pourront être transformés en feuilles ou en clous.

Ces lingots remontaient la vallée du Rhône, étaient redistribués depuis la place commerciale d'Arles ou pouvaient remonter encore plus loin. La capacité que nous avons aujourd'hui de déterminer chimiquement la signature isotopique de ces lingots nous apporte beaucoup. On arrive ainsi à établir l'origine des éléments qui composent ces lingots et confirmer qu'ils proviennent de ces carrières de la région narbonnaise, mais on peut aussi préciser leurs circuits de diffusion, puisqu'on les retrouve à Arles. Grâce à des collaborations avec certains de nos collègues en Angleterre ou en Allemagne on s'aperçoit que ces mêmes lingots issus des mines narbonnaises passaient par le canal d'Arles et remontaient par voie fluviale à

travers le Rhône, la Saône, le Rhin. On les retrouve transformés et utilisés par les légions romaines dans les limes, c'est-à-dire à la frontière entre le monde romain et le monde des barbares, qui correspond actuellement à la région centrale de l'Allemagne. On retrouve dans les clous ou dans les outils de ces sites archéologiques allemands la signature de ce fer venu de Narbonne. On a donc de cette façon une information très précieuse sur ce circuit commercial d'un métal qui est d'abord transporté de la manière la plus intelligente et efficace, en lingots, pour être ensuite transformé ailleurs par les artisans ou par les légionnaires.

DA

J'aimerais que nous revenions à l'archéologie pour évoquer la manière dont le clou nous offre encore un nouveau point d'entrée, cette fois pour aborder des aspects très contemporains, et très techniques, de pointe si j'ose dire, de l'archéologie et de la conservation. Le Chaland Arles Rhône 3 qui est conservé au Musée de l'Arles antique en fournit justement un très bel exemple.

CS

Le chaland qui a été découvert dans le fleuve à Arles est un chaland qui date de l'époque néronienne, dans les années cinquante et soixante après Jésus-Christ. Il a été daté très précisément grâce à la dendrochronologie c'est-à-dire l'étude des cernes du bois. Ce chaland a été construit d'une manière extrêmement intelligente, car on peut voir que les éléments qui constituent la charpente, les œuvres vives, donc le fond, les flancs, les membrures, ont été assemblés avec des clous de charpenterie, des clous de type F, donc de très longs clous avec des têtes très grosses qui permettaient de maintenir les planches entre elles. Ces clous traversaient des pièces de chêne, de pin ou de sapin ex-

trêmement épaisses, de fortes sections, et la pointe qui sortait était ensuite rabattue à coups de masse pour assurer une cohésion complète du bateau. Pour ce chaland romain nous avons donc toute cette structure qui est cloutée, mais ce qui est très intéressant, c'est que la partie qui est à l'intérieur du bateau, la partie qu'on appelle le caisson, n'était pas cloutée. Pourquoi? Parce qu'on avait besoin d'un bateau qui allait pouvoir accueillir une cargaison de pondéreux, des stères de bois par exemple, ou, dans le cas du chaland Arles Rhône 3, de la pierre. Donc il est très utile d'avoir à l'intérieur du bateau un caisson qui va pouvoir supporter cette charge, que les esclaves qui transportaient les blocs de pierre jetaient à l'intérieur du bateau sans ménagement. Cette paroi intérieure, le caisson, va forcément s'abîmer très rapidement et au bout d'un moment il va falloir le changer. Si on avait clouté la totalité du bateau, si on avait formé une paroi interne solidaire de la paroi externe, c'est l'ensemble de la structure qui aurait été affectée rendant ainsi la vie de ce bateau beaucoup plus courte. Avec ce caisson non clouté, lorsqu'il fallait réparer ou changer cette partie-là, il suffisait de démonter les éléments, sans avoir à toucher les pièces vives, celles qui permettent au bateau de flotter. En effet, ces parois internes étaient tenues par des bandes de métal qui étaient elles-mêmes cloutées sur le bateau mais qui pouvaient se replier sur les planches formant le caisson, des ferrures non cloutées, qui grâce à la souplesse du métal pouvaient être ouvertes et fermées, un peu comme des « agraffes parisiennes ».

Voilà un exemple de ce qu'un bateau comme ça peut nous apprendre, et c'est un nouveau terrain de recherches parce que des bateaux complets, d'un seul tenant, on en a très rarement. Avec ce chaland, nous avons eu en plus la chance inouïe de pouvoir ré-

cupérer le mât, ce qui est encore plus rare. C'était un mât de halage donc un mât relativement court qui était fait en frêne, un bois qui prend bien la force mais qui est suffisamment souple pour ne pas casser. Il était équipé d'un cordage qui permettait aux haleurs, puisque c'était des hommes et non pas des animaux, de tirer le bateau lorsqu'il fallait remonter le Rhône pour aller chercher une autre charge en amont. En étudiant ce mât, on a pu observer que sa section supérieure avait été protégée par un semis de clous. Entre cent et deux cents petits clous avaient été plantés sur la surface supérieure, la paume du mât, pour constituer une protection qui évitait que les eaux ne s'infiltrèrent à l'intérieur. Ainsi, qu'il s'agisse de très grands clous de charpenterie ou de toutes petites semences permettant de protéger la surface de certaines zones fragiles du bateau, ces éléments qui résistent au temps nous sont très précieux, nous les étudions de manière très précise et ils nous fournissent des informations importantes.

DA

Il y a aussi ces beaux clous qui ont été retirés du chaland et qu'on peut voir aujourd'hui dans une vitrine du musée...

CS

En effet, on en arrive par là à des questions de restauration et de conservation. On s'est aperçu que lorsqu'on restaure du bois gorgé d'eau comme c'est le cas de ce bateau, on est obligé de stabiliser le bois. Pour cela on l'imprègne avec un produit hydrophobe que l'on appelle du polyéthylène glycol qui pénètre à l'intérieur et chasse les molécules d'eau. Je n'entre pas dans le détail du processus qui est en réalité beaucoup plus long et complexe et fait appel à des techniques de lyophilisation, car, comme on lyophilise des aliments, on peut lyophiliser du bois,

et même à des techniques de radiation atomique. On a donc constaté que les éléments en fer, les clous par exemple, produisaient au contact du polyéthylène glycol une réaction chimique générant des dérivés de sulfure qui une fois combinés produisaient de l'acide sulfurique. Si on laisse ces clous en place, le bateau va être peu à peu détruit de l'intérieur parce que l'acide se forme autour des clous et ronge le bois.

C'est ce qui se passe actuellement avec un bateau très célèbre, le *Vasa*, un navire de guerre du XVI^e siècle découvert en Suède dans les années soixante, donc bien avant notre propre barque romaine. On s'est aperçu au fil du temps que ces phénomènes d'acide sulfurique détruisaient le bateau, et des scientifiques sont à présent en train de procéder à des travaux pour endiguer ce phénomène et éviter que le bateau ne disparaisse complètement. Cette expérience nous a permis de prendre des précautions. Ainsi à l'endroit où les clous risquaient de présenter des traces de sulfure et donc de créer cet acide, nous avons simplement

extrait le clou ainsi que la partie rouillée imbibée d'oxyde qui est tout autour. Pour la tenue du bateau et sa présentation, ce trou a été comblé avec une cheville en bois qui a permis de redonner de la force à l'assemblage, mais pour que le public puisse avoir l'idée exacte de l'aspect du bateau tel qu'il était au moment où il a été construit, on a reconstitué la tête de clou en fac-similé. Ce qui veut dire que sur les clous présents dans le bateau, vous avez un certain nombre de pièces authentiques, mais aussi un certain nombre de têtes de clous qui sont tout simplement en plastique coloré.

On a donc un objet archéologique, disons de deux mille ans pour simplifier, dont la forme préservée et la matérialité telle qu'elle se présente aujourd'hui intègre l'utilisation des meilleures technologies de notre époque, des techniques de restauration par la lyophilisation ou par l'atomisation, mais aussi des pratiques presque médicales, comme on extrait d'un corps une partie malade pour la remplacer par une prothèse.

DAMIEN AIRAULT

Que sait-on de l'apparition des métaux ?

MURIEL GARSSON

CONSERVATRICE DU MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE
MÉDITERRANÉENNE

S'agissant de périodisations, il faut d'abord préciser que la fin de la Préhistoire n'intervient pas au même moment dans les différentes régions du monde. Dans cette région du Proche-Orient située entre le Tigre et l'Euphrate qu'on appelle la Mésopotamie, l'écriture cunéiforme apparaît vers la fin du IV^e millénaire, et les Mésopotamiens rentrent donc dans l'Histoire beaucoup plus tôt que d'autres civilisations. Il faut attendre la fin du IV^e millénaire, ou le début du III^e millénaire, pour vraiment parler d'alliage cuivreux chez les Mésopotamiens.

Les fouilles archéologiques ont permis de trouver quelques premiers essais, des petits objets comme des perles et des épingles datant d'une époque antérieure, qui correspond à la Préhistoire en Mésopotamie. Il s'agit alors de petits objets faits simplement avec des minéraux natifs comme l'or ou l'argent qui étaient fondus. On sait donc qu'au IX^e millénaire on faisait déjà fondre ces minerais. Pour que le métal fonde il faut atteindre environ mille quatre-vingts voire mille cent degrés. La problématique majeure dans cette histoire, c'est le point de fusion c'est-à-dire la maîtrise de cette température, à laquelle les Mésopotamiens vont parvenir aux environs du IV^e millénaire. Bien que les traces soient très ténues aussi dans les fouilles archéologiques, on a trouvé des objets datant de cette époque faits en alliages et contenant aussi beaucoup d'impuretés. Les hommes produisaient donc ces alliages en faisant fondre plusieurs minerais, d'abord de façon très empirique. Progressivement,

les techniques vont se perfectionner, la production va s'organiser pour obtenir des alliages plus ou moins ductiles selon ce que l'on voulait en faire.

DA

À quoi servaient ces premiers objets en métal ?

MG

Ces premiers objets mésopotamiens étaient des outils, ainsi que des armes. Les techniques les plus anciennes utilisées avec ces alliages ont été d'une part le rivetage qui, au moyen de clous de rivetage, permet de fixer des plaques les unes contre les autres, et d'autre part le martelage qui permet de donner forme aux objets.

DA

À quel moment ces techniques ont-elles commencé à se diffuser à travers le monde ?

MG

L'âge du bronze varie beaucoup d'une région à l'autre, surtout en fonction de l'accès aux ressources nécessaires à la fabrication des alliages. *Chalcos* veut dire cuivre en grec et on appelle le chalcolithique cette période tampon entre l'âge où on ne connaissait pas les alliages et l'âge du bronze. Cette période chalcolithique est un peu élastique selon la région dans laquelle on se trouve. Par exemple, les Chypriotes, qui avaient beaucoup de cuivre, ou encore les insulaires, les Cycladiques, ont connu une période chalcolithique assez longue, alors qu'elle a sans doute été plus courte dans les régions du Proche-Orient. C'est vers la fin du III^e millénaire que les hommes du Proche-Orient arrivent à maîtriser le point de fusion. Pour cela il faut deux choses, un four avec une ventilation forcée que l'on va pouvoir maîtriser, donc un four à oxydation, et un

combustible qui fait monter la température très haut, jusqu'à mille cent degrés. Grâce aux fouilles, essentiellement faites à Mari en Syrie, on a découvert quelques foyers qui pourraient laisser supposer que des fours à ventilation forcée et le matériau, le charbon de bois, étaient présents et ont permis d'atteindre ce point de fusion.

DA

Que sait-on des échanges et de la circulation de ces alliages ou des matériaux nécessaires à leur production à cette époque ?

MG

C'est une question compliquée, pour cette région du Proche-Orient notamment. On sait de manière sûre que les gens n'avaient pas d'étain, et qu'ils devaient donc s'en procurer, mais on ignore par quels circuits. En revanche, on a de meilleures connaissances pour des civilisations un peu plus tardives, par exemple de l'époque du clou conservé au Musée d'archéologie de Marseille qui a été prêté pour l'exposition *Le clou*. Cet objet est daté du VII^e ou VI^e siècle avant Jésus-Christ, de l'époque dite archaïque chez les Grecs. Son histoire est liée à la fondation de Massalia et au commerce de l'étain. Massalia est une colonie fondée par les Phocéens, les habitants de Phocée en Anatolie, région qui fait partie aujourd'hui de la Turquie. Se procurer de l'étain était une des raisons qui ont conduit les Phocéens à fonder des comptoirs commerciaux autour de la Méditerranée. Ils avaient déjà du cuivre, il y en avait beaucoup en Étrurie, c'était un passage obligé en Italie, mais ils manquaient d'étain, car il n'y en a pas dans l'est du bassin méditerranéen. On va en trouver en Ibérie en grande quantité, en Bretagne et dans les îles britanniques qu'Hérodote appelle îles Cassitérides justement parce qu'elles sont très riches en étain. En s'implantant à Massalia, les Grecs vont

mettre en place un emporion, un comptoir d'import-export, et vont se procurer par voie fluviale cet étain disponible en Extrême-Occident. À cette époque, l'époque archaïque, et encore pendant très longtemps après, l'alliage cuivreux qu'on appelle bronze fait partie du quotidien, il est essentiel à la vie d'une cité et à son hégémonie, parce qu'il permet de fabriquer des outils, des armes et d'armer les bateaux.

DA

Pouvez-vous nous parler de la figure d'Héphaïstos ?

MG

Héphaïstos est le dieu des forgerons et de la forge. Il est représenté comme un personnage assez monstrueux, il est boiteux et on le voit très souvent en train de forger des armes et des outils. Il est l'un des dieux les plus anciens de la mythologie grecque et fait partie des divinités « primaires ».

C'est une divinité chtnonienne, c'est-à-dire une divinité terrestre, et il représente la forge, autrement dit ce point de fusion qu'elle permet d'atteindre. Il y a plusieurs histoires mythologiques liées à cela, parce que la fusion est quelque chose qui semble presque magique. La maîtrise de cette température, où quelque chose d'extrêmement dur devient fluide, est ce qui va permettre des progrès techniques considérables. Dès la fin du III^e millénaire, les hommes du Proche-Orient inventent des techniques qui vont plus loin que le martelage et le rivetage, ils inventent des moules bivalves avec un canal de coulée de chaque côté et vont faire passer le métal en fusion dans ces canaux pour remplir les moules afin d'obtenir des objets dits en fonte pleine. On en a découvert à Mari, des petits objets comme des statuettes, mais aussi des flèches. Ces objets étaient moulés, on pouvait donc répéter une

même forme, ce qui est un progrès considérable, on pouvait aussi ensuite les ciseler à froid, les ébarber, les affûter avec des outils comme du papier de verre ou des pierres ponceuses qui étaient connus depuis des temps extrêmement reculés.

Ce qui est plus étonnant encore, c'est que les hommes du Proche-Orient sont aussi les premiers, si on en croit les découvertes archéologiques actuelles, à avoir inventé la fonte à la cire perdue, technique qui va représenter l'acmé de la production artistique chez les Grecs et que ces derniers vont maîtriser d'une manière remarquable.

La fonte à la cire perdue est une trouvaille exceptionnelle, dont on se sert encore de nos jours. La technique consiste à faire une matrice en cire avec l'objet que l'on veut représenter, laquelle est ensuite recouverte d'argile crue ou, en Mésopotamie, de sable durci. On y ajoute des canaux d'évent dans lesquels on fera passer le métal en fusion. La cire va fondre et le bronze va prendre la place de la cire en s'adaptant et en se collant à ce moule en argile. On obtient ainsi un bronze creux, ce qui va permettre de faire de très grands objets parce qu'ils se-

ront moins lourds et exigeront moins de matériau que les objets en fonte pleine. On a peu de bronzes monumentaux découverts dans des fouilles archéologiques terrestres, la plupart des grands bronzes et même des petits éléments en fonte pleine que l'on connaît ont été découverts sous l'eau, c'est très intéressant et significatif. C'est lié au fait que le bronze, matériau riche et noble, valait cher, et que par conséquent on ne cessait de refondre les objets faits dans cet alliage. Parce qu'elles étaient sous l'eau, ces statues grecques ou romaines ont ainsi pu échapper à la refonte.

C'est par exemple le cas des bronzes de Riace, deux grandes sculptures grecques en bronze parmi les plus belles que l'on connaisse, qui sont aujourd'hui au Musée national Reggio de Calabre, et qui ont été découvertes dans le détroit de Messine. Il a certainement existé des dizaines voire des milliers de statues aussi belles que celles-ci qui ont disparues parce qu'elles ont été refondues. Les Mésopotamiens aussi ont pratiqué la fonte et la refonte.

DAMIEN AIRAULT

Pourriez vous nous parler de la forge, cette unité écologique de l'ancien Musée national des Arts et Traditions populaires que nous montrons dans l'exposition *Le clou* au CCR du MuCEM ?

DENIS CHEVALLIER

—
 ANTHROPOLOGUE
 RESPONSABLE DU DÉPARTEMENT
 « RECHERCHE ET ENSEIGNEMENT »
 DU MUCEM
 —

Cette forge a appartenu à un forgeron de Saint-Véran, un village qui a longtemps été considéré comme le plus haut village d'Europe, situé dans le Parc naturel régional du Queyras Cette forge a été collectée dans les années soixante par mes prédécesseurs au Musée national des Arts et Traditions populaires, qui est en quelque sorte l'ancêtre du MuCEM. Après cette première phase de collecte, la forge a été transférée dans les années soixante de Saint-Véran à Paris, et enfin présentée au public à partir des années soixante-dix au sein du Musée national des Arts et Traditions populaires, qui était alors situé dans le Bois de Boulogne. Ce musée comprenait un espace qu'on appelait la galerie culturelle où étaient réunies plusieurs unités écologiques.

Le principe des unités écologiques était une idée du fondateur du musée, Georges-Henri Rivière, qui lui avait été inspirée par les méthodes des archéologues. Il était lui-même très ami avec un grand archéologue et anthropologue, André Leroi-Gourhan. Ces dispositifs muséographiques s'appuyaient sur un travail scientifique de longue haleine, mené par des ethnographes sur le terrain. Il s'agissait de faire un relevé systématique d'un lieu donné, en répertoriant tous les objets et éléments qui s'y trouvaient ainsi

que leurs emplacements exacts, pour ensuite, quand c'était possible, les prélever et les transférer au musée en les présentant au sein d'une reconstitution du lieu la plus « authentique » possible. Il s'agissait donc de remettre un certain nombre d'objets, en particulier d'outillage ou de mobiliers, en situation pour permettre au public de comprendre comment ils fonctionnaient. Dans ce concept d'unité écologique, il y a l'idée que pour véritablement comprendre un objet il faut envisager son fonctionnement et son usage en relation avec d'autres objets, comprendre que ce fonctionnement s'inscrit dans un contexte global, un écosystème, humain, économique et social. Il y avait dans la Galerie Culturelle plusieurs unités écologiques qui permettaient au public de découvrir, au travers de ces objets présentés dans leur contexte d'usage, différentes activités généralement liées au monde agricole et témoignant des spécificités propres à chaque région comme par exemple, outre cette forge, un buron d'Aubrac ou un chalet d'alpage de Savoie.

Ces unités écologiques ont participé au succès du musée à son ouverture dans les années soixante-dix, parce que c'était quelque chose de relativement original et qui était adapté au fond à une scénographie très moderne, qui était la scénographie de Georges-Henri Rivière dite du « fil de nylon ». C'est-à-dire une scénographie qui évite les fac-similés, qui évite les mannequins notamment, et permet de faire entrer l'objet dans toute sa complexité et aussi dans ses usages.

Dans cette forge, en particulier, il y avait un jeu d'éclairages sur certaines parties en fonction d'un récit que faisait non pas le propriétaire de la forge (qui s'appelait Abraham Isnel, décédé à ce moment-là), mais quelqu'un qui l'avait bien connu et qui racontait ce qui s'y passait.

La forge de village était aussi quelque chose d'important culturellement, raison pour laquelle elle a été mise en exergue dans le musée. Au fond la forge est le lieu où les hommes se retrouvent autour d'un personnage important, le forgeron, qui est un homme « solide », qui connaît la matière, mais qui connaît aussi l'animal. Il avait d'ailleurs souvent la fonction de vétérinaire. On se réunissait donc dans la forge pour discuter des nouvelles du village, de la politique etc., au point que le grand historien français Lucien Febvre a dit : « La forge c'est le lavoir des hommes ». C'est-à-dire que ce lieu correspond pour les hommes à ce que le lavoir est pour les femmes, un lieu de réunion particulier.

D'ailleurs la forge était souvent un lieu un peu à part parce que le forgeron manipulait le feu : un élément susceptible de créer des incendies. Cela donnait au forgeron une place elle aussi à part, une sorte de démiurge, de sorcier...

Je pense que ce qu'on appelle les « hommes du feu » sont des personnages un peu isolés que l'on respecte, et on retrouve cela dans de nombreuses sociétés. Cela peut toucher d'autres types de métiers comme les céramistes ou les potiers, ou les personnes qui travaillaient dans les cimenteries par exemple.

Pour revenir aux unités écologiques même si le Musée national des Arts et Traditions populaires présentait des éléments de la vie urbaine ou, disons, du bourg, il était à quatre vingt pourcent un musée sur la ruralité. À l'époque où Georges-Henri Rivière a pris en charge le musée, c'est-à-dire dans les années trente, il s'est donné pour mission de conserver la mémoire d'un monde qui était en voie de transformation profonde avec l'exode rural, les progrès agricoles, etc. La forge correspond aussi à un élément de cette évolution technique, parce qu'on passe



Forge de Saint-Véran, Queyras, milieu du XX^e siècle, collection MuCEM, photo Agnès Mellon © MuCEM

grosso modo au tournant de la Deuxième Guerre mondiale, d'une traction animale à une traction mécanique, à des tracteurs. Et effectivement le maréchal-ferrant va avoir des nouveaux rôles et va progressivement abandonner le travail du ferrage des animaux puisque ces derniers n'ont presque plus d'utilité.

DA

Et d'un autre côté, tous les outils qu'il réparait ou confectionnait se sont retrouvés produits en série.

DC

Il y a ça aussi. Du coup il va se retrouver mécanicien. Il n'est pas rare en effet que des maréchaux-ferrants, enfin les forgerons de village, soient devenus mécaniciens. D'ailleurs ils réparaient déjà les herses, les charrues, etc., tout ce qui servait dans la ferme. Donc ils ont continué non plus en

tant que maréchaux-ferrants, mais en tant que forgerons de village à avoir un rôle parfois important, leur rôle de forgeron « pour les chevaux » s'est simplement estompé quand il n'y avait plus de chevaux. Avec l'apparition de l'équitation de loisirs, le maréchal-ferrant est devenu plutôt itinérant, allant de cheval à cheval ou de club hippique en club hippique avec sa camionnette et des outils transportables.

DA

Comment est-ce qu'on ferre aujourd'hui les chevaux ?

DC

Il y a toujours des clous, rassurez-vous ! Mais effectivement le ferrage se fait de moins à moins à chaud. Le ferrage à chaud, forger un fer spécialement pour la taille d'un pied

de cheval, disparaît parce qu'on vend dans le commerce des fers de tailles différentes. Ensuite il suffit de les adapter très rapidement, pas forcément à chaud, au pied du cheval. On peut même ferrer à froid avec des fers qui ne sont parfois plus en métal, mais en aluminium ou même en plastique, avec des matériaux de synthèse qui permettent de ferrer avec des méthodes, disons, plus modernes.

Il existe aussi des maréchaux-ferrants qui se sont spécialisés dans les chevaux de course, et à l'intérieur de cette corporation certains sont spécialistes du galop et d'autres du trot, parce qu'il faut effectivement changer les fers chaque fois que le cheval entre en course et adapter le fer en fonction des terrains plutôt secs, plutôt lourds, etc.

DAMIEN AIRAULT

La métallurgie la plus connue en Afrique est représentée par les « fétiches à clous », mais c'est peut-être une erreur...

ROMAIN VERLOMME-FRIED

—
RESPONSABLE DU DÉPARTEMENT
ART D'ASIE ET ART AFRICAIN
À LA MAISON DE VENTES LECLERE
—

Non, ce n'en est pas une, mais il ne faut pas oublier les bronzes du Bénin. Le bronze et les autres ressources minières disponibles sur place comme le cuivre et le laiton, et non l'acier qui est arrivé très tard, sont utilisés depuis des millénaires en Afrique.

Mais avant tout je voudrais mentionner un rapport lointain entre l'art africain et l'art contemporain. On s'est intéressé très tôt, avec l'ethnologie au XIX^e siècle et par exemple la création de musées comme le British Museum, à ce qu'on appelait autrefois « l'Art Nègre ». Comme il était diffusé et exposé, il y a cent ou cent cinquante ans, les artistes se sont intéressés à cette

nouvelle forme d'art découverte par le travail des ethnologues occidentaux. À cette période, l'étude de l'art africain a inondé les croyances les plus folles et inspiré des artistes comme Matisse, Gauguin, ou des poètes comme Guillaume Apollinaire, qui lui-même possédait une statue comme celle que nous montrons au FRAC, aujourd'hui conservée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Donc voilà déjà un lien, assez ancien, entre l'art africain et l'art contemporain.

Une sculpture comme ce fétiche songye est l'œuvre de trois personnes. Il y a le sculpteur sur bois qui va donner la forme à la sculpture, il y a le forgeron qui prend une place importante car le métal est une ressource rare et chère, et puis il y a le sorcier, prêtre, ou devin qui va animer la sculpture. Il va planter les clous ou les agrafes de laiton ou de cuivre dans les « canaux » de la sculpture (autour de la bouche, sur les épaules, dans les yeux, sur le haut du front, au niveau de la barbe, etc.) pour l'animer d'une force spirituelle, cosmique ou tellurique. Il va intercéder entre la sculpture et



Fétiche à clous « Nkisi » songye, République Démocratique du Congo, milieu du XX^e siècle, bois, métal, fibres, perles, coquillages, corne animale
collection Maison Leclere, photo Vincent Ducarne © Rond-Point Projects

l’Au-delà. L’élément métallique fait partie des « objets force » qui servent à attirer les forces cosmiques sur la statue et de la relier avec par exemple les ancêtres ou l’Invisible. La culture animiste donne de l’âme à un objet qui pris indépendamment n’est qu’un bout de bois ou un bout de métal.

DA

Quelles sont les particularités de ce fétiche ?

RV-F

Nous sommes ici avec un fétiche à charge « ombilicale ». Cette sculpture a un aspect redoutable, effrayant, ou, pour d’autres personnes, attirant.

S’il existe des fétiches « à clous » ou « à lames », voire traversés de vis comme les fétiches du Congo, cette charge n’est pas forcément négative, ou n’est pas non plus l’outil d’un sort maléfique. Les lames et les clous servaient aussi à sceller des accords, prévenir des maladies, guérir, protéger ou encore étaient utilisés lors de rituels de passage. Le fétiche a alors un rôle de maintien de l’ordre social.

Cet aspect n’a pas été très bien compris par les européens quand ils sont arrivés en Afrique. Quand ils voyaient ce type de statuettes ils les « déchargeaient », c’est-à-dire qu’il en enlevait les clous, les colliers, les paniers, pour en supprimer le côté terrifiant. Les fétiches étaient même parfois brûlés. C’est l’histoire des Pères Blancs qui jetaient au feu des centaines de statuettes quand ils arrivaient dans les villages pour imposer leur vision monothéiste.

Pour revenir à notre sujet, d’après son style, nous sommes face à une sculpture songye. Les songye sont une société installée entre le cours d’eau Lomani et le fleuve Congo. Ses caractéristiques sont une tête piriforme, un cou tronconique, les mains et les épaules en avant, les mains autour de l’ombilic qui est proéminent, les pieds en forme de raquette ou de peigne, et un personnage debout sur une base bombée.

Cette sculpture, de par sa patine et certaines de ses charges comme la peau de fauve sur la tête est typiquement une sculpture des années quarante et cinquante, c’est-à-dire d’une « bonne » période. Elle a été prélevée directement sur place et n’a pas été nettoyée ou déchargée. Elle a aussi toujours ses deux paniers dans le dos, qui servaient à mettre d’autres charges, par exemple médicinales. Et certains détails montrent qu’elle a été utilisée. Donc c’est typiquement une statue qu’on pourrait dire « authentique », même si le terme est très débattu aujourd’hui.

DA

Est-ce qu’on en sait plus sur la mythologie propre à cette sculpture ?

RV-F

Pas vraiment, en fait on ne peut que constater que c’est une statuette androgyne, parce qu’elle a des seins et un sexe masculin, mais il n’y a pas vraiment de renvoi vers une divinité ou quelque chose de précis. Ses matériaux, le bois, le fer, en font simplement un canal vers des puissances spirituelles et telluriques.

LE CLOU

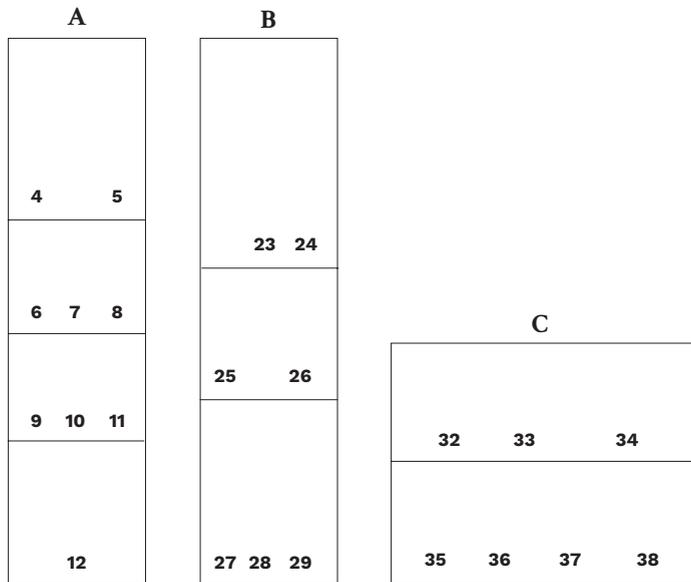
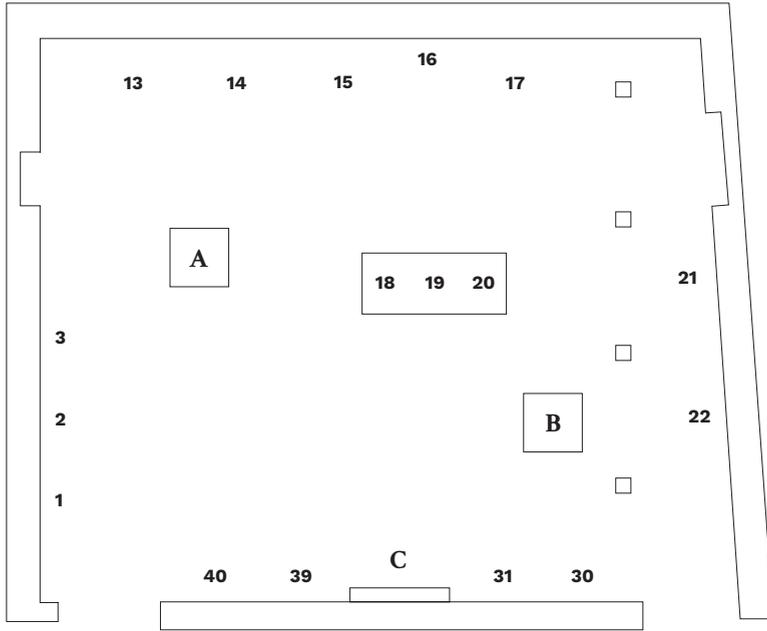
—

ŒUVRES, OBJETS ET IMPRIMÉS

PIÈCES PRÉSENTÉES AU CCR DU MUCEM

- 1 Magazine Pilote n°286, 1965, planches de Jean Chakir, collection privée
- 2 *Trucs-en-vrac*, l'intégrale, Marcel Gotlib, éditions Dargaud, 2009, collection privée
- 3 Tirage photographique issu des fonds collectés par Claudie Marcel-Dubois lors de la Recherche Coopérative du programme consacré au Châtillonnais, 4e mission d'ethnomusicologie, 1967, collection MuCEM, inv. Ph.1967.100.128
- 4 *Potentiel hydrogène*, Fred Pradeau, 2015, technique mixte, production Rond-Point Projects et MuCEM
- 5 Forge de Saint-Véran, Queyras, milieu du XX^e siècle, collection MuCEM
- 6 *Sans titre*, Tatiana Wolska, 2013, technique mixte, collection de l'artiste
- 7 *Successfull Living*, Rémi Bragard, 2002, vidéo, collection de l'artiste
- 8 *Le milieu d'un clou*, Claude Closky, 1993, stylo bic sur papier, collection FRAC Franche-Comté
- 9 Entretien avec Hervé Castanet, psychanalyste, sur la théorie du Point de Capiton de Jacques Lacan, 2015, vidéo, production Rond-Point Projects et MuCEM
- 10 *Tattoo for Installation of Work at Daniel Templon. Enough to push out the rest (Un clou chasse l'autre)*, Lawrence Weiner, 1989, collection Gensollen-La Fabrique
- 11 *Sans titre*, Théodore Fivel, 2014, technique mixte, collection privée
- 12 Clous dits de la Vraie Croix, relique, métal et papier, 2e moitié du XIX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1979.45.21.1-2
- 13 Moulage de clou, plâtre, France, milieu du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1947.3.14
- 14 Clou de cercueil, fer, XXI^e siècle, collection privée
- 15 Faux clou de chaussée, métal, XXI^e siècle, collection privée
- 16 Clous du Diable, papier, France, vers 1940, collection MuCEM, inv. 1972.110.297
- 17 *Karaghiozis cordonnier*, livret de pièce de théâtre d'ombres, Grèce, 1960 - 1970, Éditions Astir, Muséum national d'Histoire naturelle
- 18 *Nail through finger*, matériaux divers, XXI^e siècle, collection privée
- 19 Bande clous factices, métal, XXI^e siècle, collection privée
- 20 Carnet de cordonnier, fer et carton, France, milieu du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1999.9.2.1-2
- 21 Clous décoratifs (étoiles), laiton, France, XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 2000.68.1229.2.1-57
- 22 Clou de ceinture, cuivre moulé, XIV^e siècle, collection MuCEM, inv. 1979.80.83
- 23 Lot de 3 clous, laiton forgé, France, début du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 2000.68.1233.2.71-73
- 24 Clou peint, matériaux mixtes, XXI^e siècle, collection privée
- 25 Clou, acier moulé, fin du XIX^e siècle - début du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1977.75.325.5.1-24
- 26 Bobine de clous vrillés, matériaux mixtes, XXI^e siècle, collection privée
- 27 Clous, fer forgé, France, XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1969.1.9.6.1-24
- 28 Clou Hitachi pour pistolet, matériaux mixtes, XXI^e siècle, collection privée
- 29 Lot de clous de charpenterie navale, fin du XIX^e siècle, collection privée
- 30 Clou à tête ronde, alliage cuivreux, Suse (actuel Iran), période achéménide (VII^e - VI^e siècles av. J.-C.), collection du Musée d'Archéologie méditerranéenne de Marseille
- 31 Clou de traverse, acier, 1964, collection privée
- 32 Clou à ferrer, fer forgé, France, XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1970.140.1342.1-159
- 33 Clou de charpente, fer forgé, France, 1er quart du XIX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1993.26.4
- 34 Clou percé, fer forgé, France, collection MuCEM, inv. 2010.0.138
- 35 Clou à jambon, fer forgé, France, 1er tiers du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1938.32.1
- 36 Clou de porte, bois, France, 1er tiers du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1943.91.4
- 37 Clou de ratelier, fer, XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1964.83.882.1
- 38 Clou de porte (Golmikh - « fleurclou »), métal, Région d'Esfahan, Iran, fin du XX^e siècle, collection privée
- 39 Clou, fer forgé, France, milieu du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1943.137.32
- 40 Clou d'illusionniste, fer, France, milieu du XX^e siècle, collection MuCEM, inv. 1969.1.8.7-28

le clou



PIÈCES PRÉSENTÉES AU FRAC PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

- 1 Tableau de fils tendus, années 1970, technique mixte, collection Rond-Point Projects
 - 2 Günther Uecker, *Sans titre*, 1967-1968, clous sur toile fixée sur bois, collection du CNAP, inv. FNAC 02-1369
 - 3 Antonin Artaud, *Jamais réel et toujours vrai*, janvier 1945, crayon et craies de couleur sur papier, collection Musée Cantini, inv. C.02.07
 - 4 Bracelet, marque *Balaboosté*, 2012, collection Julie Vayssière
 - 5 Man Ray, *Cadeau*, 1921-1970, édition Schwarz 1/11, collection Galerie Eva Meyer
 - 6 Tête de marionette, Magicien, Paris, vers 1868, collection MuCEM, inv. 1948.19.11
 - 7 Objet de grève / Tribulum, 4e quart du XX^e siècle, acier, collection Rémy Rivoire
 - 8 Objet de pin-art, 1er quart du XXI^e siècle, technique mixte, collection Rond-Point Projects
 - 9 Clous de Noiraigue, entreprise JACOT, Suisse, 1er quart du XXI^e siècle, chocolat, collection Rond-Point Projects
 - 10 Simon Nicaise, *Méditation convulsive*, 2013, technique mixte, collection de l'artiste
 - 11 Boule de pétanque, 1re moitié du XX^e siècle, Bouches-du-Rhône, bois, fer, collection MuCEM, inv. D1939.1.25.2
 - 12 Sabots de mariage, Bethmale (Ariège), bois, fer, cuir, cuivre, collection MuCEM, inv. 1956.2.19.1-2
 - 13 Coffre de mariage, Maroc, 2006, technique mixte, collection MuCEM, inv. 2006.261.4
 - 14 Porte, Sologne, Bourgogne, 1634, technique mixte, collection MuCEM, inv. 1967.152.1
 - 15 Coffre de mariage, Maroc, 2e moitié du XIX^e siècle, cèdre, métal, collection MuCEM, inv. 2002.72.16
 - 16 Julien Baete, *Huile sur Clou II*, 2015, technique mixte, collection de l'artiste
 - 17 Coffre-banc, Morbihan, 2e tiers du XIX^e siècle, technique mixte, collection MuCEM, inv. 1951.23.1
 - 18 Peigne à chanvre, Marollette (Sarthe), 1re moitié du XX^e siècle, bois, acier, fer, collection MuCEM, inv. 1967.67.12
 - 19 Yazid Oulab, *Fragments d'éternité*, 2013, éléments en graphite, collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, inv. 2013.789 (A)
 - 20 Planche de Fakir, technique mixte, collection MuCEM inv. 1969.1.16.2
 - 21 Jérémie Setton, *Vaches à l'ombre d'un clou*, 2008, huile sur bois, collection de l'artiste
 - 22 Julien Baete, *Huile sur Clou*, 2014, technique mixte, collection de l'artiste
 - 23 Fétiche à clous « Nkisi » songye, République Démocratique du Congo, milieu du XX^e siècle, bois, métal, fibres, perles, coquillages, corne animale, collection Maison Leclere, Marseille
 - 24 Toupie à lancer, Sury-en-Vaux (Cher), vers 1960, bois, fer, collection MuCEM, inv. 1962.143.17
 - 25 Chaussure, Auvergne, métal, cuir, bois, collection MuCEM, inv. 1898.3.17.2
 - 26 Chaussures, marque *Odéon*, 1er quart du XXI^e siècle, collection Rond-Point Projects
 - 27 Collier de chien, Benest (Charentes), cuir, métal, collection MuCEM, inv. 1938.194.84
 - 28 Porte-clous, fonte, collection MuCEM, inv. 1977.75.196
 - 29 Collier de molosse, métal, collection MuCEM, inv. 1954.31.21
 - 30 Antonin Artaud, *L'homme et sa douleur*, avril 1946, crayon et craies de couleur sur papier, collection Musée Cantini, inv. C.93.1
 - 31 Laurent Violeau, *October Symphony*, 2014, technique mixte, collection de l'artiste
 - 32 Arracheur à lin, Estonie, bois, fer, collection MuCEM, inv. DMH1938.170.274
 - 33 Carde, Pyrénées-Atlantiques, bois, cuir, acier, collection MuCEM, inv. 1952.52.12
 - 34 Râteau, Villars-en-Azois (Haute-Marne), bois, fer, collection MuCEM, inv. 1986.13.9
 - 35 Cadre à tisser, XX^e siècle, Aisne, bois, acier, collection MuCEM, inv. 1980.45.4
 - 36 Râteau, bois, fer, collection MuCEM, inv. 1967.186.62
 - 37 Cadre à tisser, 1re moitié du XX^e siècle, Paris, bois, acier, collection MuCEM, inv. 1979.29.532
 - 38 Carde, Ouessant (Finistère), bois, fer, collection MuCEM, inv. 1966.70.15
 - 39 Étienne Parrocel, *Jaël et Sisara*, XVIII^e siècle, plume, encre brune, lavis brun, gouache sur papier brun, collection Musée des Beaux-Arts de Marseille, inv. 119.1.26
 - 40 Antonin Artaud, *La révolte des anges sortis des limbes*, janvier-février 1946, fusain et crayons de couleur sur papier, collection Musée Cantini, inv. C.92.4
- * Marc Quer, *Cela finit par tenir*, 2016, technique mixte, collection de l'artiste
- * Marc Quer, *Ancien pauvre et nouveau pas riche*, 2016, carton, métal, collection de l'artiste

OUVRAGES ET IMPRIMÉS PRÉSENTÉS AU FRAC PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

- *Bob Flanagan : Supermasochist*, dir. Andrea Juno et V. Vale ed., éd. Re/Search Publications, San Francisco, 1993, collection Marc Quer
- Carnet d'échantillons, Société des Établissements Th. Rivière, première moitié du XX^e siècle, collection privée
- Carte réclame, *Fleurs*, collection MuCEM, inv. 1996.40.874.2
- Carte réclame, *Myosotis*, collection MuCEM, inv. 1996.40.874.4
- Carte réclame, *Rose*, collection MuCEM, inv. 1996.40.874.3
- Carte réclame, *Marguerites jaunes*, collection MuCEM, inv. 1996.40.874.1
- Carte réclame, *La première cruauté*, collection MuCEM, inv. 1974.50.257
- Carte réclame, *Un ennemi des cyclistes*, collection MuCEM, inv. 1995.1.3160.1
- Carte réclame, *Entreprenant mais peu habile*, collection MuCEM, inv. 1996.40.315.1
- Carte réclame, *Le Marteau et les clous*, collection MuCEM, inv. 1995.1.887.41
- Carte réclame, *La Sainte Famille*, collection MuCEM, inv. 1996.40.438.2
- Carte réclame, *Jésus est chargé de sa croix*, collection MuCEM, inv. 1996.40.422.2
- *Cloutier grossier*, estampe extraite de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la direction de Denis Diderot et de Jean le Rond d'Alembert. Gravure de Robert Ménéard (1734 - ?), tirage non daté sur papier vergé, collection MuCEM, inv. 1962.25.590
- *Cloutier grossier*, estampe extraite de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la direction de Denis Diderot et de Jean le Rond d'Alembert. Gravure de Robert Ménéard (1734 - ?), tirage non daté sur papier vergé, collection MuCEM, inv. 1962.25.591
- *Excursion aux étangs girondins*, François Daleau, éd. Y. Cadoret, Bordeaux, 1906, collection Mucem, inv.02D-3-33
- *Le Grelot*, journal politique et satirique illustré par Alfred le Petit, n°64, 1872, collection privée
- *L'illustration n°3379, 30 novembre 1907*, Paris, 1907, collection Rond-Point Projects
- *Takis - Magnetic Fields*, éd. Howard Wise Gallery, New York, 1970, collection Musée d'Art Contemporain de la Ville de Marseille
- *Vocabulaire de la fabrication des clous à la main au pays de Fléron-Romsée*, Jacques Trillet, Bulletin de la Société liégeoise de littérature wallonne, t. 50, Liège, 1909, collection MuCEM, inv. EO1A 493.1 264
- *Wiener Aktionismus 1960-1971*, t. 2, dir. Hubert Klocker et alii, éd. Ritter Verlag, Vienne, 1989, collection Musée d'Art Contemporain de la Ville de Marseille

le clou



Vue du Centre de documentation du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, photo Jean-Christophe Lett ©jclLett



Vue du Centre de documentation du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, photo Jean-Christophe Lett ©jcLett

OUVRAGES EN CONSULTATION AU FRAC PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

- *Bob Flanagan : Supermasochist*, dir. Andrea Juno et V. Vale éd., éd. Re/Search Publications, San Francisco, 1993, collection privée
- *Braque*, Serge Fauchereau, Albin Michel, 1987
- *Braque 1882-1963*, dir. Eryck de Rubercy, Cercle d'art, 1995
- *Carl Andre : Sculpture as Place, 1958-2010*, Yasmlil Raymond et Philippe Vergne, éd. Dia Art Foundation, New York, 2014
- *Erik Dietman : le nez dans le verre, un verre dans le nez*, Jean-François de Canchy, Éditions du Regard, 1997
- *Frida Kahlo*, dir. Elizabeth Carpenter, éd. Walter Art Center, Minneapolis, 2007
- *Günther Brus : Faustkeile im Glashaas*, éd. Galerie Michel Haas, 1992
- *Günther Brus : limite du visible*, Catherine Grenier, Arnulf Meifert et Franziska Meifert, éd. du Centre Georges Pompidou, 1993
- *Günther Uecker : 15 Traktate*, éd. Wolfgang Gurlitt Museum, Linz, 1986
- *Günther Uecker : Czlowiek i popiół*, Museum Sztuki, Łódź, 1990
- *Günther Uecker*, éd. Kestner Gesellschaft Hannover, 1972
- *Günther Uecker : Wustenfunde*, éd. Galerie Reckermann, Köln, 1989
- *In the spirit of Fluxus*, dir. Joan Rothfuss, Elizabeth Armstrong et Janet Jenkins, Walker Art Center, Minneapolis, 1993
- *Joel Shapiro*, Nicolas Chaudun, éd. Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, 2014
- *Jessica Stockholder*, éd. Silvana Editoriale, Milan, 2012
- *Laszlo Moholy-Nagy, Du matériau à l'architecture*, dir. Stéphane Füzesséry et Philippe Simay, Éditions de la Villette, Paris, 2015
- *Le Clou 2 - Justice League of America*, Alan Davis, Mark Farmer et Patricia Mulvihill, éd. Panini Comics, 2006
- *Le Musée National d'Art Moderne : Peintures et sculptures*, éd. du Centre Georges Pompidou, 1989
- *Robert Morris*, dir. Julia Bryan-Wilson, MIT Press, Cambridge, 2012
- *Le clou sans tête*, Guillaume Pinard, éd. Semiose, Paris, 2008
- *Max Ernst : les collages, inventaires et contradictions*, dir. Werner Spies, éd. Gallimard, 1989
- *Max Ernst : Dada and the dawn of surrealism*, dir. W.A. Camfield, Prestel Verlag, Munich, 1993
- *Takis*, éd. Artcurial Diffusion, Paris, 1991
- *Takis : Champs magnétiques 1960-1990*, éd. JGM Galerie, 1990
- *Takis à la Défense*, dir. Catherine Millet, éd. Flammarion, 1990
- *What is in the dwat? : the universe of Guston's final decade*, Christopher Bucklow, éd. The Wordsworth Trust, 2007

le clou



Vue du Centre de documentation du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, photo Jean-Christophe Lett ©jclLett



Vue du Centre de documentation du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, photo Jean-Christophe Lett ©jcLett



UN FAKIR DE BEN

Copyright Herbert G. Posing, P. R. G. S.



BENARES - LA - SAINTE

Les fakirs de l'Inde passent leur vie dans le plus farouche ascétisme, succédant pour eux-valents d'ingénieurs et longs supplices. Celui dont M. Herbert G. Ponding a pris, à Bénarès, une si impressionnante photographie s'étendait chaque jour, pendant de longues heures, sur une couche hérissée de fortes pointes de fer. C'était un type supérieur d'Hindou, avec de longs cheveux rasés à hauteur de sa tête, et qui, dévotement, lui tombaient jusqu'aux chevilles, et une barbe, brève et enroulée en cornues brillantes, qui pendait plus bas que ses genoux. Son corps, enduit et comme faré de cendres fines d'un feu de boussa de vache qui brûlait près de lui, était d'une étrange blancheur. Pour percevoir les accidents, à intervalles réguliers, sans perdre son impassibilité, il se retournait, comme sur le matériel le plus soigné. — 1920 L'ARTISTE, page 100

Le clou

Une exposition en deux volets

Au Centre de Conservation et de Ressources (CCR) du MuCEM

Du 30 novembre 2015 au 24 juin 2016

Au Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur

Du 5 mars au 24 avril 2016

Une coproduction Rond-Point Projects, MuCEM et FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Cette publication gratuite a été réalisée à l'occasion de l'exposition *Le clou* et dans le cadre du programme Entrée Principale, résidence internationale de recherche et de production curatoriale.

www.leclouexposition.com

Le commissaire et l'éditeur remercient les équipes du MuCEM, en particulier celles du département des collections et des ressources documentaires, les équipes du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, les personnalités interviewées, les artistes exposés et les prêteurs qui par leur soutien ont permis d'accomplir ce projet ; et pour leur aide précieuse, le Musée Cantini, le Musée d'Archéologie Méditerranéenne de Marseille, le Musée d'Art Contemporain (MAC) de Marseille, le Musée des Beaux-Arts de Marseille, la Maison Leclere, le FRAC Franche-Comté, l'Espace de l'Art Concret de Mouans-Sartoux et le Centre National des Arts Plastiques.

Doivent être chaleureusement remerciés également pour leurs contributions diverses, Morteza Basravi, Aldo Bastié, Jean-Roch Bouillier, Raphaël Brunel, Marie-Charlotte Calafat, Hervé Castanet, Denis Chevallier, François Chougnat, Fabienne Clérin, Vincent Ducarne, Yamina El Djoudi, Bastien Gallet, Muriel Garsson, Marc et Josée Gensollen, Luc Georget, Émilie Girard, Édouard de Laubrie, Eva Meyer, Jean-Pascal Nehr, Pascal Neveux, Gyan Panchal, Douglas Park, Rémy Rivoire, Clément Rodzielski, Émilie Segnarbieux, Claude Sintès, Éric Stephany et Romain Verlomme-Fried.

L'association Rond-Point Projects bénéficie du soutien de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Département des Bouches-du-Rhône et de la Ville de Marseille.

—

Maquette

Émilie Segnarbieux

—

Impression

Imprimerie CCI, Marseille

—

ISBN

979-10-90298-02-6

—

Dépôt légal

Avril 2016

—

© 2016 Rond-Point Projects, Damien Airault et les auteurs

Immixtion Books est une division éditoriale de Rond-Point Projects basée à Marseille

contact@rondpointprojects.org

www.rondpointprojects.org

**ROND-POINT
PROJECTS**

MUCEM

FRAC Provence
Fonds
Régional
d'Art
Contemporain
**Alpes
Côte d'Azur**

	I	M	
	M	I	X
T	I	O	N

BOOKS