



**HAL**  
open science

# “ C’est du bricolage ” ou l’envers d’une métaphore artistique

Claire Le Thomas

► **To cite this version:**

Claire Le Thomas. “ C’est du bricolage ” ou l’envers d’une métaphore artistique. Images Re-Vues, 2019. hal-02895543

**HAL Id: hal-02895543**

**<https://hal.science/hal-02895543>**

Submitted on 9 Jul 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## « C'est du bricolage » ou l'envers d'une métaphore artistique

### Mots-clefs :

Bricolage, culture technique, cubisme, processus de création, amateur

### Dernières publications :

- *Racines populaires d'un art savant. Innovations cubistes et pratiques ordinaires de création*, Dijon/Paris Presses du réel, 2016.

### Résumé :

Le qualificatif « bricolage » et ses dérivés sont souvent employés pour désigner le travail d'artistes du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles. Que signifie cette métaphore ? Sur quels présupposés repose-t-elle ? Dans quelle mesure ouvre-t-elle des perspectives originales pour l'analyse matérielle et processuelle des œuvres ?

Basée sur les similitudes entre certaines pratiques artistiques et les usages ordinaires du bricolage cette métaphore rend tout d'abord visible l'existence d'une culture matérielle et technique partagée entre artistes et « hommes du commun » : celle du bricolage. Les pratiques circulent entre domaines d'activités variés, entre « mondes de l'art » pour reprendre les termes d'Howard Becker, comme le montre l'exemple cubiste. Néanmoins, si l'on suit Claude Lévi-Strauss, plus qu'une culture technique historiquement et socialement datée, le bricolage est un mode de création particulier, au croisement des méthodes scientifiques et artistiques. En élargissant la focale pour s'intéresser aux processus créatifs en général, le bricolage n'apparaît alors pas tant comme une manière de créer particulière que comme une métaphore dévoilant les mécanismes de tout acte créatif.

In French, it is very common to use the word *bricolage* to describe contemporary work of art. What does this metaphor mean? On which principles does it leans? In what ways this comparison opens new leads to analyze art's practices and materiality or to understand creation's modus operandi?

A first level of interpretation shows that this metaphor is supported by a strong similarity between artistic practices and sociological uses of bricolage. Thus, it reveals that artist and ordinary peoples share a technical and material culture. Practices moves from one field of human activity to another, between "art worlds" to use Howard Becker expression, just as shown by the cubist example.

Nevertheless, following Claude Levi-Strauss thinking, bricolage is more a specific manner to create, half way between artistic and scientific method, than a material culture with its historical and sociological specificities. This second level of interpretation can be extended when looking at creation from a larger

point of view. Levi-Strauss' description of the bricoleur's method can apply to any kind of creation. Therefore, bricolage is a metaphor unveiling the mechanism of creating.

### **Le bricolage, une simple figure de style ?**

« Le collage devient bricolage<sup>1</sup> », écrit Itzhak Goldberg à propos des *Merzbilder* de Kurt Schwitters ; « Bricoleur subtil », Richard Baquié « savait donner grâce au moindre morceau de ferraille<sup>2</sup> » explique Éric Mangion ; « Mathieu Mercier, bricoleur métaphysique<sup>3</sup> » titre Paul Ardenne. Ces trois exemples récents témoignent de la fortune du substantif « bricolage » pour qualifier des œuvres et des artistes du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles. Depuis une vingtaine d'année, en effet, auteurs et créateurs se sont approprié cette locution et l'ont popularisée de telle sorte qu'il est devenu banal de parler de bricolage à propos d'art moderne et contemporain. Toutefois, si l'usage de ce qualificatif est courant, sa signification est plus énigmatique. D'un point de vue historiographique, le bricolage n'est pas une catégorie artistique définie comme le collage ou l'assemblage. Il n'existe pas de véritable corpus d'œuvres bricolées ou d'artistes bricoleurs et les références théoriques manquent pour préciser les caractéristiques d'un possible groupe de productions plastiques relevant du « bricolage artistique ». Claude Lévi-Strauss, figure tutélaire, consacre bien quelques pages au bricoleur et à son processus de création dans *La Pensée sauvage*<sup>4</sup>, mais sa description reste sommaire, il n'utilise pas d'exemples précis et ne propose pas d'interprétation pour analyser ces créations. De la sorte, malgré l'existence de cette réflexion préalable, le bricolage n'est pas une notion ou un concept explicitement constitué pour le monde de l'art et l'emploi de cette dénomination reste assez libre. Quel sens alors donner à cette locution ? Pourquoi dire de Baquié, Mercier et Schwitters qu'ils bricolent ? Qu'ont en commun ces artistes ?

Si le substantif « bricolage » a intégré le langage de l'art en dépit de ce flou théorique, c'est parce qu'il est immédiatement parlant, compréhensible : il fonctionne comme une métaphore, c'est-à-dire une figure de style qui désigne un ensemble d'œuvres et d'artistes par un terme – bricolage – qui signifie normalement autre chose. Bricoler, c'est « se livrer à des travaux manuels accomplis chez soi comme distraction ou par économie<sup>5</sup> ». Cette locution établit donc une analogie avec une pratique ordinaire, celle du bricolage et des loisirs créatifs, et convoque les multiples figures et représentations associées à cette occupation dans l'imaginaire collectif. L'analogie repose en particulier sur les similitudes techniques ou matérielles existantes entre certaines créations artistiques et celles des bricoleurs ordinaires<sup>6</sup>. À cette « activité manuelle non professionnelle consistant en travaux d'installation, de réparation ou de fabrication

---

<sup>1</sup> Itzhak GOLDBERG, *installations*, CNRS, 2014, p. 64.

<sup>2</sup> Éric MANGION, « Richard Baquié, *Déplacements* », *artpress*, 20 avril 2017, <https://www.artpress.com/2017/04/20/richard-baquier-deplacements/>.

<sup>3</sup> Paul ARDENNE, « Mathieu Mercier, bricoleur métaphysique », *artpress* n° 280, 1<sup>er</sup> juin 2002, p. 51-54.

<sup>4</sup> Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

<sup>5</sup> *Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles 1789-1960*, Paris, Gallimard/CNRS, 1973-75, p. 949-951.

<sup>6</sup> À propos du sens à donner au terme ordinaire dans cet article, voir Daniel FABRE, « Introduction », in *Écritures ordinaires*, Paris, POL/Centre Georges Pompidou, 1993, p. 11-30.

effectués dans la maison<sup>7</sup> » sont en effet associées des techniques de création d'objets usuels ou décoratifs particulières. L'utilisation de matériaux et de procédés hétéroclites tout d'abord. Les œuvres de Richard Baquié, Kurt Schwitters et Mathieu Mercier sont réalisées avec des objets et des moyens inhabituels pour l'art – des bouts de papiers ramassés par terre et collés sur de l'aggloméré pour Schwitters (Fig. 1) ; des prises et des câbles électriques, du plâtre pour *Multiprise* de Mercier (Fig. 2) ; des tôles soudées pour « *L'amour c'est l'aventure* » de Baquié (Fig. 3) – qui évoquent les réalisations bricolées ordinaires : les collages du *scrapbooking*<sup>8</sup>, les sculptures des « ouvriers<sup>9</sup> », ou encore les travaux d'aménagement du domicile<sup>10</sup>. Parce qu'elles s'écartent des normes artistiques traditionnelles, elles donnent alors bien souvent une impression de maladresse, un sentiment de mal fait. « La facture est approximative, la finition perfectible<sup>11</sup> », écrit P. Ardenne, à propos des œuvres de Mercier. En effet, le monticule de plâtre n'est ni conique, ni symétrique, il penche et sa surface est tout aussi grossièrement modelée que sa forme. Mais cette affirmation s'applique également aux œuvres de Schwitters ou Baquié. Les papiers du premier semblent collés sans ordre, ils sont pliés, déchirés, froissés et couverts d'un jus blanc apposé sans cohérence ; les lettres du second n'ont pas une taille ou un espacement réguliers et certaines sont soudées de travers. La technique ne semble pas complètement maîtrisée, comme si l'artiste n'avait pas la pleine possession de ses moyens. C'est ici la connotation péjorative associée au bricolage qui est invoquée, celle d'une « réparation ou [d'un] travail manuel effectué approximativement, peu soigné<sup>12</sup> », « d'une technicité sans garantie<sup>13</sup> ». Le manque de dextérité des œuvres de Schwitters, Mercier ou Baquié suggère l'absence de métier à l'origine de la dépréciation du travail des bricoleurs.

Le substantif « bricolage » dans le langage de l'art moderne et contemporain fait ainsi office de description implicite pour le lecteur. Comme toute figure de style, c'est une manière pour les auteurs de suggérer des traits particuliers sans les décrire précisément : qualifier des artistes de « bricoleurs » ou des œuvres de « bricolées » revient à mettre en exergue les caractéristiques techniques, matérielles et esthétiques susmentionnées – l'utilisation de procédés et de matériaux hétéroclites, l'aspect inachevé, un manque de savoir-faire... Itzhak Goldberg, Éric Mangion et Paul Ardenne, en utilisant la locution « bricolage », disent à demi-mot que les œuvres de Kurt Schwitters, de Richard Baquié ou de Mathieu Mercier sont réalisées avec des moyens inhabituels et se jouent des critères esthétiques et techniques traditionnellement associés à l'art

<sup>7</sup> *Le grand Larousse universel*, Paris, Larousse, Bordas, 1997, p. 1502-1503.

<sup>8</sup> Si l'appellation *scrapbooking* est récente, la pratique est beaucoup plus ancienne : elle remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle et aux albums factices. Cf. Nathalie SEBAYASHI, « Appropriation par le collage. Le cas de l'album factice », *Histoire de l'art, Collage*, n° 78, 2016, p. 71-85.

<sup>9</sup> L'expression « ouvrier », association des mots ouvrier et œuvre, est de Véronique MOULINIÉ, « Des ouvriers ordinaires. Lorsque l'ouvrier fait le/du beau... », *Terrain*, n° 32, mars 1999, p. 37-54. À propos des réalisations de ce type voir aussi : Marielle MAGLIOZZI, *L'Art du bricolage dans l'architecture marginale de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle en France. Les créations de la « subculture »*, thèse d'histoire de l'art contemporain (dir. Cl. Massu), université d'Aix-Marseille I, 2003 ; Jean-Pierre MARTINON, « Les formes du pauvre », *Ethnologie française*, vol. 8, n° 2-3, mars-septembre 1978, p. 201-224 ; Florence WEBER, *Le travail à-côté*, Paris, EHESS, 1989.

<sup>10</sup> Alain CORBIN, « Les balbutiement d'un temps pour soi », in *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, Paris/Rome, Aubier/Laterza, 1995, p. 324-371 ; Abdu GNABA, *Bricole-moi un mouton. Le voyage d'un anthropologue au pays des bricoleurs*, Paris, l'Harmattan, 2016 ; Philippe JARREAU, *Du bricolage : archéologie de la maison*, Paris, éditions Pompidou-CCI, 1985.

<sup>11</sup> P. ARDENNE, « Mathieu Mercier, bricoleur métaphysique », *op. cit.*, p. 51.

<sup>12</sup> *Le Grand Robert de la langue française*, Dictionnaire LE ROBERT, Paris, 1990, p. 173.

<sup>13</sup> *Trésor de la langue française*, *op. cit.*

(le fini, la dextérité). Ils s'approprient un terme usuel pour son efficacité : il renvoie automatiquement dans l'inconscient collectif à des pratiques ordinaires de création relevant du bricolage. Plutôt qu'une véritable analogie entre des pratiques distinctes – le bricolage artistique d'un côté et le bricolage ordinaire de l'autre – ces auteurs proposent en réalité une relecture artistique d'un mot de vocabulaire courant.

La puissance d'une métaphore repose pourtant sur la pertinence du rapport qui s'établit entre les deux termes de la comparaison. Celui-ci doit être suffisamment éclairant pour que le transfert de sens ait lieu – transfert entre les deux termes de l'analogie, transfert entre le locuteur et le destinataire – et ce transfert est d'autant plus efficient que les similitudes sont importantes. Autrement dit, plus qu'une simple figure de style à fonction descriptive, la métaphore « bricolage » pourrait être le signe d'affinités profondes entre deux types d'activités créatrices : le bricolage en art et dans la vie courante – le succès de cette locution témoignant alors de cette parenté. En approfondissant le parallèle, des rapprochements plus tangibles se manifestent en effet. Le travail de Mathieu Mercier<sup>14</sup>, par exemple, est fortement marqué par les enseignes commerciales, les grandes surfaces et le « système D ». Il reprend consciemment les caractéristiques du bricolage ordinaire pour semer le trouble sur le statut de ses créations : *multiprise* (Fig. 2) est-elle un objet utilitaire, de design, d'art ? Le bricolage lui offre un moyen de brouiller les catégories créatives et les critères qui les fondent (fabrication manuelle/industrielle, unique/multiple, fonction, originalité...), une approche qui prolonge une lignée artistique ancienne dont Marcel Duchamp avec ses *readymades* est l'un des principaux représentants. Utiliser le substantif « bricolage » à propos des œuvres de Mercier, c'est donc non seulement mettre l'accent sur le recours à des techniques et des matériaux hétérogènes, mais aussi supposer une proximité processuelle avec le bricolage ordinaire. Cette locution invite ainsi à penser l'ouverture du monde de l'art à de nouveaux champs de création et d'influence : quels processus de création Mathieu Mercier a-t-il empruntés au bricoleur ? Dans quelle mesure sa démarche artistique repose-t-elle sur une analyse et une relecture du bricolage ordinaire ? Elle poursuit la réflexion, prééminente en histoire, critique et théorie de l'art moderne et contemporain, sur l'élargissement des frontières artistiques : depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes n'ont eu de cesse d'élargir les frontières de l'art, à tel point qu'il est aujourd'hui impossible de définir le caractère artistique d'une œuvre par des procédés ou des matériaux spécifiques. Workshop pratiqués dans les écoles d'art, Fablab utilisés comme ateliers ou principe du DIY en particulier sont le signe de cette absorption des pratiques ordinaires de bricolage par les artistes.

Plus précisément, c'est tout le substrat de techniques ordinaires qui fondent l'appartenance à une culture commune que met en jeu la métaphore « bricolage ». L'assimilation artistique des manières de faire du bricoleur qui s'observe depuis une vingtaine d'année n'est en réalité que la forme la plus récente et la plus visible d'une circulation de pratiques entre des domaines d'activités distincts – en l'occurrence celui de

---

<sup>14</sup> Frédéric WECKER, « Mathieu Mercier, Pièges à conviction », *Art21*, n° 14, octobre-novembre 2007, p. 9-17. Kim WEST, « en deçà de l'art », « *Notre histoire... » Une scène artistique française émergente*, catalogue de l'exposition. Paris (Palais de Tokyo), Paris, , 2006, p. 155.

l'art et de la vie courante. Pour Pierre Francastel, en effet, « c'est dans la technique que se rencontrent l'art et les autres activités spécifiques de l'homme<sup>15</sup> ».

« Non seulement les techniques les rendent [les hommes] utilisateurs des mêmes objets, mais elles établissent des affinités profondes d'esprit entre des types d'individus aussi divers que des mathématiciens ou des peintres, des sculpteurs ou des mécaniciens. [...] La notion de technique est, au fond, sous-jacente à l'idée de milieu naturel – étant entendu [...] que ce milieu où évoluent toutes les sociétés est toujours un milieu fabriqué, grâce précisément au double réseau des techniques matérielles et figuratives<sup>16</sup>. »

Parler de bricolage à propos de Kurt Schwitters, Richard Baquié et Mathieu Mercier, revient donc à postuler implicitement la présence d'une culture matérielle et technique partagée entre ces artistes et les bricoleurs ordinaires. Cette locution devient alors un outil théorique pour analyser les relations qui se tissent entre les œuvres et l'environnement matériel et technique – le milieu fabriqué – à l'intérieur duquel elles voient le jour : toute production artistique paraissant « bricolée », que cette comparaison ait été explicitement formulée ou non, doit être étudiée sous l'angle de ses relations avec la culture du bricolage et /ou des usages quotidiens de son époque.

### **Le bricolage, une culture matérielle et technique partagée**

Quelle est donc cette culture partagée entre artistes et « hommes du commun à l'ouvrage<sup>17</sup> » ? Quelles sont les dispositions collectives héritées du bricolage qui circulent entre pratiques artistiques et ordinaires ? Parce qu'une culture est toujours historiquement et socialement datée, seul un exemple précis permettra de dévoiler les similitudes qui existent entre ces deux formes de bricolage. Il s'agira des usages de fabrication manuelle du tournant du XX<sup>e</sup> siècle et du cubisme de Braque et Picasso dans la mesure où le bricolage comme loisir créatif se développe à cette période et que les œuvres de ces artistes sont parmi les premières à porter la trace de cette culture du bricolage pour l'époque contemporaine<sup>18</sup>.

Les occupations du temps libre dédiées à l'embellissement de la demeure ou à son entretien sont en effet en plein essor dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles accompagnent plusieurs phénomènes sociaux propres à l'époque contemporaine – développement de l'identité individuelle, survalorisation du foyer et du domicile, avènement des loisirs<sup>19</sup> – qui s'expriment entre autres dans l'exubérance décorative de la seconde

---

<sup>15</sup> Pierre FRANCASTEL, *Art et Technique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Minuit, 1956, p. 12.

<sup>16</sup> *Idem.*, p. 265-266.

<sup>17</sup> Pour reprendre la formule célèbre de Jean DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>18</sup> Claire LE THOMAS, *Racines populaires du cubisme. Art savant et pratiques ordinaires de création*, Dijon, Presses du réel, 2016. Mon étude de la culture matérielle et technique du bricolage au tournant du XX<sup>e</sup> siècle s'appuie essentiellement sur les manuels de travaux d'amateur. Ces occupations ont en effet laissé peu de traces car il s'agit de pratiques diffuses relevant de la vie privée. La littérature explicative et didactique qui accompagne ces loisirs, malgré toutes ses limites (c'est une source prescriptive de seconde main qui donne des recettes, etc.) reste l'un des meilleurs moyens d'approcher les activités de bricolage : elle décortique les procédés employés, décrit les réalisations, diffuse des modèles, enregistre des conceptions courantes ce qui permet de saisir les grands traits idéologiques, historiques, techniques et esthétiques de cette culture.

<sup>19</sup> Cf. Philippe ARIÈS, Georges DUBY (dirs.), *Histoire de la vie privée*, t. 4 : *De la Révolution à la Grande Guerre* (vol. dirigé par Michelle Perrot), Paris, Seuil, 1987 ; Alain CORBIN (dir.), *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, Paris/Rome, Aubier/Laterza, 1995.

moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>. Réalisées dans et autour du domicile, ces activités consistent en particulier à créer des objets décoratifs et usuels extrêmement variés (fleurs artificielles, clapiers, paravents, pots de fleur, boîtes, cadres, cache-pots, abat-jours, bijoux... Fig. 4, 5, 6) pour « orner sa maison de ses propres mains<sup>21</sup> », se procurer « plus de confortable et de bien-être<sup>22</sup> ». Il s'agit ainsi de répondre à l'aspiration nouvelle à l'intimité, au sentiment d'être chez soi qui s'extériorise dans le besoin de posséder un intérieur adapté à sa personne<sup>23</sup>, tant dans ses usages que sa décoration : « De nos jours, [...] notre intérieur réclame une harmonie, un décor personnels<sup>24</sup>. » À cette volonté d'individualiser son intérieur, de montrer ses goûts et sa personnalité, s'ajoute donc celle de se singulariser en tant que créateur : « Chacun veut produire et montrer ses œuvres. [...] On veut s'occuper d'objets qui laissent des traces, et attacher par un léger travail son nom à une foule de ces petits objets utiles ou seulement agréables, que la mode accrédite et qui se donnent en souvenirs<sup>25</sup> ». Toutefois, la préoccupation économique n'est pas absente : les travaux manuels donnent « les moyens les plus pratiques et les plus économiques d'installer tout chez soi et à peu de frais, et de faire ou réparer ces mille petits riens si faciles à exécuter et qui cependant coûtent si cher lorsqu'on les fait faire<sup>26</sup> ». Ravauder une chaise paillée, cacher les défauts d'un miroir par un savant jeu de drapés (Fig. 7), fabriquer soi-même des décorations de Noël, des jouets ou imiter des objets luxueux (vitraux, vases... Fig. 8) sont autant d'activités offertes à l'ingéniosité des bricoleurs.

De cette diversité de pratiques et de réalisations, qui résulte des besoins et des envies spécifiques à chaque pratiquant, un certain nombre de particularités se dessine néanmoins. Les matériaux, en premier lieu, sont généralement peu coûteux, usuels, afin de répondre au double objectif du faire soi-même et de l'économie. Le fil de fer, le papier, le carton, le bois sont les plus cités, mais les éléments récupérés ou recyclés sont aussi très prégnants : la vaisselle cassée sert à faire des mosaïques de brisures, les coquillages et les végétaux à orner des cadres (Fig. 9), le papier d'étain du chocolat à habiller des boîtes... Une véritable esthétique du faux, du camouflage se met alors en place dans ces créations. Les créateurs ordinaires imitent la porcelaine du Japon en collant des motifs découpés dans des étoffes sur un vase (Fig. 8) ; ils bronzent, argentent au moyen de peintures et de poudres ; ils vieillissent avec de fausses patines. Les méthodes de création, en second lieu, sont adaptées de manière à être accessibles au plus grand nombre. Simplifiées, elles se réduisent le plus souvent à l'assemblage de formes préexistantes (Fig. 6, 8 et 9) : ces néophytes composent leur ouvrage à partir d'éléments naturels (feuilles, graines, coquillages...), imprimés (tissus, gravures, images, papiers peints, modèles...) ou manufacturés (vases, pochoirs, ornements vendus en

---

<sup>20</sup> Cette surcharge ornementale, visible dans les grands ensembles décoratifs éclectiques, est également perceptible dans les photos d'intérieurs de l'époque. L'album *Intérieurs parisiens, début du XX<sup>e</sup> siècle : artistiques, pittoresques et bourgeois* d'Eugène Atget en fournit un bon exemple.

<sup>21</sup> Félix MOSER, *Le Livre des travaux artistiques d'amateur*, Paris, J. Dumoulin imprimeur-éditeur, 1906, p. 236.

<sup>22</sup> Henri DE GRAFFIGNY, *Les Industries d'amateurs*, Paris, J-B. Baillière et Fils, 1907, p. 2.

<sup>23</sup> Manuel CHARPY, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris 1830-1914*, thèse d'histoire contemporaine (dir. J.-L. Pinol), Université François Rabelais-Tours, 2010.

<sup>24</sup> Jean ÉMILE-BAYARD, *Les Arts de la femme. Encyclopédie pratique*, Paris, Charles Delagrave, 1904, p. VII-VIII.

<sup>25</sup> *Album des arts utiles et amusants qui peuvent être cultivés par les Dames, les Jeunes Personnes et les Jeunes Gens*, Paris, Chez Dentu imprimeur-libraire, 1840, p. 1.

<sup>26</sup> Marcel BOURDAIS, *Livre d'or des connaissances utiles. Arts et métiers de tout, sur tout, pour tous*, Paris, H. Dunod et E. Pinat, 1908, p. 3.

magasin...) – tout un ensemble de produits commerciaux venant en effet satisfaire la demande née du développement de ces pratiques.

C'est à l'intérieur de cette culture matérielle et technique du bricolage, broyée à grands traits, qu'évoluent Braque et Picasso. Présente dans leur environnement immédiat – Montmartre, quartier populaire et créatif<sup>27</sup> –, elle ne représente pas uniquement un milieu de vie, mais bien un outillage cognitif partagé. Picasso fabrique des jouets pour la fille de Kees Van Dongen, Juan Gris porte des chaussons réalisés à partir de vieilles chaussures, André Derain s'amuse à inventer des petits avions et des instruments de musique<sup>28</sup>... De nombreux procédés relevant de cette culture du bricolage sont ainsi visibles dans le cubisme<sup>29</sup>. Dans *Comptoir* (« *Quotidien du midi* ») de Braque (Fig. 10), par exemple, les lettres reprennent une des techniques du pochoir (très prisé car il évite de recourir au dessin) évoquée dans les manuels : outre les pochoirs tout faits, la peinture à la bruine – projection de peinture sur des feuilles, des dentelles... – permet d'obtenir la silhouette d'un objet en négatif (Fig. 11). Le mélange de peinture et de sable qui donne de la texture à la grappe de raisin trouve son équivalent dans les couches de sable ou de liège en poudre, parfois revêtues de couleur bronze, qui recouvrent les cadres ou les boîtes des créateurs ordinaires. Les faux bois quant à eux participent de cette même esthétique du camouflage déjà évoquée. La peinture ripolin – à laquelle Picasso a recours pour réintroduire des plages de couleur lisses dans *Souvenir du Havre* (1912, coll. part.) – possède de son côté de multiples usages. Préconisée pour sa solidité, son coût et sa facilité d'emploi, elle enduit et protège toutes sortes d'ouvrages mais elle sert surtout, en raison de son effet laqué, d'astuce pour imiter les émaux. Enfin, l'utilisation d'éléments tout faits (journaux, publicités, paquets de tabac, papiers peints) répond aux objets récupérés des bricoleurs et la création par assemblage des papiers collés ou des constructions cubistes à la méthode la plus significative des pratiques créatives ordinaires (Fig. 6, 8, 9). Des effets plastiques propres aux productions bricolées se décèlent également dans les œuvres cubistes. Ainsi, le jeu sur les matières, l'esthétique du disparate qui caractérise les mosaïques de brisure ou le patchwork – avec leur diversité de motifs, de couleurs, de textures – rejoint l'hétérogénéité matérielle et stylistique du cubisme synthétique (Fig. 10) qui associe la fragmentation cubiste (les verres de *Comptoir* « *Quotidien du midi* ») à des dessins mimétiques (la grappe de raisin), la peinture à un matériau naturel (le sable)...

Des procédés et des effets plastiques communs, ces quelques exemples montrent bien à quel point de nombreux aspects du cubisme relèvent d'une culture du bricolage partagée. Ce fond culturel commun ne signifie pas que les objets créés, les références, les motivations des artistes et des bricoleurs sont les mêmes.

---

<sup>27</sup> Il héberge artistes, cabarets, journaux... soit une grande partie des professions qui constituent la classe créative aujourd'hui. Richard FLORIDA, *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York, Basic books, 2004.

<sup>28</sup> Daniel-Henry KAHNWEILER, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1946 ; Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Pygmalion, Gérard Watelet, 2001 [1<sup>ère</sup> éd., 1933].

<sup>29</sup> Sur le cubisme, son évolution, les innovations matérielles et techniques de Braque et Picasso, cf. entre autres : Pierre DAIX, *Journal du cubisme*, Paris/Genève, Albert Skira, 1982 ; William RUBIN, *Picasso et Braque, l'invention du cubisme*, catalogue de l'exposition. New York (Museum of Modern Art), Paris, Flammarion, 1990.



Bien au contraire, ils appartiennent à des « mondes de l'art<sup>30</sup> » séparés dans la mesure où ils ne sont pas inscrits au sein du même réseau de coopération (de production, de diffusion, d'homologation et d'évaluation esthétique) et où les créateurs et les réalisations n'ont pas les mêmes objectifs, ni le même univers de référence – les premiers réalisent des œuvres s'inscrivant dans une lignée artistique et une histoire qu'ils prolongent, les seconds des artefacts avec une fonction précise en prenant pour modèle leur environnement immédiat. Par contre, des pratiques circulent d'un monde à l'autre et avec elles des procédés, des conceptions, des savoir-faire, tout un outillage cognitif et technique que la métaphore « bricolage » met en lumière. C'est en effet parce que les papiers collés et les constructions cubistes pouvaient être qualifiés de « bricolés » – cette locution étant d'ailleurs employée par des auteurs comme Philippe Dagen<sup>31</sup> – que j'en suis venue à m'intéresser aux pratiques de bricolage de l'époque.

La première potentialité théorique du bricolage est donc d'ouvrir un espace de réflexion sur les relations qui se tissent entre les œuvres d'art et le « milieu fabriqué » – la culture matérielle et technique – d'une époque. Cette figure de style descriptive peut être considérée comme l'indice d'une ramification invisible avec un ensemble d'usages quotidiens et de dispositions visuelles ou manuelles ayant imprimé leur marque sur l'œuvre. En d'autres termes, l'usage de cette métaphore – dire par exemple qu'un artiste bricole – signale la présence de pratiques créatives ordinaires que l'analyse doit prendre en compte ; elle est un fil rouge à suivre pour que l'histoire, la théorie et la critique d'art accompagnent l'ouverture des frontières artistiques<sup>32</sup>.

### **Un processus de création spécifique**

La culture du bricolage qui se manifeste dans les œuvres est historique : ses pratiques, ses réalisations, ses techniques, ses matériaux, son iconographie évoluent. Aujourd'hui, par exemple, les créateurs ordinaires ne créent plus d'encriers ou de cordons de sonnette pour appeler les domestiques. Ils achètent la colle toute prête en magasin au lieu de la fabriquer avec de la farine ou des pommes de terre. Le bois massif est moins utilisé, remplacé par l'aggloméré, le médium, tandis que les dérivés du pétrole (résines, plastiques, mousses, polystyrènes...) et l'électronique ont fait leur apparition. Avec l'essor des grandes enseignes de bricolage dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, cette activité s'est étendue au gros œuvre, aux travaux du bâtiment et à la décoration intérieure. De nouveaux outils et produits ont été développés pour faciliter le travail des bricoleurs. L'iconographie populaire s'est modifiée : franchises

---

<sup>30</sup> Howard S. BECKER, *Les mondes de l'art*, trad. de l'ang. par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988 [éd. orig. *Art Worlds*, University of California Press, 1982].

<sup>31</sup> Philippe DAGEN, « Un cubiste trop séduisant », *Le Monde*, 26 décembre 1992 ; Philippe DAGEN, « Henri Laurens, l'élégante géométrie d'un sculpteur sans pesanteur », *Le Monde*, 10 juin 1998.

<sup>32</sup> De nombreux auteurs ont commencé à analyser cette absence de coupure entre les gestes de la vie courante et de la vie artistique/professionnelle. Parmi ceux-ci, cf. : David BANASH, *Collage culture. Readymades, Meaning, the Age of Consumption*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2013 ; Michael BAXANDALL, *L'œil du Quattrocento, L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. de l'ang. par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985 [éd. orig. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1972]. L'anthropologie des techniques en particulier s'est penchée sur ce phénomène. Cf. Pierre LEMONNIER, « Technique », in BONTE Pierre, IZARD Michel (dirs.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 697-698.

(Disney, Marvel, Hello Kitty...), jeux vidéo, séries ont détrôné Arsène Lupin, Fantômas, Babar ou Bécassine et de nouveaux mouvements artistiques (pop art, op art, street art...) influencent l'esthétique de ces créations. Pourtant, à l'observation des productions bricolées plus récentes, force est de constater qu'il existe un certain nombre d'invariants à cette culture matérielle et technique, invariants que Claude Lévi-Strauss<sup>33</sup> a décelés dans son analyse du bricolage.

La première constante des bricoleurs, c'est de « s'arranger avec les "moyens du bord"<sup>34</sup> ». Ils ne collectent pas leurs outils et leurs matériaux selon un projet mais selon « toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, [...] les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que "ça peut toujours servir"<sup>35</sup> ». Autrement dit, cette culture repose sur l'utilisation majoritaire d'objets récupérés, pauvres, courants, qui, parce qu'ils sont détournés de leur fonction première, sont précontraints par « l'histoire particulière de chaque pièce, et par ce qui subsiste en elle de prédéterminé, dû à l'usage original pour lequel elle a été conçue, ou par les adaptations qu'elle a subies<sup>36</sup> ». Les moyens des bricoleurs sont alors limités : par cette vie antérieure des objets d'une part, mais surtout par ce répertoire instrumental et matériel clos récolté au hasard des circonstances. Cela signifie que les bricoleurs se débrouillent avec un petit nombre de matériaux, d'outils et des méthodes de création simples (clouer, coller, assembler...) – second trait durable des productions bricolées. En conséquence, les bricoleurs, pour réaliser leur ouvrage, doivent « se retourner vers un ensemble constitué, formé d'outils et de matériaux ; en faire, ou refaire, l'inventaire ; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il[s] se pose[nt]<sup>37</sup> ». Leurs réalisations « se ramènent toujours à un arrangement nouveau d'éléments dont la nature n'est pas modifiée<sup>38</sup> », c'est-à-dire que les méthodes créatives des bricoleurs sont avant tout combinatoires : ils assemblent, associent des objets tout faits – ce qui constitue le troisième caractère pérenne de la culture du bricolage. Au terme de son analyse, Lévi-Strauss cherche à déterminer la part de la contingence dans les différents types d'art (beaux-arts, arts primitifs, arts appliqués). En prolongeant sa réflexion, une dernière composante stable apparaît : le rôle laissé au hasard dans la fabrication. Opportunités d'enrichir son stock (la trouvaille), combinaisons fortuites entre éléments préexistants (le dialogue qui se noue entre formes, antécédents, histoire, etc., de chaque pièce), aléas de l'exécution (le raté, particulièrement prégnant en raison du manque de technicité et de dextérité des non professionnels), les bricoleurs abandonnent une partie de leur contrôle démiurgique à la contingence.

Avec ces invariants, plus qu'une culture matérielle et technique, le bricolage se fait processus de création particulier. Pour Lévi-Strauss, le bricolage est en effet une manière archétypale de créer qui se trouve à l'opposé de celle de l'ingénieur ou du savant. Ces derniers conçoivent et se procurent leurs matières

---

<sup>33</sup> Cl. LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, op. cit.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Idem*, p. 32-33.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 35.

premières et leurs outils en fonction de leur projet, ils cherchent à dépasser les contraintes qui restreignent leurs moyens (les savoirs, les techniques de leur époque) et contrôlent très exactement leur création de façon à y éliminer toute circonstance imprévue. La méthode des bricoleurs est également très différente de celle de l'artiste savant (des beaux-arts) qui est libéré de la contingence car il atteste d'une « compète maîtrise des difficultés techniques. [...] Tout se passe à la limite comme si, avec sa toile, ses couleurs et ses pinceaux, le peintre pouvait faire exactement ce qu'il lui plaît<sup>39</sup> ». De la sorte, dire d'un artiste qu'il « bricole » revient à sous-entendre qu'il recourt à cette manière de faire particulière et cette locution indique en conséquence que certaines productions artistiques et ordinaires reposent sur le même processus créatif – le bricolage –, qui constitue une catégorie créatrice spécifique (d'ailleurs aujourd'hui enseigné en école d'art par le biais des workshops, ateliers et fablabs). En réunissant les œuvres des artistes et des « hommes du commun » sous une même dénomination, le bricolage abolit certaines distinctions disciplinaires : d'un point de vue anthropologique, ce qui différencie ces travaux, ce n'est pas leurs modes de création, mais les sources, les visées, la formation des auteurs ainsi que la destination, le sens donné à ces ouvrages, c'est-à-dire tout ce qui forge socialement et historiquement les différents « mondes de l'art » tels qu'étudiés par Howard Becker<sup>40</sup>. L'intérêt théorique du bricolage est alors, cette fois-ci, en brouillant les frontières entre types de création, d'amener à repenser les critères qui les fondent et d'offrir aux penseurs de l'art (historiens, critiques, philosophes...) de nouveaux champs de recherches où exercer leur expertise. En d'autres termes, il ne s'agit plus d'étudier ce qui, dans les œuvres, est extérieur au monde des beaux-arts – la culture matérielle et technique d'une époque, les pratiques ordinaires dont elles portent la trace – mais de s'intéresser davantage à des objets ne relevant pas du monde de l'art *stricto sensu*<sup>41</sup>.

### Une métaphore de la création ?

Si le bricolage est une méthode de création particulière, distincte de celles de l'art et de la science, reste à définir quelles seraient les manières de créer propres aux artistes. Or Lévi-Strauss est très évasif sur les méthodes de ces derniers, son intérêt le portant plutôt à approfondir les modes de construction d'un savoir, d'une intelligibilité du monde élaborés par l'art – les structures derrière le sensible – qui sous-tendent son analyse du bricolage<sup>42</sup>. La question demeure alors des spécificités du processus créatif de l'artiste et celles-ci, en conservant une approche anthropologique, ne paraissent finalement pas si différentes des caractéristiques processuelles du bricolage. C'est une « démarche rétrospective<sup>43</sup> » où le créateur se tourne vers un ensemble déjà constitué d'outils et de matériaux, un répertoire instrumental et matériel hétéroclite,

---

<sup>39</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>40</sup> H. BECKER, *Les mondes de l'art*, *op. cit.*

<sup>41</sup> De telles incursions ont déjà vu le jour pour les œuvres progressivement assimilées par le marché de l'art (arts non occidentaux, des fous, brut, folk art...).

<sup>42</sup> Pour Lévi-Strauss, le bricolage n'est qu'un exemple permettant de comprendre le fonctionnement de cette *pensée sauvage* (mythique) qui fait l'objet du livre.

<sup>43</sup> Cf. LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, *op. cit.*, p. 32.

limité et prédéterminé, avec lequel il engage un dialogue pour trouver une réponse possible à son problème. L'exemple des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso (Fig. 12) est à ce titre significatif<sup>44</sup>.

Le projet de départ de cette toile est de représenter des prostituées dans une maison close. Alors qu'il dessine ses premières études (Fig. 13), Picasso a en tête plusieurs références artistiques incontournables qui répondent à son idée initiale : des nus féminins de courtisanes telle l'*Olympia* de Manet (1863, musée d'Orsay), des représentations intimistes de femmes dans un intérieur clos comme *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix (1833, Louvre) ou *Les Ménines* de Vélasquez (1656, Prado) pour la juxtaposition de personnages sans interactions entre eux. Il pense encore à des dispositifs pour intégrer le spectateur et proposer un jeu entre intérieur et extérieur. Ce sont les drapés qui dévoilent la scène tout en évoquant une ouverture vers l'extérieur, à l'instar de Manet ou des *Femmes d'Alger*, dont Picasso reprend également la servante noire sortant du cadre pour l'inverser avec le personnage masculin qui entre sur la gauche. Le motif de la table coupée au premier plan, quant à lui, s'apparente au chevalet sectionné de Vélasquez et prolonge l'interaction avec le spectateur. Des représentations symboliques courantes viennent étayer l'iconographie. Les fleurs, métaphores de la beauté féminine éphémère, sont aussi synonymes de flétrissure, tandis que les morceaux de pastèque au centre, fruits à consommer, signifient l'acte sexuel que les hommes viennent accomplir en ce lieu. Picasso répertorie donc les représentations, outils, procédés ... à sa disposition pour réaliser son dessein ; il converse avec cet inventaire, le fait et le refait au fur et à mesure de l'avancement de son ouvrage.

Ainsi, parce qu'il souhaite transcrire davantage la bestialité et la violence associée à la sexualité, en particulier tarifée, Picasso va convoquer d'autres éléments de son répertoire instrumental, modifiant en retour son tableau pour lui donner la forme définitive qui sera la sienne. L'expressivité de la couleur et du dessin, visibles chez certains romantiques, Van Gogh, les fauves ou les expressionnistes, le confirme dans sa volonté de formuler son propos avec des moyens plastiques et non plus narratifs, iconographiques. Les personnages masculins disparaissent au profit d'un camaïeu de roses (qui évoque les corps nus) traversé de pointes de couleurs vives (bleu, vert) et d'un dessin anguleux, beaucoup plus agressif, à l'image de l'angle aigu de la table au premier plan (fig. 12). Celle-ci précise la connotation sexuelle : redressée à la verticale, garnie d'un fruit en érection, elle pénètre la toile et fait du spectateur, qui se trouve physiquement de l'autre côté, l'acteur de la représentation, adaptant un artifice déjà employé par Géricault dans *Le Radeau de la Méduse* (1819, Louvre) pour impliquer le spectateur. Les références primitivistes appuient la radicalisation expressive du tableau. Tant la composition – ces femmes nues disposées en groupe, debout ou assises, telles les photographies anthropométriques colonialistes – que le dessin – ces formes inspirées des sculptures, des

---

<sup>44</sup> Pour une analyse de cette œuvre, voir en particulier : Janie COHEN, « Staring Back: Anthropometric-style African Colonial Photography and Picasso's *Demoiselles* », *Photography & Culture*, Vol. 8, n° 1, mars 2015, p. 59-80 ; Jean LAUDE, *La Peinture française (1905-1914) et « l'Art nègre » (contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1968 ; William RUBIN, « Picasso » in *Le primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle, les artistes modernes devant l'art tribal*, catalogue d'exposition. New-York (Museum of Modern Art), Paris, Flammarion, 1991, p.241-343 ; Léo STEINBERG, « Le bordel philosophique », in *Les demoiselles d'Avignon*, catalogue d'exposition. Paris (Musée Picasso), Paris, Réunion des musées nationaux/Spadern, 1988, p. 319-365.

masques ou des scarifications africaines – véhiculent, en raison des idées évolutionnistes qui ont cours à l'époque, cette sauvagerie que cherche à transmettre Picasso.

Les *Demoiselles d'Avignon* apparaissent en conséquence comme une combinaison nouvelle d'éléments anciens qui ne diffèrent « de l'ensemble instrumental que par la disposition interne de parties<sup>45</sup> ». Ce répertoire dans lequel l'artiste pioche pour trouver des solutions possibles au problème qu'il se pose est déjà constitué : il correspond à sa culture artistique, technique, sociale au moment où il conçoit son œuvre. Hétérogène, il associe des éléments aussi divers que des photographies coloniales, des peintures romantiques ou impressionnistes, des sculptures non occidentales, des préceptes avant-gardistes, et se restreint aux références connues par Picasso (parmi la multitude d'autres sources potentielles) et à celles à sa disposition dans la société où il se trouve. Chacune des pièces possède une histoire particulière, est chargée d'interprétations, de significations – Olympia et la prostitution, les arts africains et la primitivité – qui pré-déterminent et contraignent son usage. Le contrôle sur la création, qui différencie pour Lévi-Strauss l'artiste du bricoleur, n'est pas non plus total. Le hasard s'immisce dans la rencontre avec telle production plastique susceptible de l'aider dans ses travaux. La visite de Picasso au musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1907 et la « révélation » qui s'en suit, par exemple, sont sans doute fortuites : venu voir les sculptures romanes du musée de Sculpture comparée qui occupait une aile du Trocadéro, il se serait « trompé de porte<sup>46</sup> » ou, en tous cas, a profité de cette occasion pour se rendre au musée d'Ethnographie, dont Derain lui avait déjà parlé. L'imprévu des réussites ou des effets qui adviennent pendant la phase de création sont également à l'origine, selon Kirk Varnedoe<sup>47</sup>, de nombreuses innovations artistiques à l'instar de deux fragments des *Demoiselles*. La franche différence de tons ou de couleurs entre la tête et le corps de plusieurs demoiselles reproduit un effet plastique courant des études de tête où seule la partie qui intéresse l'artiste est détaillée et colorée, tandis que le torse n'est qu'esquissé (Fig. 14). Le visage de la demoiselle accroupie reprend les jeux visuels dont Picasso était friand, tels qu'en témoigne *Le Mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot<sup>48</sup> : c'est un buste féminin transformé en tête, les seins devenant yeux, le nombril bouche et l'ombre du bras nez (Fig. 15).

Fondamentalement, les manières de créer des artistes ne sont donc pas si différentes de celles des bricoleurs. Le bricolage, tel que conceptualisé par Claude Lévi-Strauss, se fait alors métaphore, description archétypale de la création artistique, si ce n'est de la création en général<sup>49</sup>. Il s'agit ainsi de modifier les termes de l'analogie : au lieu de réfléchir à la portée des similitudes entre une pratique usuelle – le bricolage – et des pratiques artistiques (avec toutes les implications théoriques qu'elle suppose : fond commun de connaissances et de compétences circulant entre domaines d'activités divers, culture partagée du bricolage,

---

<sup>45</sup> Cl. LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, op. cit., p. 32.

<sup>46</sup> C'est ce qu'il affirme à William Rubin, mais il faut prendre cette affirmation avec précaution comme le signale l'auteur. Non seulement les entrées étaient éloignées l'une de l'autre, mais son intérêt pour les « nègres » avait éveillé sa curiosité pour cette institution. Cf. W. RUBIN, « Picasso », op. cit., p. 335.

<sup>47</sup> Kirk VARNEDOE, *Au mépris des règles. En quoi l'art moderne est-il moderne ?*, Paris, Adam Biro, 1990.

<sup>48</sup> Henri-Georges CLOUZOT, *Le Mystère Picasso*, Paris, Marceau Cocinor, Filmsonor, 1955, couleur et noir et blanc, 78 mn (diffusion Paris, Arte vidéo, RMN).

<sup>49</sup> La rédaction d'un article, l'invention d'un nouveau produit, d'un nouveau logiciel... sont autant d'actes créateurs qui pourraient relever de cette description archétypale de la création.

existence d'une catégorie créative spécifique ...), ce sont les ressemblances entre le modèle offert par la description du mode opératoire du bricoleur par Lévi-Strauss et les méthodes mises en œuvre dans toute création – quelle que soit sa forme (objet usuel, artisanat, œuvre d'art, livre...) – qui sont signifiantes et modifient par contrecoups les façons de penser le processus créatif. Envisager la création comme une sorte de bricolage met en effet à distance un certain nombre de postulats qui sont un obstacle à la compréhension des œuvres. Cela contredit tout d'abord le principe de la création *ex nihilo*. Les hommes ne créent pas à partir de rien, toute innovation repose sur ce qui l'a précédé, d'où l'importance des procédés d'inscription analysée par Bruno Latour<sup>50</sup>. Or, une grande partie de l'histoire moderniste repose sur cette assertion et de nombreuses inventions artistiques sont présentées comme sans précédents – à l'instar du collage, pour prendre un exemple étudié dans cet article<sup>51</sup>. Faire du bricolage une métaphore de l'acte créatif, c'est s'ouvrir à une vision anthropologique de la création qui invite à repenser les conditions d'apparition des œuvres et des innovations plastiques, en particulier leur lien avec la culture matérielle et technique dont elles sont issues. Cette conception met également à mal l'idée selon laquelle une œuvre serait pensée et maîtrisée dans son intégralité. Elle déplace en conséquence le regard et l'analyse de la version achevée vers le processus de création où se joue des choses qui échappent au créateur. Elle redonne ainsi à la phase de conception et d'exécution toute son importance, faisant de l'œuvre finie une alternative parmi d'autres latentes et assez proches. La dernière potentialité théorique du bricolage est donc de proposer une conception de la création qui modifie la perception des œuvres et conduit à s'intéresser à ce qui se passe pendant le processus créatif, à l'image des études de chaînes opératoires proposées dans les *Essais de bricologie*<sup>52</sup>.

Le substantif « bricolage » appliqué aux œuvres et aux artistes est en conséquence loin de n'être qu'une facilité descriptive, une figure de style sans conséquence sur la manière d'envisager l'art et la création. Bien au contraire, derrière cette comparaison se cachent de nombreuses implications théoriques riches de possibilités pour la recherche et l'analyse – attention au substrat ordinaire, technique ou cognitif des œuvres, révision des catégories artistiques et des domaines de la création, études de pratiques et d'ouvrages extérieurs au monde des beaux-arts, vision anthropologique de l'acte créateur, réflexion sur les conditions d'apparition des œuvres et des innovations artistiques, intérêt pour la phase de création et les chaînes opératoires qui s'y déploient... Le bricolage est un outil au service d'une analyse matérielle, technique et processuelle des œuvres.




---



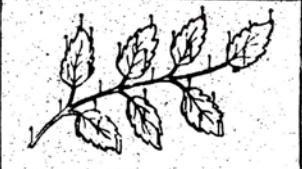




<sup>50</sup> Bruno LATOUR, « "Les « vues » de l'esprit". Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », in Madeleine AKRICH, Michel CALLON, Bruno LATOUR (dirs.), *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Presses de l'École des Mines, 2006, p. 33-70 [1<sup>ère</sup> ed.. *Culture Technique*, n° 14, 1985, p. 4-29].

<sup>51</sup> Cf. Claire LE THOMAS, « Une révolution qui s'ignore : pratiques du collage dans les créations ordinaires », *Histoire de l'art*, « Collage ? », n° 78, 2016, p. 87-98.

<sup>52</sup> Thomas GOLSENNE, Patricia RIBAUT (dirs), *Techniques & Culture*, « *Essais de bricologie* », n° 64, 2015.

Listes des figures :

	<p><b>Fig. 1 :</b> Kurt Schwitters, <i>Prikken paa I en (Le point sur le i)</i>, Papiers divers sur contrecollé peint et collé sur aggloméré, 1939, 0.755 m. x 0.918 m., Paris, MNAM - Centre Georges Pompidou,</p> <p><b>Faire un lien vers la page :</b>  <a href="https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c8bxok/rRRKGjg">https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c8bxok/rRRKGjg</a></p>
	<p><b>Fig. 2. :</b> Mathieu Mercier, <i>Multiprise</i>, 1999, Acrylique, enduit, prises femelles, câble d'alimentation électrique, 65 x 65 x 81 cm, Frac Bourgogne.</p> <p><b>Faire un lien vers la page :</b>  <a href="http://www.frac-bourgogne.org/collection/fiche/?id=347">http://www.frac-bourgogne.org/collection/fiche/?id=347</a></p>
	<p><b>Fig. 3 :</b> Richard Baquié, « <i>L'amour c'est l'aventure</i> », 1985, Métal découpé, 41 x 13 x 13 cm, Collection particulière, Marseille.</p> <p><b>Faire un lien vers la page :</b>  <a href="https://www.artpress.com/2017/04/20/richard-baquié-deplacements/">https://www.artpress.com/2017/04/20/richard-baquié-deplacements/</a></p>
	<p><b>Fig. 4 :</b> <i>Album des arts utiles et amusants</i>, Pl. 2, Cache-pot, abat-jour décorés, p. 6-7.</p>
	<p><b>Fig. 5 :</b> <i>Album des arts utiles et amusants</i>, Pl 66, cartonnages : petites lanternes en carton et en papier, p. 202-203.</p>
	<p><b>Fig. 6 :</b> <i>Album des arts utiles et amusants</i>, Pl. 61, Fleurs en coquillages, p. 192-193.</p>
 <p>Fig. 108.</p>	<p><b>Fig. 7 :</b> O.-E. Ris-Paquot, <i>Les Petites Occupations manuelles et artistiques d'amateur</i>, Fig. 108, Cacher les défauts d'un cadre, p. 119.</p>
	<p><b>Fig. 8 :</b> <i>Album des arts utiles et amusants</i>, Pl. 18, Vases imitant la porcelaine du japon, p. 66-67.</p>

 <p>Fig. 170. -- Décor en mosaïque rustique sur un cadre de miroir.</p>	<p><b>Fig. 9 :</b> Félix Moser, <i>Le Livre des travaux artistiques d'amateur</i>, Fig. 170, Décor en mosaïque rustique sur un cadre de miroir, p.339</p>
	<p><b>Fig. 10 :</b> Georges Braque, <i>Comptoir ("Quotidien du Midi")</i>, août-septembre 1912, huile et sable sur toile, 41 x 33 cm, coll. Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.</p> <p><b>Faire un lien vers la page :</b>  <a href="https://www.christies.com/lotfinder/Lot/georges-braque-1882-1963-comptoir-quotidien-du-5157347-details.aspx">https://www.christies.com/lotfinder/Lot/georges-braque-1882-1963-comptoir-quotidien-du-5157347-details.aspx</a></p>
	<p><b>Fig. 11 :</b> Félix Moser, <i>Le Livre des travaux artistiques d'amateur</i>, Fig 47, peinture à la bruine, p. 97.</p>
	<p><b>Fig. 12 :</b> Pablo Picasso, <i>Les Demoiselles d'Avignon</i>, juin-juillet 1907, huile sur toile, 243,7 x 233,7 cm, New York, The Museum of Modern Art.</p> <p><b>Faire un lien vers la page :</b>  <a href="https://www.moma.org/collection/works/79766">https://www.moma.org/collection/works/79766</a></p>
	<p><b>Fig. 13:</b> Pablo Picasso, <i>esquisse pour Les Femmes d'Alger</i>, 1907, fusain et pastel, 47.7 x 63.5 cm, Basel, Kunstmuseum  Inv. 1967.106</p> <p><b>Faire un lien vers la page :</b>  <a href="http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\$TspTitleImageLink.link&amp;sp=13&amp;sp=Artist&amp;sp=SfilterDefinition&amp;sp=0&amp;sp=7&amp;sp=1&amp;sp=SdetailView&amp;sp=9&amp;sp=Sdetail&amp;sp=0&amp;sp=T&amp;sp=0&amp;sp=SdetailList&amp;sp=25&amp;sp=F&amp;sp=Scollection&amp;sp=112133">http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\$TspTitleImageLink.link&amp;sp=13&amp;sp=Artist&amp;sp=SfilterDefinition&amp;sp=0&amp;sp=7&amp;sp=1&amp;sp=SdetailView&amp;sp=9&amp;sp=Sdetail&amp;sp=0&amp;sp=T&amp;sp=0&amp;sp=SdetailList&amp;sp=25&amp;sp=F&amp;sp=Scollection&amp;sp=112133</a></p>
	<p><b>Fig. 14:</b> Pablo Picasso, <i>Buste de femme (étude pour "Les Femmes d'Alger")</i>, printemps 1907, Huile sur toile, 58,5 x 46,5 cm, Paris, Musée Picasso.</p> <p><b>Faire un lien vers la page :</b>  <a href="https://images.navigart.fr/400/4C/00/4C00631.jpg">https://images.navigart.fr/400/4C/00/4C00631.jpg</a></p>
	<p><b>Fig. 15:</b> Pablo Picasso, <i>étude pour "Les Femmes d'Alger": tête de la demoiselle accroupie</i>, juin 1907 - juillet 1907, Gouache sur papier à dessin vergé, 63 x 48 cm, Paris, Musée Picasso</p> <p><b>Faire un lien vers la page :</b>  <a href="https://www.photo.rmnm.fr/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&amp;STID=2C6NU016009A">https://www.photo.rmnm.fr/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&amp;STID=2C6NU016009A</a></p>