HAL
open science

Bricoler au risque du burlesque : singularité d'une transformation du réel

Martin Dagois

To cite this version:

Martin Dagois. Bricoler au risque du burlesque : singularité d'une transformation du réel. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03204070

HAL Id: dumas-03204070

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03204070v1

Submitted on 21 Apr 2021

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université européenne de Bretagne

Université Rennes 2

Mémoire de Master en Arts Plastiques

BRICOLER AU RISQUE DU BURLESQUE : SINGULARITÉ D'UNE TRANSFORMATION DU RÉEL.

Martin DAGOIS

Sous la direction de Monsieur Karim CHARREDIB

Année universitaire 2019-2020

Je tiens à exprimer une pensée à toutes celles et ceux qui, de près ou de loin, m’ont inspiré, accompagné et soutenu dans ce travail. Qu’ils en soient ici remerciés.

SOMMAIRE

INTRODUCTION 4

I. INGÉNIEUR ET BRICOLEUR 8
- **A. MÉTHODES DE L'INGÉNIEUR ET DU BRICOLEUR** 9
- **B. L'OBJET TECHNIQUE COMME OBJET ARTISTIQUE** 13
- **C. DU BRICOLAGE DANS L'ART CONTEMPORAIN** 32

II. ESTHÉTIQUE BURLESQUE 39
- **A. DES FILMS BRICOLÉS** 40
- **B. LE COMIQUE PAR LE TRAGIQUE** 45
- **C. LE DÉMENTÈLEMENT DE CODES CINÉMATOGRAPHIQUES : LE HÉROS ÉPIQUE ET LA NARRATION LINÉAIRE** 50
- **D. UN CINÉMA DU CORPS** 54
- **E. LE BURLESQUE, QU'EN EST-IL AUJOURD'HUI ?** 60

III. UNE QUÊTE D'AUTONOMIE PAR LA TECHNIQUE 70
- **A. LA TECHNIQUE COMME UN FAIT CULTUREL** 71
- **B. LE BRICOLAGE, UN PROJET HUMANISTE** 74
- **C. L'AUTONOMIE COMME ANTICIPATION : L'EXEMPLE DES SURVIVALISTES** 91

CONCLUSION 101

ANNEXES 105
- **TABLE DES MATIÈRES** 106
- **BIBLIOGRAPHIE** 107
- **WEBOGRAPHIE** 110
- **INDEX DES NOMS CITÉS** 112
- **INDEX DES ŒUVRES CITÉES** 113
- **INDEX DES FILMS CITÉS** 114

INTRODUCTION

Le point de départ de ma démarche de recherche est de venir questionner un certain rapport à la technique, au geste technique et au travail manuel, que l'on peut considérer comme relevant du bricolage. L'intérêt que je porte depuis maintenant plusieurs années à cette manière singulière de travailler des matériaux de ses mains provient initialement du travail plastique que je mène à bien depuis ma deuxième année de Licence à l'Université Rennes 2, et plus précisément dans le protocole artistique que j'ai initié au début de mon cycle de Master. Ce protocole consiste à répondre à un problème technique par une solution technique, le problème traité pouvant s'avérer des plus absurdes ou dérisoires. Ce travail est mené en deux temps : il consiste dans un premier temps à inventer et fabriquer une pièce, un outil ou une machine censée apporter une réponse au problème technique initialement choisi. Ensuite, dans un second temps, je réalise une courte vidéo, en me mettant en scène sous les traits d'un personnage qui se retrouve au fil de mes différentes vidéos, avec l'objet fabriqué en phase de fonctionnement. Certaines de ces vidéos sont tournées en plan-séquence, d'autres comportent plusieurs plans montés les uns après les autres. Ainsi, au cours d'un travail autour d'un problème technique, je produis systématiquement une pièce et un court film. Et lorsque j'effectue une mise en espace de ces travaux, une vidéo est systématiquement montrée avec la pièce originale dont elle explique le fonctionnement, que ce soit sous la forme d'une série de diptyques composés d'une machine et d'une télévision montrant la vidéo lui correspondant, ou bien sous la forme d'un parcours entre les différentes pièces fabriquées, avec une projection murale de toutes les vidéos réalisées les unes après les autres. Ce travail s'inscrit en somme entre sculpture, performance et vidéo, toujours autour de la question d'apporter une solution à un problème précis.

Machine à tourner est un des premiers travaux que j'ai réalisés en 2018 dans le cadre de ce protocole plastique. Il s'agit du fruit d'une étude afin de concevoir et de construire une machine permettant de tourner sur le côté gauche. *Machine à tourner* est une petite voiture fabriquée à partir d'une structure en bois (médium et contreplaqué), sur laquelle est fixée une importante quantité de feuilles d'aluminium et de cellophane. Elle est équipée de quatre petites roues, dont deux sont volontairement désaxées, lui permettant de tourner sur sa gauche. *Machine à tourner* n'est pas équipée de moteur et, en cela, est semblable à une caisse à savon, utilisable exclusivement sur une surface descendante. La vidéo de *Machine à tourner* a été réalisée sur une route de campagne, en descente : il s'agit d'un seul plan fixe où l'on peut voir mon personnage avancer à son bord tout en tournant à gauche, jusqu'à finir sa course dans le talus du bord de la route **[Fig. 1]**.

Fig. 1.A : *Machine à tourner*, 2018.

Fig. 1.B : *Machine à tourner*, 2018.

Fig. 1.C : *Machine à tourner*, 2018.

Fig. 1.D : *Machine à tourner*, 2018.

Pour la réalisation de *Machine à tourner* comme pour l'ensemble des pièces réalisées dans le cadre de ce protocole de travail mis en place au cours de mes deux années de Master, je me suis astreint à adopter la démarche du bricoleur. C'est-à-dire travailler seul, avec peu d'outils et des matériaux qui sont principalement des matériaux de récupération ; d'autres bon marché ont été achetés dans le commerce. Les outils que j'utilise le plus souvent sont une scie-sauteuse, une perceuse-visseuse ainsi que quelques outils à main, comme des limes, une scie ou un marteau. Lorsque je travaille des matériaux (essentiellement des bois : contreplaqué, tasseaux de sapin, médium, bois de palette etc.), je ne cherche pas à dissimuler les marques des outils et des techniques que j'utilise, comme les traces de potentielles imperfections survenues au cours de la fabrication. Je ne cherche pas non plus à camoufler l'emploi occasionnel de bande adhésive, de colliers de serrage en plastique ou encore d'enduit de lissage, que l'on retrouve généralement sur une construction afin de colmater une brèche ou de réparer un défaut d'assemblage.

A propos des problèmes techniques auxquels je souhaite apporter une réponse, il m'arrive d'avoir une idée de problème à traiter à partir d'un élément dont je dispose parmi mon stock. Mais je peux également décider d'étudier un problème et de me mettre en quête des matériaux qui pourraient faire l'affaire afin de construire une pièce de mon invention. J'ai ainsi souvent au cours de mon Master fréquenté les grandes enseignes de bricolage, comme certaines solderies ou magasins de déstockage dans lesquels on retrouve régulièrement des invendus des magasins de bricolage, ou des matériaux détériorés à moindre coût. Enfin, lorsque je fabrique un objet, je procède systématiquement, après la construction et l'assemblage, à une phase d'ornementation. C'est pourquoi la plupart de mes pièces sont peintes de couleurs vives.

Le bricolage est un moyen de s'exercer au travail manuel, en cherchant à apporter une solution à un problème. Cette solution, bien que rarement optimale, est une solution singulière et inventive. Bricoler implique d'une certaine façon de toucher à tous types de techniques et de matériaux, sans toutefois être un expert d'aucun registre de travail manuel. De ce fait, concevoir et fabriquer une machine en bricolant amène à s'exposer à un risque : celui de la maladresse, du résultat insatisfaisant voire de l'échec technique, et d'une certaine façon d'inscrire cette démarche de travail dans le champ du burlesque.

La démarche d'un bricoleur amène alors à questionner la notion de réussite d'une entreprise technique. Cette réussite est-elle uniquement conditionnée au bon fonctionnement de l'objet construit des mains du bricoleur ? Pour être considéré comme réussi, un procédé technique doit-il impérativement représenter un progrès par rapport à d'autres méthodes auparavant mises en œuvre afin de traiter un même problème ? Ou bien est-il possible de lire quelque chose de l'ordre du succès dans le cadre d'un travail manuel menée par un bricolage parfois maladroit ou absurde, et comprenant défauts, incohérences et imperfections ?

Afin de mener à bien cette réflexion, ce travail de recherche est consacré dans un premier temps à la dimension anthropologique du travail, et plus particulièrement du travail manuel, notamment à travers l'étude de la figure du bricoleur, solitaire et autodidacte, en opposition à celle de l'ingénieur érudit. Il sera également question de la notion d'objet technique et de sa potentielle valeur esthétique, avant d'observer que la méthode du bricoleur a fait son chemin jusqu'au champ de l'art contemporain. On retrouve en effet de nombreuses approches artistiques inspirées par la démarche qui consiste à bricoler, à créer des objets imparfaits mais singuliers où créativité et imagination sont de mise, comme si parfois, « la fabrication même »[1] peut s'avérer « porteuse de sens »[2], et qu'une pièce fabriquée, qu'elle soit œuvre d'art ou non, ne doit pas être lue et analysée seulement comme une pièce terminée et achevée. D'ailleurs, il est même depuis peu question au sein du domaine de l'art contemporain de la notion de bricologie[3], signe que le bricolage est bel et bien accepté et même théorisé par le monde de l'art.

Un second temps de cette recherche portera sur le caractère burlesque d'une démarche de travail peu contrôlée, provoquant un résultat maladroit voire voué à l'échec. La question du corps est

[1] Golsenne, Thomas « La Souris et le perroquet, retour sur une exposition », *Techniques & Culture*, n°64, août 2015, p. 129.
[2] Golsenne, Thomas, *ibid.*, p. 129.
[3] Un laboratoire de *bricologie* a par exemple été créé en 2013 à la Villa Arson (ENSA Nice). Ce laboratoire a entre autres monté une exposition à la Villa Arson en 2015, et publié les *Essais de bricologie* rassemblant différents auteurs. *Essais de bricologie*, Paris, EHESS, 2015.

prépondérante dans le genre burlesque, et les situations dans lesquelles peut se retrouver un corps face à un problème, technique ou non, dans un esprit de perte de contrôle, peuvent venir convoquer les registres comiques ou bien tragiques, comme deux réactions possibles face à la malhabileté.

Il sera enfin question de la dimension philosophique que l'on peut percevoir dans un travail de bricolage, comme une forme de quête d'autonomie menée en usant de moyens techniques. Comme si d'une certaine façon, l'Homme était à même de se réaliser en tant qu'individu singulier par une approche particulière du geste technique. L'autonomie étant alors un premier pas vers la singularité dans le cadre d'une démarche volontaire relevant du bricolage où un individu, en convoquant sa propre malice et sa propre créativité, faisait avant tout en sorte de créer un résultat original. Bricoler implique de laisser au cours du processus technique la porte ouverte à de petits accidents, provoquant imperfections et défauts sur un objet construit. Or, c'est en partie de ces défauts que peut provenir le caractère non-reproductible d'un objet. De cette façon, l'acte de bricoler semble être un moyen à la portée de tout à chacun de travailler son propre imaginaire et de chercher, à partir de cet imaginaire, à exercer une forme d'emprise sur le réel, dans sa dimension concrète et matérielle.

I. INGÉNIEUR ET BRICOLEUR

Dispositif de sécurité pour pêcheur à pied pendant les grandes marées est une pièce que j'ai réalisée au cours de l'année 2019. Elle a la forme d'un petit bateau de bois peint en blanc et bleu ciel. C'est une pièce de petite taille en comparaison à une véritable barque ou chaloupe. Son fond est percé de sorte à ce que son utilisateur puisse l'enfiler et le maintenir au niveau de sa taille à l'aide de bretelles faites d'écoutes nautiques. Comme le laisse entendre son titre, l'objet *Dispositif de sécurité pour pêcheur à pied pendant les grandes marées* a été pensé et construit dans l'idée de prémunir un promeneur ou un pêcheur sur la plage d'une montée subite des eaux, en lui permettant de flotter pour pouvoir regagner le rivage par la suite.

Fig. 2.A : *Dispositif de sécurité pour pêcheur à pied pendant les grandes marées*, 2019.

Fig. 2.B : *Dispositif de sécurité pour pêcheur à pied pendant les grandes marées*, 2019.

Fig. 2.C : *Dispositif de sécurité pour pêcheur à pied pendant les grandes marées*, 2019.

Fig. 2.D : *Dispositif de sécurité pour pêcheur à pied pendant les grandes marées*, 2019.

La vidéo présentant *Dispositif de sécurité pour pêcheur à pied pendant les grandes marées* a été tournée sur une plage bretonne. On y voit mon personnage équipé de la pièce en question fixer l'Océan **[Fig. 2.A]**, puis errer quelques temps sur la plage **[Fig. 2.B]** avant de marcher droit vers l'eau **[Fig. 2.C]** jusqu'à ce que la pièce de bois se retrouve à flotter à la surface et à s'agiter doucement au rythme de la houle **[Fig. 2.D]**.

A. MÉTHODES DE L'INGÉNIEUR ET DU BRICOLEUR

Une démarche consistant ainsi à chercher à résoudre un problème technique par une solution technique adaptée au problème initial, en construisant une machine ou un outil, amène à s'inscrire dans une forme de travail qui peut être décomposée en deux temps : un premier temps de réflexion et de conception, puis un second temps de réalisation formelle et technique. Cette manière d'appréhender l'activité de travail dans le sens qu'en donne Gilbert Simondon, à savoir la transformation par l'Homme de matières premières naturelles[4] pour parvenir à ses fins, se place entre deux formes de travailleur dont l'action mêle réflexion théorique et réalisation matérielle : l'ingénieur et le bricoleur. Si la notion d'ingénieur comme « personne qui a reçu une formation scientifique et technique la rendant apte à diriger certains travaux, à participer à des recherches »[5] ne laisse guère de place à l'interprétation ou à la contestation, celle de bricoleur est, en revanche, plus discutable. Claude Lévi-Strauss définissait la figure du bricoleur, en opposition à celle de l'ingénieur, comme « celui qui est apte à exécuter un grand nombres de tâches diversifiées, mais à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les moyens du bord »[6] dans une démarche où « les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que ''ça peut toujours servir'' »[7]. Ainsi, le bricoleur « qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés »[8] se distingue de l'ingénieur par l'absence d'érudition due à des études précises. Il se veut travailleur amateur, contrairement à l'artisan[9], autodidacte, généralement solitaire, et ne cherche pas à étendre la sphère de ses connaissances et compétences avant ou pendant la réalisation d'un ouvrage. Pourtant, cette notion de bricolage peut être sujette à différentes interprétations, entre un travail d'optimisation[10], de maquillage ou de contrefaçon[11], voire plus simplement un travail de piètre qualité[12]. Enfin, la question des outils est également prépondérante afin de précisément définir la figure du bricoleur et sa façon

---

[4] « L'activité de travail est ce qui fait le lien entre la matière naturelle et la forme de provenance humaine », Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, coll. « Aubier Philosophies », 2012, p. 328.
[5] Définition d'*ingénieur*, *Le Robert, Nouvelle Edition Millésime*, Paris, Le Robert, 2011, p. 1330.
[6] Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, coll. « Agora », 1962, p. 31.
[7] Lévi-Strauss, Claude, *ibid.*, p. 31.
[8] Lévi-Strauss, Claude, *ibid.*, p. 30.
[9] « Personne qui exerce un métier manuel pour son propre compte », définition d'*artisan*, *Le Robert, Nouvelle Edition Millésime*, *op. cit.*, p. 150.
[10] « Améliorer, perfectionner », définition de *bricoler*, *Le Robert, Nouvelle Edition Millésime*, *op. cit.*, p. 301.
[11] « Arranger pour falsifier », définition de *bricoler Le Robert, Nouvelle Edition Millésime*, *op. cit.*, p. 301.
[12] « Travail d'amateur, peu soigné », définition de *bricolage*, *Le Robert, Nouvelle Edition Millésime*, *op. cit.*, p. 301.

de procéder. Le bricoleur, n'étant pas un spécialiste, il ne dispose pas d'outils spécialisés, et se contente d'œuvrer à l'aide d'outils rudimentaires, achetés dans le commerce ou bien de sa propre conception, ce qui l'empêche de réaliser des travaux nécessitants une importante minutie ou précision. De plus, l'emploi d'outils de base pas toujours pleinement maîtrisés par le bricoleur peut provoquer de fait que ses réalisations soient peu solides et s'altèrent rapidement à l'usage. De toutes ces différentes caractéristiques du bricoleur se détache l'idée d'un travail abstrait, brouillon, et réalisé dans une démarche quelque peu désordonnée. C'est précisément cette idée de désordre dans le travail du bricoleur qui le distingue le plus de l'homme de sciences érudit qu'est l'ingénieur. Ce dernier est un organisateur, dans la mesure où son rôle consiste à déterminer quelles matières premières doivent être utilisées, quels moyens humains et techniques doivent être mis en œuvre pour mener à bien la réalisation d'un projet précis, avant de déléguer à d'autres la réalisation concrète de ce projet. De cette façon, l'ingénieur peut parfois s'exposer aux doutes, aux défauts voire à la faillite de l'ouvrage sur lequel il travaille, mais fait toutefois en sorte de ne jamais laisser de place à l'impréparation ou au manque d'organisation. En agissant seul par ses propres moyens, souvent limités, le bricoleur s'affranchit d'organisation, ce qui peut amener à une marge plus ou moins conséquente entre son projet initial et la réalisation matérielle de ce qu'il projetait de faire. Cette marge, cette différence entre projet initial et réalisation finale n'existe ni chez l'artisan, ni chez l'ingénieur. Avec ce qu'il possède comme matériaux, comme outils et comme compétences, le bricoleur souhaite concrétiser une « réaction adaptive »[13] à un problème auquel il se retrouve confronté. Si sa démarche peut manquer d'organisation, elle n'est pour autant pas dénuée de faculté d'adaptation et d'improvisation[14]. Cette capacité d'adaptation aux circonstances, au contexte, est d'ailleurs une faculté commune à un très grand nombre de personnes, et même de peuples sur tous les continents[15]. Ainsi, partout dans le monde, on retrouve des gens adoptant la démarche de travail du bricoleur, à toutes échelles confondues. Et bien que généralement solitaire, l'action de bricolage peut être, selon les circonstances, plus ou moins structurée au sein d'une société. L'exemple des voitures sur l'île de Cuba est caractéristique d'un bricolage généralisé. En effet, on retrouve à Cuba un nombre important de voitures américaines datant

[13] Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 334.
[14] « Travail dont la technique est improvisée, adaptée aux matériaux, aux circonstances », définition de *bricolage Le Robert, Nouvelle Edition Millésime*, *op. cit.*, p. 301.
[15] « Aux quatre coins de la planète, l'expérimentation, l'intelligence d'adaptation et l'ingéniosité du détournement pour répondre à divers besoins ou motivations sont les valeurs les plus partagées », Grimaud Emmanuel, Tastevin Yann-Philippe, Vidal Denis, « Low Tech, High Tech, Wild Tech. Réinventer la Technologie ? », *Techniques & Culture*, n°67, janvier 2017, p. 15.

des années 1950. Suite aux blocus et embargos auxquels l'île a depuis fait l'objet, il n'y a eu que très peu d'importation et nouvelles voitures, et comme il n'y a pas d'usines automobiles à Cuba, les voitures datant des années 1950 ont été entretenues et réparées avec des pièces détachées qui n'étaient pas initialement conçues pour ces voitures « grâce au sens du bricolage de leurs propriétaires et à l'ingéniosité de leurs pourvoyeurs en pièces détachées »[16]. Ainsi, un bricolage, une adaptation, que l'on appelle communément un *Système D*, peut devenir norme selon un certain contexte sociétal. Cet exemple amène également à considérer l'importance pour le bricoleur de conserver des objets, des pièces, des matériaux pour mener à bien de futurs projets auxquels il ne pense pas encore, et de s'en constituer un stock important qui peut être source de nouvelles idées ou « point de départ de nouvelles filières »[17] dans le cas d'un bricolage un tant soit peu structuré entre différents acteurs.

En plus de la faculté d'adaptation, la notion de créativité n'est pas moins importante dans le travail de bricolage. Le soin n'est pas la principale préoccupation du bricoleur, mais la créativité est pour lui comme pour son travail une valeur essentielle. Elle est forcément nécessaire pour trouver des méthodes de détournement d'objets, pour contourner un problème, pour assembler entre eux des éléments de façon peu académique. En somme, la créativité, ajoutée à une certaine volonté, devient plus forte que les lacunes techniques du bricoleur, qu'il peut alors surpasser, ou plutôt détourner. Le bricoleur ne se veut spécialiste de rien, mais volontaire dans sa démarche, et touche-à-tout, ce qui peut lui permettre de parvenir à ses fins par des chemins de traverse. De cette façon, le bricolage, qui peut relever d'une « certaine idée de la tromperie »[18], représente un droit à tout amateur d'exercer librement un travail issu de ses propres « rêveries scientifiques »[19] en laissant la porte ouverte à la maladresse comme à la bonne surprise. La solution du bricoleur autour d'un problème n'est rarement la plus simple, elle est plutôt le fruit d'une réflexion décalée et biaisée par le manque de connaissances de son auteur, mais toujours inventive, voire surprenante, où la malice cherche à compenser les déficiences théoriques comme pratiques[20].

L'importance de la créativité dans ce que représente l'action de bricolage explique grandement l'intérêt que portent aux bricoleurs de nombreux artistes contemporains de nos jours comme du siècle dernier. En quête de nouvelles idées, de nouveaux angles de recherche artistiques, des

---

[16] Grimaud Emmanuel, Tastevin Yann-Philippe, Vidal Denis, *ibid.*, p. 13.
[17] Grimaud Emmanuel, Tastevin Yann-Philippe, Vidal Denis, *ibid.*, p. 19.
[18] Ribault, Patricia, « Comment faire ? La Technique comme Pouvoir », *Techniques & Culture*, n°64, août 2015, p. 37.
[19] Chassay, Jean-François, « Bricolage de haut vol », *Jeu, Revue de Théâtre*, n°144, mars 2012, p. 99.
[20] « Une technique rusée n'est pas le moyen le plus direct de produire le résultat voulu, mais le plus surprenant, le plus inventif », Golsenne, Thomas « La Souris et le perroquet, retour sur une exposition », *op. cit.*, p. 130.

artistes se tournent ainsi vers les bricolages menés çà et là par des amateurs dont les travaux, qui eux ne se veulent pas artistiques, font montre d'une créativité accentuée, à l'image de Robert Filliou qui « explore les potentialités créatives du bricoleur »[21]. L'artiste anglais Tim Hunkin, lui aussi à sa façon, cherche à entrer dans le comportement, vis-à-vis de la technique, d'un bricoleur. Lui qui est pourtant ingénieur de formation[22] se plaît dans le travail manuel et revendique son statut d'autodidacte[23] en soulignant l'importance dans le cadre de sa démarche, comme dans celle d'un bricoleur, de posséder un stock conséquent d'éléments amassés, collectés et conservés au contact desquels les idées lui viennent à l'esprit[24]. Le parallèle entre la démarche de certains artistes et celle du bricoleur est établi autour d'une certaine forme de créativité et de relation à la matière, aux matériaux, dans un sens où la « créativité s'appréhende comme le passage à l'acte, à l'expérimentation et à la réalisation de soi et non pas comme une attention portée aux qualités artistiques formelles, au savoir-faire mis en œuvre lors de la réalisation. »[25] Ce qui en revient à faire primer le projet initial et la façon dont ce dernier est mené sur sa forme finale et définitive, car, comme évoqué précédemment, un certain écart demeure entre le projet initial du bricoleur et sa réalisation inexacte due à des déboires rencontrés à différentes étapes du travail manuel. Et même, en focalisant l'attention de la sorte sur le projet plus que sur sa l'objet achevé, il apparaît qu' « il y a du projet quelque chose qui se perd au moment de son exécution. C'est peut-être alors le plus précieux qui se perd. »[26] comme si ce qui pouvait laisser entrevoir une dimension poétique dans le bricolage était contenu dans l'idée originale naïve, et se perdait en cours d'aboutissement.

L'artiste belge Henri Van Herwegen, connu sous le pseudonyme de Panamarenko, fait lui aussi figure, dans le champ de l'art contemporain, de grand bricoleur, lui qui est « mieux que quiconque, capable de résoudre un problème pratique et concret à l'aide de la tendre poésie de la technique et de l'imagination »[27]. Il s'attaque à des réalisations parfois monumentales mais toujours construites « manuellement dans des matériaux simples, identifiables, fragiles et

---

[21] Jouval, Sylvie, « Exposition pour le 3e œil » dans *Filliou, Génie sans Talent*, Düsseldorf, Hatje Cantz, 2003, p. 13.

[22] « J'ai fait des études d'ingénieur », Hunkin, Tim, « la Technique à Visage Humain », *Techniques & Culture*, n°67, janvier 2017, p. 66.

[23] « Je n'ai jamais suivi d'apprentissage mais suis né avec la capacité de bricoler et j'ai appris par moi-même à faire des choses avec les mains », Hunkin, Tim, *ibid.*, p. 80.

[24] « En examinant tout ce que j'ai en stock, je découvre souvent de nouvelles façons de fabriquer une pièce » Hunkin, Tim, *ibid.*, p. 76.

[25] Jouval, Sylvie, « Exposition pour le 3e œil » dans *Filliou, Génie sans Talent*, *op. cit.*, p. 9.

[26] Dubuffet, Jean, *L'Homme du Commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1973, p. 418.

[27] Van de Pitte, Francisca, « le Voyage aller-retour aux étoiles de Panamarenko » dans *Panamarenko, la Rétrospective*, Bruxelles, Le Ludion, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2005, p. 26.

quelque part bruts, qu'on peut trouver à la quincaillerie du coin »[28] à l'image de sa sculpture-prototype de sous-marin *Nova Zemblaya-Spitsbergen* **[Fig. 3]**. Cette pièce est constituée de plaques d'acier assemblées les unes aux autres par d'épaisses soudures grossières et équipé d'un véritable moteur diesel.

Fig. 3 : Panamarenko, *Nova Zemblaya-Spitsbergen*, 1996.

Nova Zemblaya-Spitsbergen représente une illustration d'un travail dont le projet se veut particulièrement conséquent et ambitieux comme la fabrication d'un sous-marin, mené à son terme. Et ce sans se freiner par des méconnaissances à propos de pression de l'eau ou de masse de flottaison, ni par la complexité de réalisation d'un tel ouvrage en solitaire, et sans disposer des mêmes moyens techniques que les chantiers navals qui produisent les sous-marins qui patrouillent tous les océans du globe, à force de volonté, de créativité et de ruse.

B. L'OBJET TECHNIQUE COMME OBJET ARTISTIQUE

1. L'objet technique, caractéristiques et valeur esthétique

Un objet créé par l'Homme, qu'il soit outil, machine ou encore engin, dans l'idée d'apporter une solution à un problème technique, peut être qualifié d'objet technique. Qu'il ait été conçu et construit selon la méthode de l'ingénieur ou du bricoleur, l'objet technique a été pensé pour remplir une tâche précise au service de l'Homme et est sensé se tenir strictement à faire ce pour quoi il a été imaginé. L'objet technique fonctionne dans l'univers clos que représente le cadre de sa fonction, qu'il se doit d'accomplir parfaitement à chaque sollicitation, étant comme un « remplaçant de l'esclave. Comme lui, il doit obéir sans défaillance »[29], ce qui prévaut bien plus

[28] Van de Pitte, Fransica, *ibid.*, p. 27.
[29] Simondon, Gilbert, *Sur la technique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 251.

pour un objet technique dit industriel, conçu selon la méthode de l'ingénieur que pour un objet technique bricolé pour lequel la réussite fonctionnelle de son rôle est parfois plus aléatoire. Une autre caractéristique de l'objet technique est qu'il n'est pas vivant. L'objet technique fabriqué, enfin, se distingue du vivant par le fait qu'il est possible de lui substituer un élément, lequel peut ensuite toujours s'avérer fonctionnel, au contraire de l'organe qui n'est pas détachable de l'ensemble vivant. L'objet technique fabriqué est également à discerner du vivant par son incapacité à engendrer des semblables.[30]

Gilbert Simondon définit deux grandes familles d'objets techniques différentes : les objets techniques concrets et les objets techniques abstraits, de sorte que « dans l'objet technique devenu concret, une fonction peut être remplie par plusieurs structures associées synergiquement, alors que dans l'objet technique primitif et abstrait, chaque structure est chargée de remplir une fonction définie, et généralement une seule. »[31] En ce sens, il apparaît qu'un objet technique industriel pensé par un ingénieur est un objet technique concret, dont l'ensembles des détails sont pensés avec minutie et expertise, et dont de nombreux éléments fonctionnent ensemble de différentes façons au service d'une fonction globale. C'est le cas par exemple de la somme d'éléments en fonctionnement sous le capot d'une voiture (injecteurs, bougies, pistons, soupapes, distribution, etc.) qui remplissent chacun leur tâche dans le cadre d'un ensemble, chaque élément en actionnant un autre pour remplir la fonction première d'une voiture, à savoir se déplacer. L'objet technique issu d'un bricolage est de son côté, par sa conception comme par sa fonctionnalité rudimentaire, un objet technique abstrait. Son fonctionnement n'est pas des plus élaborés, et se concentre autour du problème technique initial et d'un moyen simple de la résoudre. Pour autant, cette distinction entre objet technique industriel concret et objet technique bricolé abstrait ne doit pas être aussi catégorique. Effectivement, il est possible d'évoquer des objets techniques industriels créés selon la méthode de l'ingénieur qui sont des objets techniques abstraits, imaginés et fabriqués en série autour d'un fonctionnement simple et précis. Ainsi, un tournevis cruciforme que l'on peut trouver dans le commerce est un objet technique conçu pour visser ou dévisser des vis à têtes cruciformes. Son fonctionnement est simple, ne nécessite pas une succession de mouvements ou d'impulsions mécaniques organisées au sein d'une structure équilibrée qui le rend efficace. De même, il se peut qu'un bricoleur, fort de compétences supérieures à la moyenne en termes de

[30] « Dans le domaine de la vie, l'organe n'est pas détachable de l'espèce ; dans le domaine technique, l'élément, précisément parce qu'il est fabriqué est détachable de l'ensemble qui l'a produit ; là est la différence entre l'*engendré* et le *produit* », Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 82.
[31] Simondon, Gilbert, *ibid.*, p.41.

technique, se lance avec succès dans l'élaboration et la construction d'un mécanisme qui bien qu'à l'allure imparfaite ou maladroite parvienne à exécuter ce qu'il était censé faire à l'aide d'une structure particulièrement complexe. Cependant, le bricoleur étant un manuel amateur, il est plutôt rare d'être confronté à des bricolages considérablement sophistiqués. Et puisque la « concrétisation des objets techniques est conditionnée par le rétrécissement de l'intervalle qui sépare les sciences des techniques »[32], il semble que l'objet technique concret soit bien l'apanage de l'objet technique de l'ingénieur, au contraire de l'objet technique du bricoleur qui est lui différent au stade d'objet fini qu'au stade de projet.

L'Homme est toujours à l'origine d'un objet technique. Les problèmes techniques auxquels correspondent l'apparition d'objets techniques sont systématiquement déterminés par l'Homme. De fait, les Hommes mènent tous, de nos jours, une existence entourée d'une certaine quantité d'objets techniques, qui se retrouvent rattachés à lui, et cela de deux façons possibles. Selon un statut de minorité pour un objet technique courant, que l'on peut appeler *objet du quotidien*[33] ou selon un statut de majorité pour une invention réfléchie[34]. En ce sens, le statut de majorité semble prévaloir pour l'objet technique de l'ingénieur érudit, mais aussi pour l'objet technique du bricoleur, dans une moindre mesure étant donné ses connaissances et compétences inférieures à celle de l'ingénieur.

Un objet technique industriel est conçu autour de deux fonctions, une fonction d'usage, qui renvoie au fonctionnement technique d'un objet technique, et une fonction d'estime, qui rassemble les fonctions non-utilitaires, de « non-usage »[35]. La fonction d'usage d'un objet technique relève de sa capacité à se montrer fonctionnel, à pouvoir faire et refaire ce pourquoi il a été pensé et construit. A l'inverse, la fonction d'estime d'un objet technique rassemble ses caractéristiques qui ne concernent pas son fonctionnement pur et simple. La principale fonction d'estime d'un objet technique est sa capacité à plaire, par certains choix d'ornementation et de décoration lors de sa conception. Dans le domaine de la consommation, nombreux sont les objets techniques vendus dont la fonction d'estime n'est pas moindre vis-à-vis de la fonction d'usage, comme une voiture qui est « faite pour être vue autant que pour être utilisée »[36].

---

[32] Simondon, Gilbert, *ibid.*, p. 43.

[33] « Le statut de minorité est celui selon lequel l'objet technique est avant tout objet d'usage, nécessaire à la vie quotidienne, faisant partie de l'entourage au milieu duquel l'individu humain grandit et se forme. », Simondon, Gilbert, *ibid.*, p.123.

[34] « Le statut de majorité correspond au contraire à une prise de conscience et à une opération réfléchie de l'adulte libre, qui a à sa disposition les moyens de la connaissance rationnelle élaborée par les sciences. », Simondon, Gilbert, *ibid.*, p. 123.

[35] Boudokhane, Feirouz, « Comprendre le non-usage technique : réflexions théoriques », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, janvier 2006, p. 13.

[36] Simondon Gilbert, *Sur la technique*, *op.cit.*, p. 309.

L'automobiliste acquiert ainsi de temps en temps un nouveau véhicule pour répondre à un problème et à un besoin de déplacement autant que pour se démarquer, être repéré au volant d'une automobile qui lui plaît pour des raisons qui dépassent le fonctionnement technique de la voiture en question. C'est pourquoi au sein d'une économie de marché et dans le contexte d'une société de consommation, la fonction d'estime d'un objet technique est loin d'être négligée par ses concepteurs. C'est même généralement de la fonction d'estime que provient l'obsolescence d'un objet technique, et le désir de son utilisateur de le changer pour un plus récent[37]. Par rapport à l'idée de la fonction d'estime, une importante divergence est à percevoir entre les méthodes de l'ingénieur et du bricoleur. Le bricoleur peut, après la fabrication d'une pièce, continuer d'exercer sa propre créativité en décidant de procéder à une phase de décoration et d'ornement afin de la rendre plus agréable au regard, mais toujours de manière désintéressée. La fonction d'estime d'un objet technique industriel pensé à la méthode de l'ingénieur, quant à elle, est pensée parfois avec autant de soin que la fonction d'usage, mais principalement à des fins commerciales. C'est souvent à la fonction d'estime qu'une personne s'identifie à un objet technique, ou qu'un objet technique plaît à un consommateur. Une personne qui possède un objet technique qui le satisfait, et ce autant par sa fonction d'usage que par sa fonction d'estime, entre alors dans une phase d' « appropriation »[38] de cet objet technique, signe d'un certain attachement à l'objet technique industriel en question **[Fig. 4]**.

Fig. 4 : une voiture (ici une *Jaguar F-Type*) plait autant pour sa fonction d'estime que pour sa fonction d'usage, c'est pour ses deux raisons que son propriétaire se l'approprie.

La fonction d'estime d'un objet technique est primordiale si l'on veut en faire commerce. Pour cela, de nombreux secteurs industriels proposent aujourd'hui au consommateur de créer la fonction d'estime qu'il souhaite pour l'objet technique dont il compte se doter. Cependant, cette

[37] « L'obsolescence frappe l'automobile de tourisme bien avant le véhicule utilitaire ou le tracteur agricole, qui sont pourtant ses proches parents », Simondon, Gilbert, *ibid.*, p. 309.
[38] Boudokhane, Feirouz, « Comprendre le non-usage technique : réflexions théoriques », *op. cit.*, p. 15.

offre à la carte de fonction d'estime pour un objet technique que l'on présente comme sur mesures ne peut jamais être véritablement sujette à une créativité absolue, le champ des possibles pour le consommateur étant restreint. Il peut choisir certaines couleurs, certaines formes, certaines fonctionnalités optionnelles mais sans jamais apporter une proposition personnelle. De même qu'il ne peut obtenir un objet technique absolument unique. Il n'y a ainsi pas de vraie possibilité de créativité pour le consommateur par rapport à un objet technique industriel[39].

Il est important de dissocier, à propos d'un objet technique, fonction d'estime et valeur esthétique. La fonction d'estime représente ce pourquoi l'objet technique plaît à un individu au-delà de par son fonctionnement. L'idée de valeur esthétique, accolée à un objet technique, signifierait que cet objet puisse se prévaloir d'une dimension artistique. Pour Gilbert Simondon, un objet technique n'a pas de valeur esthétique, ou bien cette valeur esthétique n'est pas autonome, et dépend du contexte dans lequel se trouve l'objet technique en question. En donnant l'exemple d'un tracteur agricole, qui n'aurait pas de valeur esthétique rangé dans une grange mais « peut avoir son épiphanie esthétique dans la mesure où il prolonge le monde et s'insère en lui »[40]. Autrement dit, le tracteur garé n'est rien qu'un objet technique qui n'est pas en phase de fonctionnement. Tandis que lorsqu'il sert à l'agriculteur à labourer ou à faire les foins dans un champ, il devient comme une prolongation de ce champ, ce qui lui donne *in situ* une éphémère valeur esthétique **[Fig. 5]**. De cette façon, l'objet technique, qu'il soit de l'ingénieur ou du bricoleur, peut voir son aspect, sa forme, son apparence, travaillés pour le rendre plus beau à regarder, et ce pour différentes raisons, mais ne peuvent lui conférer le statut d'objet artistique.

Fig. 5 : C'est dans son contexte de fonctionnement qu'un objet technique peut avoir une brève valeur esthétique. Ici un tracteur au travail dans un champ agricole.

[39] « Lorsqu'une fantaisie individuelle réclame une automobile sur mesures, le constructeur ne peut mieux faire que prendre un moteur de série, et de modifier extérieurement quelques caractères, en ajoutant des détails décoratifs ou des accessoires raccordés à l'automobile comme objet technique essentiel. », Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 18.

[40] Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 255.

2. L'œuvre d'art conçue comme un objet technique

En partant du principe selon lequel « ce qui réside dans les machines, c'est la réalité humaine, du geste humain fixé et cristallisé »[41], il est possible d'établir une analogie entre la machine, en somme l'objet technique industriel, et l'œuvre d'art, l'objet artistique. Dans le sens où un artiste au travail cherche à marquer une matière, un matériau ou une forme de son empreinte, et ainsi de sa personnalité, de lui-même finalement. L'objet technique et l'œuvre d'art portent en eux une part de réalité humaine, ce qui explique en partie l'intérêt de nombreux artistes aux domaines de la technique ou de l'ingénierie. Si l'on considère, comme expliqué précédemment, qu'un objet technique industriel ne peut prétendre à une réelle valeur esthétique de manière autonome, une œuvre d'art, un objet artistique peut en revanche tout à fait se permettre de puiser une inspiration du côté des objets techniques. Ce qui amène des artistes à créer des œuvres d'art, c'est-à-dire des pièces dotées de valeur esthétique, en s'appuyant sur des connaissances techniques, théoriques et pratiques plus ou moins développées. C'est ainsi qu'il est possible de doter de valeur esthétique un objet, une machine, un mécanisme créé ayant une fonction ou devant accomplir une tâche précise.

Le cas du dessinateur et plasticien britannique Tim Hunkin est à ce sujet particulièrement éloquent tant il se place entre les statuts d'artiste et d'ingénieur. S'il a dans sa jeunesse suivi un cursus d'études d'ingénierie, c'est bien au nom d'un statut d'artiste qu'il travaille aujourd'hui. Du moins, c'est comme cela qu'il est perçu et reconnu, et qu'il gagne sa vie. L'intéressé déclare lui-même : « Les ingénieurs me considèrent généralement comme un artiste ; ce n'est pas complètement faux mais la vérité est que je passe la plus grande partie de mon temps à résoudre des problèmes que l'on peut qualifier de problèmes d'ingénieurs. »[42] Comme si c'était en fait les ingénieurs qui ne souhaitaient pas reconnaître Tim Hunkin comme l'un de leurs pairs plutôt que le domaine de la création artistique qui voyait en lui un des siens. Hunkin présente sa démarche comme celle d'un homme qui chercher à résoudre des problèmes, et c'est peut-être ce qui pourrait dans son travail plastique être perçu comme un manque de sérieux dû à l'esthétique bricolée de ses pièces ou de sa démarche technique pas toujours académique qui l'amène à cette non-reconnaissance de la part du corps de métier des ingénieurs. Tim Hunkin travaille avec les outils et matériaux dont il dispose stockés dans son atelier. Il s'agit de matériaux de base, que l'on peut retrouver dans quasiment tous les ateliers de travailleurs manuels comme des fers à béton, des tiges filetées ou des tasseaux de bois. Ce type de matériaux

[41] Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 13.
[42] Hunkin, Tim, « La Technique à visage humain », *op. cit.*, p. 66.

se révèle particulièrement polyvalent, permettant de construire des machines ou dispositifs en tous genres. Ces matériaux ont néanmoins leurs limites quand il s'agit de réaliser des pièces de petite taille ou nécessitant une importante précision. En plus de ces matériaux de base, Hunkin dispose dans son atelier de nombreux éléments de récupérations, provenant notamment de petits systèmes électroniques. A partir de ces éléments en sa possession, Hunkin œuvre toujours de façon solitaire, et en quelque sorte « avec les moyens du bord »[43] à l'image d'un bricoleur. Pour autant, le fait qu'il dispose de certaines connaissances et compétences techniques entrave la possibilité de le qualifier de réel bricoleur autodidacte, puisqu'il doit une partie de son érudition à des études scientifiques. Il apparaît alors plutôt comme artiste ayant suivi des études d'ingénieur, et comme un travailleur quelque peu marginal ayant un goût prononcé pour le travail manuel solitaire. Il développe d'ailleurs l'idée de penser avec les mains dans le contexte de l'atelier en présence de matériaux et d'outils.[44]

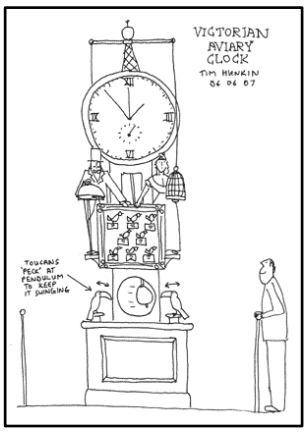

Fig 6.A : Tim Hunkin, dessin préparatoire pour *London Zoo Clock*, 2008.

Fig. 6.B : Tim Hunkin, *London Zoo Clock*, 2008.

En 2008, Tim Hunkin est invité par le Zoo de la ville de Londres à réaliser une œuvre destinée à être installée de manière pérenne sur le site-même du Zoo. Il décide de réaliser une horloge monumentale, doté d'un mécanisme complexe élaboré par ses soins. **[Fig. 6]** Dans un assemblage de différents métaux, deux toucans métalliques actionnent de leur bec le balancier de l'horloge en rythme, ce qui déplace les aiguilles de l'horloge au fil des minutes et des heures qui passent. Pour l'instant, le fonctionnement est semblable à celui d'une horloge comtoise. Seulement, pour marquer les heures, un des deux personnages anthropomorphes, métalliques

[43] Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, *op.cit.*, p. 31.
[44] « Quand j'ai mes outils et des matériaux devant moi, ce sont souvent mes mains qui décident », Hunkin, Tim, « La Technique à visage humain » *op. cit.*, p. 72.

eux aussi, frappe un tambour autant de fois que nécessaire selon l'heure (un coup pour une heure, deux coups pour deux heures, etc.) et dévoile en même temps de nouveaux oiseaux métalliques qu'il dissimulait sous une cloche ou dans son chapeau. Celui sous cloche prend alors son envol et se met à tourner autour des deux personnages, suspendu par une ficelle à une barre métallique surplombant le cadran, un deuxième oiseau en symétrie à l'autre extrémité de cette barre métallique volant lui aussi. Ces deux oiseaux prennent alors doucement de l'élan, s'éloignant peu à peu de la structure en décrivant des cercles de plus en plus grands, avant de progressivement ralentir et diminuer le diamètre des cercles de vol qu'ils effectuent jusqu'à regagner leur place initiale, l'un sous cloche (la cloche se referme dans un mouvement de parfaite coordination), l'autre dans un panier que tient le deuxième personnage. Tout le mécanisme de cette horloge est automatisé, les éléments s'actionnant les uns les autres. Cette *London Zoo Clock* peut amener un questionnement sur sa propre nature : est-elle objet artistique ou objet technique ? En effet, elle a été conçue, élaborée et construite de façon à pouvoir remplir la fonction d'une horloge, à savoir de donner l'heure. Pour autant, elle reste une pièce faite par un artiste, et surtout commandée comme œuvre d'art auprès d'un artiste, lequel a utilisé sa créativité et sa liberté de création en permettant à sa pièce, à sa sculpture, de donner l'heure à l'aide d'un mécanisme automatisé. Ainsi, l'identité que l'on reconnaît à son créateur, à savoir celle d'un artiste, ainsi que le contexte de son implantation au Zoo de Londres, celui d'une commande passée auprès d'un artiste, confèrent à *London Zoo Clock* une réelle valeur esthétique, et par la même le statut d'œuvre d'art.

Bien avant *London Zoo Clock* de Tim Hunkin, des artistes se sont intéressés à la machine et au mécanisme comme éléments artistiques. C'est dans le prolongement de cet intérêt que dès les années 1950, des artistes ont travaillé des œuvres d'art mettant en scène une action ou un mouvement mécanique comme Bruno Munari avec *Useless Machine* en 1953 **[Fig. 7]** ou Jean Tinguely avec *Méta-matic n°1* en 1959 **[Fig. 8]**.

Useless Machine se rapproche dans son fonctionnement de l'art cinétique. Son nom est équivoque : *Useless Machine* signifie littéralement *machine inutile*. Son fonctionnement consiste en un mouvement circulaire répété et infini. Reliée à un petit moteur électrique à piles, elle tourne sur elle-même. On peut lui attribuer le terme de *machine* au-delà de son titre car elle met en jeu un fonctionnement mécanique. Pourtant, et comme l'indique son titre, son action en tant que machine est totalement dénué d'intérêt, si bien que la question de savoir si elle est œuvre ou objet technique ne se pose pas : *Useless Machine* est une œuvre d'art.

Fig. 7 : Bruno Munari, *Useless Machine*, 1953.

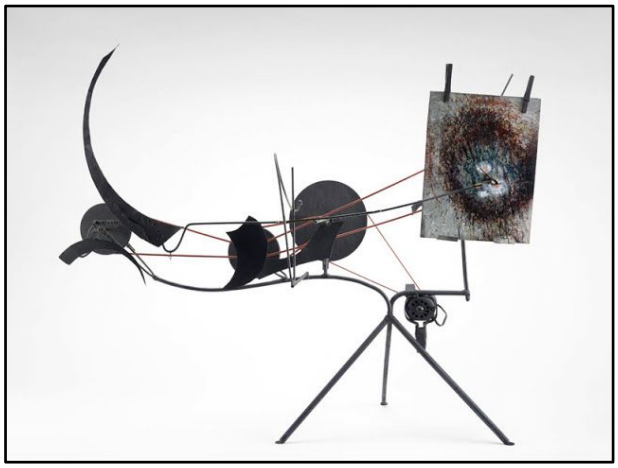

Fig. 8 : Jean Tinguely, *Méta-matic n°1*, 1959.

Méta-matic n°1 de Jean Tinguely est, comme *Useless Machine* de Bruno Munari, une sculpture dotée d'un moteur à pile qui la met en mouvement. Elle est toutefois plus complexe. Plusieurs éléments circulaires actionnés entre eux par des courroies amènent cette machine à effectuer deux rotations circulaires à chacune des deux extrémités du mécanisme, toutes proches l'une de l'autre. Dans la première est placée une feuille de papier, dans la seconde un crayon ou une craie. Le mécanisme de rotations conduit alors l'objet traceur à dessiner sur la feuille de papier des formes géométriques abstraites. *Méta-matic n°1* est la première d'une longue série de machines à dessiner mises au point par Jean Tinguely[45]. Elle se distingue de *Useless Machine* en ayant un fonctionnement destiné à une action précise : celle de dessiner. Pour autant, elle ne peut être perçue simplement comme machine à créer des dessins qui ont valeur d'œuvre d'art. C'est le cas échéant la machine elle-même, et son fonctionnement qui *font* œuvre. Le dessin étant lui le *produit* du mécanisme en exécution.

La *Macchina che respira* (en français *Machine qui respire*) de l'artiste italien Piero Fogliati **[Fig. 9]** peut être assimilée aux machines de Munari ou de Tinguely, bien que conçue une quarantaine d'année après les deux premières citées. Elle est également métallique, et légèrement plus petite par la taille. Elle est, elle aussi, équipée d'un moteur électrique à pile. L'énergie électrique est transformée en énergie cinétique par une jeu d'axes et de courroies. Ces courroies, elles-mêmes entrainées par le moteur, actionnent une pompe à air, laquelle est reliée par deux tuyaux de caoutchouc noir à des extrémités en forme de pavillon. Par l'un de

[45] « Les machines à dessiner (les premières datent de 1955) sont réellement mises au point par Tinguely en 1959 et développées dans une série de près de vingt « Méta-matics » jusqu'en 1960. », Pouillon, Nadine, page consacrée à l'œuvre *Méta-matic n°1* de Jean Tinguely sur le site internet du Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, disponible à cette adresse : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAnpg6p/rKxB6dK

ces pavillons, de l'air est aspiré dans un premier mouvement de la pompe. Puis, dans un second temps, l'air qui venait d'être aspiré est expiré par la pompe à air. Cette machine, contrairement à *Useless Machine*, n'est pas en soi une machine inutile dans le sens où elle ne remplit aucune charge. Cette machine, par un mouvement mécanique, constitué d'énergie électrique (le moteur) et pneumatique (la pompe à air) respire, en aspirant en son sein de l'air qu'elle expulse en un second temps, à l'image d'un être vivant. La différence majeure entre la respiration de cette machine et celle d'un être vivant vient du fait que pour l'être vivant, il est absolument fondamental de respirer afin de sans cesse alimenter son organisme en oxygène, tandis que la *Macchina che respira* ne respire pour aucune raison vitale, puisqu'elle n'est pas dotée de forme de vie. L'élément-clef de son bon fonctionnement est le moteur électrique, qui crée l'énergie qui lui permet d'actionner la pompe et de respirer. La respiration est ainsi une finalité pour la machine, quand elle est nécessitée absolue chez le vivant.

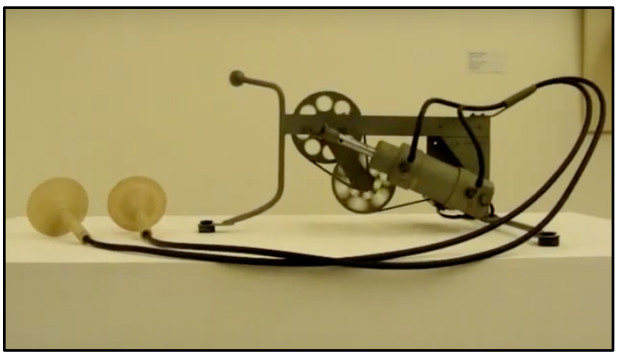

Fig. 9 : Piero Fogliati, *Macchina che respira*, 1990.

En créant une machine dont la fonction est de respirer, Piero Fogliati ne conçoit pas tout à fait un objet catégoriquement inutile, puisqu'une fonction est malgré tout remplie. Toutefois, il apparaît certain que cette fonction est illusoire et qu'il convient de la percevoir par sa dimension poétique. Il s'agit d'une machine qui cherche à singer le vivant en imitant ce qui lui est le plus propre, sous toutes les formes qu'il peut prendre, à savoir la respiration, dans un mouvement vain où cette respiration est produite par un mécaniquement et constitue une fin en soi, sans remplir aucun rôle quant au bon fonctionnement de la machine.

Dans un autre registre d'œuvre d'art conçue comme un objet technique, le *Pitori Cuirassé* du duo d'artistes français Dejode & Lacombe **[Fig. 10]** (Sophie Dejode et Bertrand Lacombe) réalisé à Marseille en 2016 pose différemment la question du statut d'une œuvre comme machine fonctionnelle. Cette pièce, totalement métallique, est en fait un petit bateau, dont la

forme rappelle celle d'une barque ou d'une chaloupe. Ce bateau flotte bien et permet tout à fait de se rendre sur l'eau en sécurité **[Fig. 10.B]**. Seulement, dans la continuité de sa forme de petit navire se dessine une structure métallique constituée de barres et d'arceaux verticaux et horizontaux. Au sommet de cette structure se trouvent plusieurs axes horizontaux, et de petites roues sont placées aux extrémités de ceux-ci. Cette structure métallique et ces roues permettent en fait de pouvoir déplacer *Pitori Cuirassé* sur la terre ferme, en prenant place en position debout au sein de la structure métallique, les roues contre le sol et par conséquence, la partie bateau en l'air, retournée **[Fig. 10.C]**.

Fig. 10.A : Lacombe & Dejode, *Pitori Cuirassé*, 2016
L'œuvre est ici présentée sur un socle en extérieur, à Marseille.

Fig. 10.B : Lacombe & Dejode, *Pitori Cuirassé*, 2016
L'œuvre est ici *en fonctionnement*, comme un bateau, sur la Mer Méditerranée.

Fig. 10.C : Lacombe & Dejode, Pitori Cuirassé, 2016
L'œuvre est ici *en fonctionnement*, en étant déplacée sur la terre ferme sur ses roues.

Sur ce cas précis, une chose semble claire : *Pitori Cuirassé* est un objet esthétique qui remplit une fonction technique. Il s'agit d'une sculpture « ayant les traits d'un ''bateau à pattes'' »[46], qui flotte comme un bateau. De plus la structure qui le surplombe permet de le déplacer hors

[46] Lacombe Bertrand, Dejode Sophie, en commentaire de *Pitori Cuirassé* sur leur propre site internet, disponible à cette adresse : http://www.dejodelacombe.com/

de l'eau, ce qui correspond à une seconde fonctionnalité technique. Cependant, le fait que l'œuvre soit ainsi *utilisée*, par les artistes eux-mêmes ou bien d'autres personnes, pose la question du statut de l'objet fabriqué. Il est effectivement possible de considérer que *Pitori Cuirassé*, comme objet artistique pouvant remplir une ou plusieurs fonctionnalités, est en fait le support d'une performance que constitue son usage, plus qu'une œuvre pleinement autonome. Pour autant, la lecture selon laquelle l'objet est et bien œuvre en tant que tel demeure envisageable, notamment par le fait qu'à la suite des essais sur terre comme sur l'eau, *Pitori Cuirassé* est exposé sur un socle à la manière d'une statue. De cette façon, les moments où l'œuvre a été testée en action jouent un rôle de certification et de viabilité de la dimension technique de cette œuvre d'art, comme de sa dimension symbolique d' « ouverture vers la mer »[47].

Il est difficile d'évoquer des œuvres d'art conçues et produites comme des objets techniques sans évoquer le travail de Panamarenko. Lui qui travaillait « tel un savant possédé »[48] sur ses constructions, avec toute une phase de réflexion théorique avant de se lancer dans la réalisation concrète de ses travaux. L'ensemble de l'œuvre de cet artiste montre à quel point il n'éprouvait jamais de sentiment de manque de légitimité dû à certaines lacunes scientifiques au moment d'attaquer la réalisation de machines d'ampleur considérable. *Das Flugzeug* **[Fig. 11]** en est une preuve. Il s'agit d'un prototype de machine permettant de s'envoler à la force de la pédale, dont la double hélice peut rappeler l'hélicoptère. La machine est composée d'aluminium, de toile et d'éléments récupérés sur une bicyclette (une selle et un pédalier) maintenus entre eux par des fils d'acier et dont l'entraînement est assuré par des courroies de caoutchouc. La pièce est monumentale, son envergure est proche des 16 mètres.

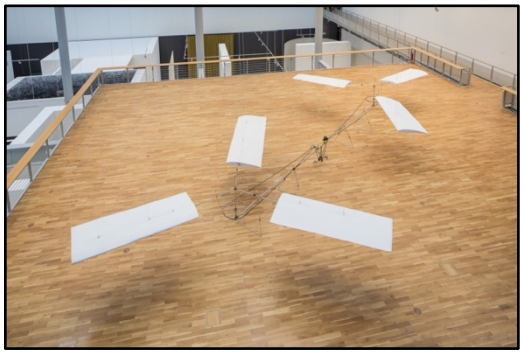

Fig. 11 : Panamarenko, *Das Flugzeug*, 1967.

[47] Lacombe Bertand, Dejode Sophie, *ibid.*
[48] Van de Pitte, Francisca, « le Voyage aller-retour aux étoiles de Panamarenko » dans *Panamarenko, la rétrospective*, *op. cit.*, p. 27.

Il est important de préciser que *Das Flugzeug* n'a jamais pris son envol, l'artiste reconnaissant lui-même l'impossibilité de cette entreprise.[49] Il s'agit ainsi d'une machine conçue dans une démarche rappelant celle du bricoleur, avec quelques connaissances scientifiques, bien qu'insuffisantes (en considérant que faire tourner rapidement les ailes permet de s'envoler, sans se préoccuper des masses à soulever ou de l'équilibre de vol) mais malgré tout réalisée et mise en forme, dans une esthétique évoquant également le bricolage. Cette esthétique bricolée, c'est à dire quelque peu imparfaite techniquement et composée de matériaux de récupération est parfaitement assumée par l'artiste au point de devenir une sorte de marque de fabrique de son travail. *Meganeudon 1*, toujours de Panamarenko **[Fig. 12]** est grandement semblable à *Das Flugzeug*. Il s'agit là aussi d'une machine construite avec l'ambition de permettre à son pilote de s'envoler, toujours à la force de ses jambes à partir d'énergie obtenue en pédalant. *Meganeudon 1* est également faite d'aluminium et de pièces de bicyclettes comme des pédales et des roues. Elle est dotée d'ailes en soie et est bien plus petite que *Das Flugzeug* avec 4 mètres d'envergure. Cette fois-ci, l'idée est de prendre son envol faisant battre les ailes de cette machine, à la manière d'un oiseau. Encore une fois, la machine se permet finalement pas à son pilote de s'élever en l'air.

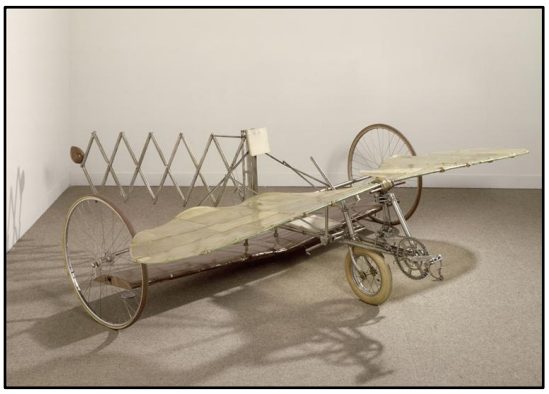

Fig. 12 : Panamarenko, *Meganeudon 1*, 1972.

Il apparaît clair que dans le cadre d'une démarche de travail comme celle de Panamarenko, la construction d'une pièce et ses raisons sont toutes aussi - voire plus – importantes que l'objet terminé, et surtout plus important que le potentiel fonctionnement de l'objet en question. Et d'une certaine façon, personne, entre l'artiste et le visiteur confronté à ses œuvres, n'est réellement dupe : ces machines, en l'état, ne peuvent fonctionner. « Personne ne se fait la

[49] « Le principe était très simple. Il fallait s'asseoir au milieu et pédaler aussi vite que possible, de sorte que les hélices commençaient à tourner en sens contraire, ce qui vous faisait vous élever tout droit dans le ciel. Mais finalement, c'était clair : la construction n'était quand même pas assez solide », Panamarenko, en commentaire de *Das Flugzeug* dans *Panamarenko, la rétrospective*, *op. cit.*, p. 68.

moindre illusion quant à la viabilité réelle de ses œuvres d'art ou à leur applicabilité à la vie quotidienne. Panamarenko crée des œuvres qui parlent de nos désirs utopiques. »[50] Pour ces deux machines citées, ce désir utopique en question est le vol. Rares sont les Hommes qui n'ont jamais, sur le ton du rêve, imaginé un jour s'envoler. C'est à propos de ce rêve que l'on sait très bien déraisonnable et irréalisable que Panamarenko s'exprime, confirmant ainsi qu'il est bien un artiste, et non d'un ingénieur en herbe. Il s'agit alors, puisque « dans la pratique, on n'y arrive pas »[51], d'une forme de célébration de l'échec d'un processus de création technique. Ces œuvres de Panamarenko sont à observer comme des œuvres d'art qui « valent essentiellement pour leur potentiel symbolique »[52]. Selon cette manière de travailler, on peut attribuer à Panamarenko une des caractéristiques du bricoleur, à savoir celle de l'espace, de la marge plus ou moins importante entre le projet initial tel qu'il existe par l'imagination ou dessiné sur un plan et l'objet final construit. Et « plus on s'approche de la concrétisation, plus l'objectif devient difficile à atteindre et plus l'échec se précise. »[53] Panamarenko rencontre certaines difficultés au cours de la réalisation de ses projets, mais il se place en position de passionné curieux, en quête de nouvelles connaissances, et qui se satisfait de comprendre pourquoi ses machines ne parviennent pas à accomplir ce pour quoi il les fabrique.[54] Ainsi, Panamarenko semble accepter et assumer les limites de sa démarche d'un point de vue technique. Il présente ses constructions à un public qui vient voir des œuvres d'art, et on conçoit mal qu'il en soit fait différemment, comme une présentation de ces mêmes pièces à des personnes du monde industriel dans l'optique d'en faire commerce ou à un institut de recherche en aérospatial par exemple. « La réussite de ces projets ne se mesure pas à l'aune de la rapidité ou de l'efficacité, mais à la puissance imaginative et à l'émouvante poésie de l'imperfection. »[55] Il est fondamental d'établir cette différence entre réussite de l'entreprise technique (elle est vouée à l'échec) et la réussite expressive, poétique du travail de Panamarenko. Il ne cherche qu'à montrer les fruits de ses travaux de réflexions et d'imaginations comme de travaux manuels, sans avoir la moindre prétention à ainsi améliorer le quotidien d'autrui et ainsi potentiellement faire commerce de ses machines. Le tout en affirmant une singularité absolue dans sa façon de concevoir ses œuvres

---

[50] Leen, Frederik, « Vol d'un rêve, rêve d'un vol » dans *Panamarenko, la rétrospective*, *op.cit*., p.17.
[51] Panamarenko, à propos d'un *système à accélération-ralentissement* de son invention, propos repris par Hirsch, Charles, « Panamarenko, ingénieur principal en construction aéronautique » dans *Panamarenko, la rétrospective*, *op.cit.*, p. 36.
[52] Leen, Frederik, « Vol d'un rêve, rêve d'un vol » dans *Panamarenko, la rétrospective*, *op.cit*., p. 18.
[53] Leen, Frederik, *ibid.*, p. 20.
[54] « Mais ce qui était très intéressant, c'était précisément tout le chemin à parcourir pour parvenir au concept qui explique que cela ne pouvait jamais réussir », Panamarenko, propos repris par Hirsch, Charles, « Panamarenko, ingénieur principal en construction aéronautique » dans *Panamarenko, la rétrospective*, *op.cit.* p. 36.
[55] Van de Pitte, Francisca, « le Voyage aller-retour aux étoiles de Panamarenko » dans *Panamarenko, la rétrospective*, *op.cit.*, p. 27.

comme pour les œuvres elles-mêmes. On peut alors déceler ce qui semble être une des limites de la méthode du bricoleur, à savoir que cette méthode, à saluer pour sa part imaginative, créative et singulière, ne permet pas de réaliser des constructions d'ampleur conséquentes, comme si le bricolage ne pouvait être que petits travaux effectués çà et là, comme le décrit Tim Hunkin, pourtant ingénieur de formation, en expliquant que l'« on ne peut manifestement pas concevoir de projets à grande échelle ou qui mettent en jeu des techniques de pointe et employer les mêmes méthodes que celles que j'utilise dans ma grange »[56].

Les œuvres de Panamarenko, bien que pensées dans un premier temps comme des objets techniques, n'ont pas vocation à être utilisées quotidiennement afin d'apporter une réelle solution à un besoin exprimé. C'est le contraire des travaux de l'artiste japonais Kenji Kawakami. Son travail consiste, depuis les années 1980, à concevoir des objets, le plus souvent de petite taille, qui se veulent fonctionnels et répondant à une situation de la vie de tous les jours. Kawakami cherche, dans sa démarche, à répondre à un problème technique précis, et comme souvent, le problème à résoudre est absolument dérisoire, l'objet créé n'est finalement pas d'une grande utilité, bien qu'il soit totalement opérationnel. Par exemple, son modèle de *Sèche-Vernis Express* **[Fig. 13]** composé d'une petite poire en plastique que l'utilisateur actionne de sorte à expulser de l'air via un système de tuyaux faits de pailles en plastiques dans le but de sécher rapidement le vernis appliqué sur ses ongles paraît apporter une solution à un problème tellement infime qu'il semble pratiquement inutile, bien qu'utilisable pour la mission qu'est la sienne.

Fig. 13 : Kenji Kawakami, *Sèche-Vernis Express*.

Fig. 14 : Kenji Kawakami, *Semelles Réversibles.*

De même, les *Semelles Réversibles* **[Fig. 14]** de Kawakami, sont tout simplement des semelles fixées à l'envers sous une paire de souliers, ce qui a pour effet de dessiner sur le sol des traces

[56] Hunkin, Tim, « La Technique à visage humain », *op. cit.*, p. 76.

de pas dans le sens inverse de la marche du porteur de *Semelles Réversibles*. Se pose une nouvelle fois la question de l'utilité de telles semelles, malgré leur utilisation tout à fait plausible. Que peuvent-elles bien apporter à leur propriétaire ? Là encore, la réponse semble être pas grand-chose si ce n'est tromper d'éventuels poursuivants. On imagine pourtant difficilement une personne s'apprêtant à commettre un méfait se munir au préalable de telles chaussures. Il s'agit toutefois d'une nouvelle forme de singularité exercée par un artiste. Ces objets, dont l'utilité est potentiellement discutable, sont en tout cas bien uniques.

Kenji Kawakami a conçu, tout au long de sa carrière d'artiste, une quantité considérable de ces petits objets, utilisables en pratique mais peu utiles, si bien que le Palais de Tokyo a consacré en 2015 une exposition au *Chindogu*, nom donné par Kawakami lui-même, à cet art des petits gadgets aux fonctions dérisoires.

Le *Chindogu* est une démarche artistique qui n'est pas sans rappeler celle de l'artiste français Jacques Carelman. Lui aussi a imaginé des dizaines d'objets qui se veulent objets techniques, répondant à des problèmes peut-être encore plus dérisoires que ceux traités par Kenji Kawakami. Mais contrairement aux objets de Kawakami, ceux de Carelman sont toujours demeurés au stade de projet. Carelman imaginait ces objets et les dessinait, ces dessins ont d'ailleurs été regroupés en 2006 au sein d'un *Catalogue d'objets introuvables*[57]. Dans ce catalogue, les dessins de ses inventions sont tous titrés et expliqués en quelques lignes, dans un ton entre l'explication technique et la mise en valeur de l'objet à la manière d'une publicité. On peut citer parmi ces inventions une *Bicyclette pour escaliers* **[Fig. 15]**, aux roues en forme de croix dont la forme est pensée pour épouser celle des marches d'escaliers, ce qui semble très difficile à mettre en pratique.

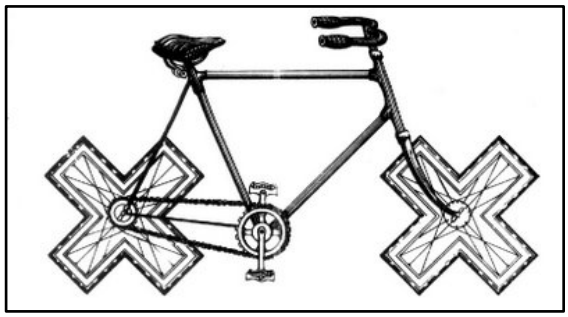

Fig. 15 : Jacques Carelman, *Bicyclette pour escaliers.*

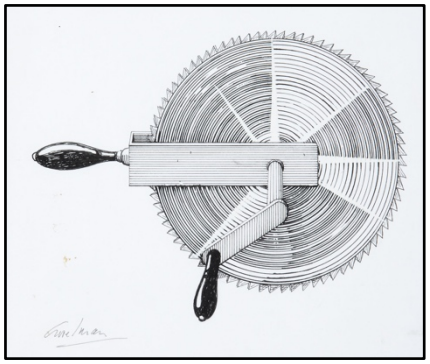

Fig. 16 : Jacques Carelman, *Scie-circulaire à main.*

[57] Carelman, Jacques, *Catalogue d'Objets Introuvables*, Paris, Le Cherche-Midi, 2006.

Dans un registre similaire à celui de la *Bicyclette pour escaliers*, Carelman présente une *Scie-circulaire à main* **[Fig. 16]** comme meilleure qu'une scie-circulaire électrique car dépourvue de moteur[58], dans une sorte d'éloge ironique de la simplicité.

Parmi ces dessins de Jacques Carelman, certains représentent des objets pensés pour une situation bien particulière, comme celle de monter des escaliers en vélo pour *Bicyclette pour escaliers*, de monter des escaliers à vélo quand d'autres sont plus ironiques, voire sarcastiques comme *Scie-Circulaire à main*. Certains de ses objets prennent leur dimension illusoire dans leur adresse très précise, comme un *Étau pour ecclésiastique bricoleur* **[Fig. 17]** qui, si l'on en croit son titre, est destiné à être manié uniquement par des membres du clergé ayant un goût prononcé pour les travaux manuels. Le dessin représentant un *Prie-Dieu à bascule, dit ''rocking-chair''* **[Fig. 18]** montre une touche de fantaisie ajoutée à un objet conventionnel au prétexte qu' « aucun texte sacré n'interdit au fidèle de se balancer tranquillement tout en faisant sa prière. »[59] Citons enfin le prototype de *Revolver-Lance-Pierres* **[Fig. 19]**, objet *deux en un* dont Carelman semble imaginer et anticiper la défection d'une des fonctionnalités pour lui en adjoindre une seconde[60].

En parcourant *Catalogue d'objets introuvables*, on est une fois de plus confronté à un exercice de recherches d'idées techniques singulières, avec une certaine dimension humoristique voire satirique vis-à-vis de la société de consommation qui crée des besoins parfois absurdes pour vendre ensuite des objets correspondant à ces besoins.

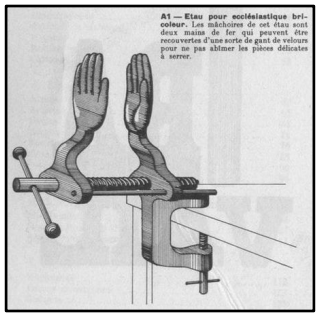

Fig. 17 : Jacques Carelman, *Étau pour ecclésiastique bricoleur.*

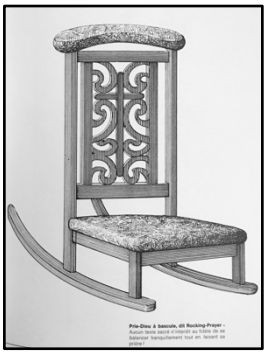

Fig. 18 : Jacques Carelman, *Prie-Dieu à bascule dit ''rocking-chair''.*

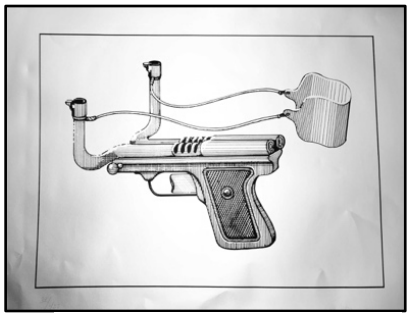

Fig. 19 : Jacques Carelman, *Revolver-Lance-Pierres.*

[58] « Plus de moteur électrique encombrant, bruyant et coûteux ! Voici, enfin, une vraie scie circulaire autonome et indépendante. », Carelman, Jacques, *Catalogue d'Objets Introuvables*, *op. cit.*, p. 15.
[59] Carelman, Jacques, *ibid.*, p. 33.
[60] « Si votre arme venait à s'enrayer, il vous reste à l'utiliser comme un simple, mais robuste lance-pierres ! » Carelman, Jacques, *ibid.*, p. 109.

De la même façon dont Jacques Carelman présentait ces objets, à savoir en les imaginant et les dessinant, sans toutefois les construire physiquement, Ruben Lucius Goldberg, dit Rube Goldberg, concevait au début du siècle dernier des mécanismes tous plus compliqués les uns que les autres. Aujourd'hui, on appelle communément ces mécanismes des *Machines de Rube Goldberg*. Ces mécanismes consistent en un nombre important d'éléments mis en jeux ensemble dans une succession d'effets domino et de réactions en chaîne où « des techniques et des objets issus de différentes époques sont traités comme des composants égaux dans un système »[61] afin de réaliser une opération technique qui pourtant peut sembler des plus simples, comme *Comment ouvrir une bouteille de bière sans décapsuleur*[62] **[Fig. 20]**. Un important jeu entre de nombreux éléments placés sur une table qui s'actionnent les uns les autres jusqu'à obtenir l'effet escompté initialement, à savoir ouvrir une bouteille de bière, et ce sans disposer de l'objet technique prévu à cet effet : le décapsuleur.

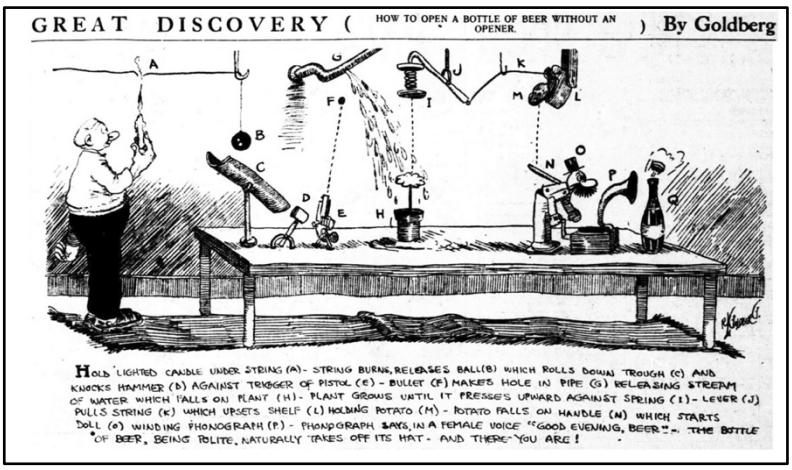

Fig. 20 : Rube Goldberg, *Comment ouvrir une bouteille de bière sans décapsuleur*, 1913.

Le processus est décrit étape par étape par Rube Goldberg en légende du dessin de la façon suivante : « Tenir une bougie allumée sous la ficelle (A) – la ficelle brûle, et libère la balle (B) qui roule dans le tube creux (C) et frappe un marteau (D) contre la détente d'une pistolet (E) – la balle (F) crée un trou dans le tuyau (G) libère de la vapeur d'eau qui tombe sur une plante (H) – la plante grandit jusqu'à ce qu'elle presse un ressort (I) – un levier (J) tire sur une ficelle (K) qui bouscule une étagère (L) libérant une pomme de terre (M) – la pomme de terre tombe sur un manche (N) qui enclenche une poupée (O) qui remonte un phonographe (P) – le

[61] Grimaud Emmanuel, Tastevin Yann-Philippe, Vidal Denis, « Low Tech, High Tech, Wild Tech. Réinventer la technologie ? » *op cit.*, p. 25.
[62] « How to open a bottle of beer without an opener », Rube Goldberg, (je traduis).

phonographe dit, d'une voix féminine ''bonsoir, bière'' – la bouteille de bière se montre aimable et naturellement retire son chapeau - et nous y voilà ! »[63]. Rube Goldberg a publié de nombreux dessins de la sorte, la plupart pour une revue nommé *Boob McNutt* dans laquelle un personnage éponyme développe des systèmes comme celui détaillé ci-dessus, en compliquant « au maximum les opérations pour effectuer des tâches simples »[64] qui pourraient être accomplies bien plus facilement. En enchaînant ces différentes actions plus ou moins instables, reposant sur des équilibres précaires ou sur une dimension parfois plus poétique que vraiment technique, on retrouve cette idée d'exercice de singularité, comme une illusoire quête d'autonomie par la technique. Si un objet conçu pour répondre à un problème technique parfois absurde ou un détournement d'objet dans un but précis et décalé peuvent s'avérer en fait être des moyens d'exprimer une singularité, Rube Goldberg, en accumulant dans un seul et même dessin ces petits mécanismes bricolés exacerbe cette singularité, il la pousse presque à outrance. Notons alors qu'aux quatre coins du monde, des dessinateurs, travaillant comme en entretenant l'héritage de Rube Goldberg, inventent ce genre de mécanismes aux complications extrêmes. On parle ainsi de *Pythagora Suchii* au Japon, *d'Hearth Robinson Contraptions* en Grande-Bretagne, de *Zihni Simir Proceleri* en Turquie ou encore de *Was-Passiert-dann-Maschine* en Allemagne pour décrire ces prototypes d'enchevêtrement de réactions en chaîne pour une finalité somme toute futile. Ce qui constitue d'une certaine façon une preuve que les capacités de créativité et d'adaptations sont partagées sur tous les continents, même dans leurs plus grandes amplifications. Poussés à outrance, ces petits bricolages témoignent de « toute l'ambivalence du pacte que les hommes ont depuis longtemps noué avec la technique, au risque du burlesque »[65]. Cette ambivalence en question se caractérise par le fait que d'un côté, les Hommes peuvent se réaliser et s'affirmer en tant que tels par la technique, ce qui revient à mettre en valeur les capacités techniques de tout à chacun, et constituer un encouragement à s'adonner aux travaux pratiques. D'un autre côté, le technique, quand elle n'est pas maitrisée devient rapidement bancale ou et inefficace, avec une certaine dimension de la maladresse et du ridicule, expliquant ainsi l'idée selon laquelle le burlesque peut se révéler être une conséquence non désirée et plutôt péjorative d'un travail technique amateur.

[63] Rube Goldberg, légende du dessin *How to open a bottle of beer without an opener*, 1913 **[Fig. 20]** (je traduis).
[64] Grimaud Emmanuel, Tastevin Yann-Philippe, Vidal Denis, « Low Tech, High Tech, Wild Tech. Réinventer la technologie ? » *op. cit.*, p. 21.
[65] Grimaud Emmanuel, Tastevin Yann-Philippe, Vidal Denis, *ibid.*, p. 28.

C. DU BRICOLAGE DANS L'ART CONTEMPORAIN

La notion de bricolage est relativement présente dans la création artistique contemporaine, de notre siècle ou du précédent. Dans la mesure où une création artistique est réalisée par la transformation d'un matériau, diverses qualités de finissions sont envisageables, en fonction du soin que l'artiste apporte à son travail comme des propres compétences et moyens techniques dont il dispose. Jean Dubuffet explique dans son livre que selon lui « L'art doit naître du matériau et de l'outil, et doit garder la trace de l'outil et de la lutte de l'outil avec le matériau »[66] décrivant ainsi la réalisation d'une œuvre comme une quête de domestication d'un matériau à l'aide d'un outil, et qu'il est selon lui important de « laisser toutes les marques et les défauts »[67] sur une pièce, de sorte à la rendre plus authentique. Il a lui-même mené de nombreuses expériences artistiques utilisant pour un médium ou un autre, des matériaux qui n'étaient pas forcément prévus à cet effet. C'est le cas par exemple d'une série de lithographies réalisée en 1946 comprenant *Mirobolus, Macadam et Cie* **[Fig. 21]**, où « il s'essaie à des effets de matière, mélange du goudron, du sable, des graviers et toutes autres sortes de matériaux »[68] sans chercher à dissimuler les traces de ces matériaux non-conventionnels, qui peuvent être interprétées comme des imperfections ou des défauts.

Fig. 21 : Jean Dubuffet, *Mirobolus, Macadam et Cie*, 1946, 32,5 x 25,5 cm.

Mais créer de l'art qui se veut imparfait n'est pas limité aux pratiques en deux dimensions. L'artiste Robert Filliou, dans sa méthode, s'autoproclamait « spécialiste du mal fait »[69] et travaillait de son vivant les matériaux « tels qu'ils surgissent sous la main dans la meilleure tradition du bricolage ». [70] Il a même fait *du mal-fait* un véritable concept, que l'on retrouve

[66] Dubuffet, Jean, *L'Homme du commun à l'ouvrage, op.cit.*, p. 25.
[67] Dubuffet, Jean, *ibid.*, p. 31.
[68] da Costa Valérie, Hergott Fabrice, *Jean Dubuffet, Œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2006, p. 28.
[69] Robert Filliou, propos repris par Jouval, Sylvie, « Exposition pour le 3e œil » dans *Filliou, Génie sans talent*, *op. cit.*, p. 13.
[70] Martin, Jean-Hubert, « Filliou – Pareil aux Humains et aux artistes » dans *Filliou, Génie sans talent*, *op. cit.*, p. 16.

notamment dans son œuvre *Principe d'équivalence* **[Fig. 22]**. *Principe d'équivalence* se décompose en trois temps, à partir d'une situation initiale : une chaussette rouge dans une boîte jaune. Cette chaussette rouge dans sa boîte jaune est dans un premier temps *bien faite*, dans un deuxième temps *mal faite*, et dans un troisième temps *pas faite* du tout. Le triptyque ainsi créé est reproduit à l'identique sur sa droite et devient la partie *bien faite* d'un second triptyque aux éléments *bien*, *mal* et *pas* faits, de haut en bas. Le même système est ainsi repris à cinq reprises, se développant toujours de la gauche vers la droite et de haut en bas, en trois temps jusqu'à atteindre les 10 mètres de largeur pour une hauteur croissante de gauche à droite qui atteint les 2 mètres à l'extrémité droite. Cette œuvre est en quelque sorte un manifeste qui place le *mal fait* comme un concept artistique à part entière, et non comme un défaut ou la marque de lacunes techniques que l'artiste pourrait être tenté de dissimuler. Robert Filliou, par ce geste, démontre que l'art ne peut être élitiste, dans le sens où il serait réservé à ceux qui auraient suivi une formation technique académique avant de pouvoir se définir comme des artistes. Il explique d'ailleurs que selon lui « l'art est le domaine du bon-à-rien, du bon à tout »[71]. L'expression *bon-à-rien, bon-à-tout* fait au passage une bonne définition du bricoleur, dans le sens où ce dernier, bien que parfois déficient d'un point de vue technique et spécialiste de rien (*bon-à-rien*), ne se prive pas de se lancer dans tous genres travaux manuels de grande ambition (*bon-à-tout*).

Fig. 22.A : Robert Filliou, *Principe d'équivalence*, 1968, vue d'ensemble.

Fig. 22.B : Robert Filliou, *Principe d'équivalence*, 1968, détail.

Une œuvre peut ainsi présenter un aspect bricolé. Et si cet aspect bricolé peut être dans certains cas dû à des imprécisions, à de véritables défauts de conception, il peut s'agir également d'une sorte de bricolage volontaire, où malgré des compétences techniques affirmées, un artiste

[71] Filliou, Robert, « Les Arteurs », *Opus International*, n°22, janvier 1971, p. 20.

décide de laisser apparentes les effets et traces de son matériau. Le cas de Pascal Rivet illustre bien cette idée. Pascal Rivet a pour spécialité de fabriquer d'importantes constructions de bois, souvent des reproductions de véhicules, à l'échelle 1, comme *Dominator* **[Fig. 23]**, reproduction d'une moissonneuse-batteuse de la marque allemande *Claas* (*Dominator* est le nom du modèle de cette moissonneuse-batteuse). Toutes les proportions, par rapport à l'original qu'il reproduit, sont respectées. L'œuvre, avant d'être peinte, est entièrement fabriquée en bois, de la structure de la moissonneuse, aux roues, en passant par les commandes intérieures ou au rabatteur à griffes à l'avant. Il va sans dire que pour mener une telle entreprise, en respectant toutes les proportions de la machine originale, Pascal Rivet dispose de compétences pour le travail du bois fortement développées. Pour autant, il ne cherche pas à masquer l'usage et le travail du bois comme matériau, et en cela, il ne cherche pas à ce que sa machine agricole puisse être confondue avec une machine véritable, avec entre autres une carrosserie en acier, des pneus en caoutchouc et certaines finitions intérieures en plastique.

Fig. 23.A : Pascal Rivet, *Dominator*, 2007, vue d'atelier.

Fig. 23.B : *Dominator* en cours d'assemblage avant exposition.

Fig. 23.C : détail de *Dominator*.

Au vu des qualités du travail de menuiserie que représente *Dominator*, on ne peut qualifier Pascal Rivet de bricoleur. Ce qui ne l'empêche pas, dans son travail d'artiste, de s'intéresser à la méthode et à l'univers du bricoleur. C'est à peu près avec le même intérêt sur l'univers du bricolage que la Villa Arson de Nice a créé un laboratoire de *bricologie* et réalisé en 2015 dans ses locaux une exposition intitulée *La Souris et le Perroquet*, réunissant une quarantaine d'artistes. Cette exposition était le fruit de deux ans de recherches du laboratoire de *bricologie*,

dont le directeur Thomas Golsenne souhaitait « mettre en valeur les choix techniques opérés par les artistes, comme autant de façons de tracer un chemin singulier dans la création »[72], soulignant encore une fois le lien fort entre bricolage et singularité. Effectivement, *bricolage* signifie dans un sens perte de contrôle, et donc risque d'accidents. Ce sont ces accidents qui conduisent à la marge entre projet initial et objet finalement construit. Mais ces accidents sont aussi ce qui rend une œuvre toute singulière et même non-reproductible[73], conduisant alors le bricolage à contredire les propos de Walter Benjamin sur la reproductibilité des œuvres d'art[74]. Il est alors important de préciser que le premier sens accolé à la notion de bricolage était lié à l'idée de l'accident, évoquant un mouvement accidentel[75]. Ces accidents conduisent au bricolage dans le sens contemporain en mettant en jeu la capacité d'adaptation face à un obstacle ou un problème rencontré.

Parmi les nombreux artistes présentés lors de l'exposition *La Souris et le Perroquet* de la Villa Arson figurait Panamarenko. Ses œuvres sont, pour la plupart, inspirées des objets techniques et sont même conçues comme tel. Ce qui ne l'empêche pas de porter un œil attentif et intéressé sur la démarche du bricolage, son travail faisant souvent état de « solutions fantaisistes »[76] et de « finitions maladroites »[77]. Son prototype de voiture de course nommé *Prova Car* (1967) **[Fig. 24]** en est un bon exemple. Il s'agit d'une voiture aux dimensions d'une réelle voiture de course (95 x 200 x 290 cm) dont la carrosserie est fabriquée en fer blanc, qui est un matériau métallique bon marché et peu solide utilisé principalement pour des emballages, comme les boîtes de conserve. Les vitres de *Prova Car* sont faites de cellophane souple, matériau encore une fois peu résistant à l'usure, dont l'usage pour des pièces amenées à recevoir une forte prise au vent comme un pare-brise serait probablement déconseillé. Cet « aspect archaïque des moyens utilisés »[78] constitué ici de nombreux morceaux de métal de faible qualité assemblés ensemble est un véritable choix artistique. Au même titre que l'œuvre en forme d'avion

---

[72] Golsenne, Thomas « La Souris et le perroquet, retour sur une exposition », *op. cit.*, p. 130.

[73] « On se heurte à la difficulté de reproduire ces accidents. Il est en effet impossible de les reproduire de façon concertée et de propos délibéré dans leur spontanéité d'accidents », Dubuffet, Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, *op. cit.*, p. 34.

[74] « Il est du principe même de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que les hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. », Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Galimard, coll. « Folioplus Philosophie », 2000, p. 10.

[75] « Dans son sens ancien, le verbe bricoler s'applique au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle », Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, *op. cit.*, p. 30.

[76] Van de Pitte, Francisca, « le Voyage aller-retour aux étoiles de Panamarenko » dans *Panamarenko, la rétrospective*, *op.cit.*, p. 27.

[77] Van de Pitte, Francisca, *ibid.*, p. 27.

[78] Leen, Frederik, « Vol d'un rêve, rêve d'un vol » dans *Panamarenko, la rétrospective*, *op.cit*., p. 17.

d'Anselm Kiefer *Voyage au bout de la nuit* (2017) **[Fig. 25]**, cet assemblage métallique rudimentaire contraste avec la dimension impressionnante de pièces représentant une voiture ou un avion. Leur aspect bricolé conduit à ne pas les imaginer en fonctionnement, car de ce point de vue-là, ils n'inspirent guère la sérénité ou la sécurité. On se concentre alors sur leur dimension symbolique et poétique.

Fig. 24 : Panamarenko, *Prova Car*, 1967.

Fig. 25 : Anselm Kiefer, *Voyage au bout de la nuit*, 2017.

Des artistes s'intéressent au bricolage en évoquant par l'aspect de leurs œuvres une forme de maladresse technique, d'assemblage instable ou autres imperfections plastiques. Mais il existe aussi des artistes à la démarche similaire à celle du bricoleur par le fait d'opérer systématiquement avec des matériaux et objets récoltés çà et là. A l'image de l'artiste français Régis Vidal, connu sous ses pseudonymes *Régis-R* ou encore *Prince of Plastic*. Comme le sous-entend ce dernier pseudonyme, cet artiste travaille presque exclusivement le plastique. Et surtout, il s'agit systématiquement de plastique de récupération. Il se place ainsi entièrement dans les pas du bricoleur, de l'obtention des matériaux jusqu'à leur assemblage pour créer des sculptures ou des installations parfois de taille conséquente totalement fabriquées en plastique récupéré par-ci par-là. Il s'agit alors bien d'un art de récupération, évoquant avec ironie la société de consommation qui produit d'immenses quantités de plastique, parfois à usage unique qui se retrouvent rapidement parmi nos déchets et ne sont pas toujours recyclés.[79]

[79] « A l'heure où le déchet s'impose comme un problème de civilisation majeur, son travail naît au cœur d'une profonde conscience écologique et d'une volonté de donner à voir le déchet autrement. [...] Fasciné par les objets, plastiques de préférence, les formes, les couleurs et mécaniques qui les composent, c'est tout naturellement que l'artiste s'attarde à opérer et assembler les éléments qu'il récupère. », Fay, Lucile, page consacrée à un évènement avec Régis-R au centre Pompidou appelé *Do it youRself avec Régis-R*, d'octobre 2011 à janvier 2012, sur le site internet du Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, disponible à cette adresse : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c9jzL7e/r59R4G

Fig. 26 : Vue de l'atelier de Régis-R à Aubervilliers, de nombreuses pièces de plastique en tous genres sont stockées.

Les œuvres de Régis-R se sont pas non plus dénuées d'aspect bricolé. L'artiste s'adonne à l'assemblage de différents éléments de plastique, sans chercher à masquer la multitude d'éléments différents utilisés pour une pièce. Dans ce registre, nombreux sont les artistes qui travaillent ainsi, assemblant plusieurs pièces, petits éléments détournés pour en créer une autre. *Girl Power n°4* de Régis-R **[Fig. 27]** n'est ainsi pas sans rappeler, jusqu'à la forme, l'œuvre de l'artiste américain Tom Sachs *Lem : ATF : NSA : Shotgun, 12 guage, Breech-Loading, Handmade* **[Fig. 28]**. L'objet que l'artiste souhaite évoquer symboliquement est bien visible, tout comme les différents éléments récupérés et assemblés pour créer cette pièce.

Fig. 27 : Régis-R, *Girl Power n°4*, 2019.

Fig. 28 : Toms Sachs, *Lem : ATF : NSA : Shotgun, 12 guage, Breech-Loading, Handmade*, 2007.

Par ailleurs, Robert Filliou, à qui l'on doit le concept du *mal-fait*, créait lui aussi des assemblages de la sorte dès les années 1960, comme *Tool Cross* (1967) **[Fig. 29]**. Avec cette pièce, il ne se contente pas de créer un assemblage de formes et d'objets pour évoquer une autre forme (le cas échéant celle d'un crucifix). Il réalise une véritable sacralisation des outils qui permettent la réalisation de ces assemblages. Ainsi, une scie, un marteau ou encore une balance font partie intégrante de l'œuvre, alors qu'ils ont probablement participé à sa réalisation.

Fig. 29 : Robert Filliou, *Tool Cross*, 1967.

De différentes façons, des artistes s'intéressent au bricolage, dans la démarche de création comme sur l'apparence des œuvres une fois terminées. Il reste important de préciser que si la notion de bricolage vient alors élargir le champ de l'art contemporain par de nouvelles possibilités techniques, l'art ainsi créé reste de l'art contemporain au sens d' « art culturel »[80] comme l'entend Dubuffet. Un artiste qui se définit lui-même de la sorte et est reconnu comme tel peut s'intéresser au bricolage et au travail de bricoleurs amateurs, il n'en devient pas pour autant un artiste brut.

[80] Dubuffet, Jean, *L'Homme du commun à l'ouvrage, op. cit.*, p. 108.

II. ESTHÉTIQUE BURLESQUE

C'est en imaginant une machine qui permettrait à son utilisateur de monter la marche d'un trottoir que j'ai pensé et construit *Monte-trottoir*. *Monte-trottoir* est doté d'une base plate faite de plusieurs planches de bois vissées et collées entre-elles. Sur cette base est installée une charnière à laquelle est fixé un morceau de tasseau, prolongé par une tige de fer d'un mètre de long au bout de laquelle se trouve un dernier morceau de tasseau, équipé d'une poignée métallique afin d'assurer une meilleure prise en main de l'outil. Les éléments de bois qui constituent *Monte-trottoir* sont peints de couleur bleue, tandis que les pièces métalliques (la charnière et la poignée) sont laissées telles quelles.

Fig. 30.A : *Monte-trottoir*, 2019.

Fig. 30.B : *Monte-trottoir*, 2019.

Fig. 30.C : *Monte-trottoir*, 2019.

Fig. 30.D : *Monte-trottoir*, 2019.

La vidéo allant de pair avec l'objet *Monte-trottoir* est un court plan séquence dans lequel on voit mon personnage entrer dans le champ de l'image et buter sur un trottoir **[Fig. 30.A]**, il ressort alors de l'image par le côté droit (d'où il était arrivé) avant de revenir se présenter face au trottoir, cette fois muni de l'objet censé lui permettre de franchir cet obstacle **[Fig. 30.B]**. Le personnage saisit l'objet par sa poignée, prend un pas d'élan et saute en appui sur *Monte-trottoir* dans un geste rappelant la discipline athlétique du saut à la perche **[Fig. 30.C]**, la charnière permettant à la tige d'accompagner le mouvement du saut. La vidéo se termine quand le personnage disparaît par le côté gauche de l'image après avoir franchi l'obstacle **[Fig. 30.D]**, laissant sur place l'objet qui lui a permis de continuer sa progression.

A. DES FILMS BRICOLÉS

Le bricolage comme manière de travailler n'est pas exclusivement réservé aux pratiques relatives au travail manuel auxquelles on s'adonne dans sa grange, son garage ou son atelier. On retrouve notamment cette notion de bricolage dans le cinématographe. Il existe en effet diverses techniques s'apparentant à la ruse qui permettent de produire et de travailler les images de « films bricolés »[81], et ce au cours des différentes étapes de la création d'un film. Le principe du cinéma est de donner à voir une importante quantité d'images afin de créer des images en mouvement. Ces images, appelées photogrammes, sont assemblées les unes après les autres sur un rythme qui était auparavant de dix-huit images par seconde, et qui est dorénavant de vingt-quatre images par seconde. De par cette capacité à reproduire des images en mouvement sur une durée déterminée, le cinéma apparaît comme un des moyens de représentation les plus réalistes qui soit[82]. Et il existe de nombreux procédés techniques où ingéniosité, adaptation et astuce semblent les maîtres-mots pour un cinéaste afin de perfectionner l'image comme la « portion d'imaginaire qui est contenue dans le cadre »[83]. Le cadre représentant les contours des images montrées, c'est-à-dire ce qu'un réalisateur souhaite donner à voir dans son film.

Pour un film réalisé dans des studios de cinéma, la construction d'un décor est un préalable au tournage de la plupart des films. L'élaboration d'un décor de cinéma nécessite une phase de travaux techniques et manuels, effectuée le plus souvent par des spécialistes. Pour autant, même s'il est fabriqué par des professionnels, un décor comporte en lui l'idée même de la tromperie et de l'illusion, que l'on retrouve dans le bricolage, et ce qu'il s'agisse de grands panneaux peints afin de représenter un univers, une ambiance ou une perspective ou bien d'objets décoratifs présents dans le cadre de l'image. Les éléments qui composent un décor peuvent être de vrais objets fonctionnels ou non qui sont placés dans le champ de la caméra, comme des pièces réalisées par les décorateurs en bois ou dans des matières bon marché comme le carton où le papier mâché. Il s'agit alors de représenter symboliquement un objet, de manière réaliste, sans pour autant chercher à fabriquer un objet qui soit fonctionnel.

Au moment-même de la prise de vues, des techniques cinématographiques peuvent être employées afin de créer une illusion et d'évoquer symboliquement par l'image ce qui n'est pas réellement présent face à la caméra le jour du tournage. Parmi ces techniques, le trompe-l'œil

---

[81] Bouvier, Mathieu, « ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton », *Vertigo*, n°33, janvier 2008, p. 4.

[82] « Parmi tous les arts ou les modes de représentation, le cinéma apparaît comme l'un des plus réalistes puisqu'il est à même de reproduire le mouvement et la durée. », Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc, *L'Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. « Université Information Formation », 1983, p. 95.

[83] Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc, *ibid.*, p. 12.

consiste à placer au premier plan du champ, très proche de la caméra, un support sur lequel est peint, dessiné ou imprimé une image. Bien positionné et avec un bon jeu de lumière, le trompe-l'œil s'immisce dans le champ si bien qu'on ne le remarque pas. Charles Chaplin a utilisé la technique du trompe-l'œil afin de tourner une célèbre scène de son film *Les Temps modernes*[84] où il se met en scène patinant au bord du vide, donnant une forte sensation de danger **[Fig. 31]**.

Fig. 31 : Charles Chaplin, *Les Temps modernes* (photogramme), 1936.

Sur cette image, Charles Chaplin patine sur une seule jambe au bord du vide, les yeux bandés. Seulement, il n'était pas question le jour du tournage de cette séquence de courir le risque d'un accident. Ainsi, si Chaplin devait à ce moment prendre soin de ne pas dépasser sur ses patins une certaine limite dans l'espace, c'est parce que l'utilisation du trompe-l'œil aurait alors été démasquée, ce qui aurait en plus produit une image incohérente. La partie inférieure gauche de ce photogramme, qui représente un étage inférieur et par la même un risque de chute pour le personnage, est en fait une petite planche de bois placée en premier plan, perpendiculaire au sol, face à la caméra. Appliquée comme cela, à la façon d'un calque, cette pièce de bois crée la sensation de vide que ressent le spectateur du film. Il s'agit alors d'un travail de précision de sorte à ce que le trompe-l'œil soit inséré dans le champ de la caméra en respectant l'angle de la perspective du reste du décor. Afin de mieux insérer ce trompe-l'œil dans le reste du décor, on peut voir dans le coin inférieur droit une planche qui semble posée sur un tréteau au bord du vide. Cette planche fait elle aussi parti du trompe-l'œil, et permet par sa disposition une meilleure insertion du dispositif placé en premier plan dans le reste de l'image.

Un réalisateur peut également *bricoler* avec sa caméra-même. C'est ce que fait Buster Keaton, par exemple, dans son film *Frigo, capitaine au long cours*[85]. Le personnage interprété par Buster Keaton et sa famille sont à bord d'un bateau qu'il a lui-même construit, et naviguent sur un fleuve dans ce qui semble être une plaine **[Fig. 32]**. Afin de créer une illusion de dénivelé,

[84] *Les Temps modernes*, (titre original : *Modern Times*), long-métrage de Charles Chaplin, United Artists Corporation, 1936.

[85] *Frigo, capitaine au long cours*, (titre original : *The Boat*), court-métrage de Buster Keaton, Comique Film Corporation, 1921.

tantôt ascendant, tantôt descendant, Keaton incline directement la caméra qui filme, ce qui a pour effet de créer une image où l'on voit un bateau sur l'eau remonter puis descendre une pente, évoquant symboliquement un chemin parcouru assez conséquent.

Fig. 32.A : Buster Keaton, *Frigo, capitaine au long cours* (photogramme), 1921.

Fig. 32.B : Buster Keaton, *Frigo, capitaine au long cours* (photogramme), 1921.

Fig. 32.C : Buster Keaton, *Frigo, capitaine au long cours* (photogramme), 1921.

Fig. 32.D : Buster Keaton, *Frigo, capitaine au long cours* (photogramme), 1921.

On perçoit bien que le cadre du photogramme où le bateau est en phase ascendante **[Fig. 32.A]** n'est pas le même que celui où le même bateau est en phase descendante **[Fig. 32.C]**. L'environnement naturel semble toutefois être le même, si bien que l'on peut imaginer que ces deux séquences ont été tournées à des endroits distants de quelques dizaines ou centaines de mètres. Au moment du tournage de ces images, le bateau est complètement à plat sur un fleuve plat. En inclinant la caméra dans un sens puis dans un autre, Buster Keaton réalise ce que l'on nomme un plan débullé, c'est-à-dire que la caméra ne filme plus dans un axe parallèle au sol, mais de manière inclinée, donnant cette sensation de dénivelé ou d'instabilité. Après chacun de ces plans, Keaton place un plan l'intérieur du bateau, de sorte à montrer les conséquences à bord des irrégularités topographiques du terrain que le bateau traverse. Après avoir montré le bateau monter une pente **[Fig. 32.A]**, il insère un plan à l'intérieur du bateau où tout semble basculer vers le premier plan, le personnage de Buster Keaton doit alors retenir la table afin qu'elle ne se renverse pas, tandis que sa femme et ses enfants se cramponnent comme ils peuvent pour ne pas perdre l'équilibre **[Fig. 32.B]**. Le plan suivant est celui où le bateau semble être en train de descendre une pente le long du même fleuve **[Fig. 32.C]**. Celui qui suit est à nouveau un plan de l'intérieur du bateau, que l'on voit incliné cette fois vers l'arrière-plan **[Fig.**

32.D]. Encore une fois, le personnage que joue Keaton doit retenir la table quand sa famille essaie de ne pas tomber. Ces deux plans en intérieur n'ont pas été tournés à l'intérieur d'un bateau, mais dans un studio de cinéma. Ce décor de bateau était installé sur un dispositif qui permettait de l'incliner rapidement dans un sens ou dans l'autre. La caméra, elle, filmait dans un axe droit et parallèle au sol, ce qui accentue l'impression de secousse à bord due aux dénivelés que le bateau arpente au fil de sa croisière.

Les cinéastes ont également la possibilité de *bricoler* des images après les avoir tournées. C'est par exemple le cas de cette séquence du film *Shanghaied Lovers*[86] mettant en scène l'acteur Harry Langdon. Le personnage qu'interprète Langdon est un marin, qui se retrouve au cours de cette séquence enfermé dans la cabine du capitaine, lequel se montre violent. Il souhaite s'échapper, tente en vain d'ouvrir la porte de la cabine et finalement, prend son élan et saute de sorte à s'enfuir de la cabine en passant par l'ouverture d'un petit hublot présent sur le haut de la porte **[Fig. 33]**.

Fig. 33.A : Harry Langdon dans le film de Roy del Ruth, *Shanghaied Lovers* (photogramme), 1924.

Fig. 33.B : Harry Langdon dans le film de Roy del Ruth, *Shanghaied Lovers* (photogramme), 1924.

Fig. 33.C : Harry Langdon dans le film de Roy del Ruth, *Shanghaied Lovers* (photogramme), 1924.

Fig. 33.D : Harry Langdon dans le film de Roy del Ruth, *Shanghaied Lovers* (photogramme), 1924.

Pour cette séquence a été utilisée la technique de la surimpression. Cette scène se déroule en deux temps, premièrement à l'intérieur de la cabine du capitaine **[Fig. 33.A]** et **[Fig. 33.B]**, puis

[86] *Shanghaied Lovers*, (pas de titre français), court-métrage de Roy del Ruth, Colombia Pictures, 1924.

à l'extérieur de cette cabine, quand le marin a réussi à s'en extraire **[Fig. 33.C]** et **[Fig. 33.D]**. La surimpression consiste à tourner chaque plan plusieurs fois. Ici, le plan à l'intérieur ainsi que celui à l'extérieur ont chacun été filmés deux fois. Un plan sur deux a été tourné avec Harry Langdon **[Fig. 33.A]** et **[Fig. 33.D]**, et un sur deux sans lui **[Fig. 33.B]** et **[Fig. 33.C]**. Les deux prises ont été effectuées avec le même cadre : le décor ou le personnage du capitaine restent en place, seule la présence ou l'absence de l'acteur principal varie. Sur les plans où Langdon n'est pas physiquement présent, sa silhouette dans son costume de matelot est dessinée à même le film. Ce qui permet de faire passer le personnage par un interstice dans lequel Langdon n'aurait probablement pas pu d'engouffrer réellement. Pour une meilleure fluidité de l'ensemble, Harry Langdon n'est pas subitement remplacé à l'image par son double dessiné sur le film, si bien que pendant un laps de temps très court, il est présent en même temps qu'il est dessiné sur la pellicule du film. Ainsi, deux prises de vues avec le même cadre sont superposées. L'une avec l'acteur présent physiquement, l'une avec le personnage dessiné à même la bande. Dessiner directement sur le film est un travail qui relève d'une sorte d'artisanat par rapport au tournage d'images sur une pellicule argentique, il s'agit néanmoins d'un travail où une extrême rigueur est de mise, puisque l'élément dessiné (ici le personnage du marin) doit être représenté sur chacun des photogrammes qui constituent la séquence où l'on souhaite montrer cet élément. Les dessins sur les films étaient réalisés avec une encre qui permettait au mieux de représenter des détails sans toutefois obstruer totalement la lumière d'un projecteur ce qui aurait eu pour effet de ne montrer qu'une ombre sur l'écran de cinéma. C'est pourquoi sur la séquence ci-dessus le personnage dessiné apparaît translucide et laisse apparaître le décor à travers lui. Ainsi, bien des moyens sont à la disposition des cinéastes, et ce depuis plus d'un siècle, afin de travailler leurs images avec un certain sens de la ruse ou de la tromperie, idées que l'on retrouve dans le travail du bricolage, afin de créer des illusions pour le spectateur. C'est bien cette notion de ruse et de l'ingéniosité afin de tromper qui fait le lien entre bricolage et cinéma, et il est important de préciser que certaines techniques comme la surimpression ou le trompe-l'œil nécessitent une grande précision dans leur exécution, précision qui n'est pas la première des qualités des bricoleurs. Notons également que des films ont pu être réalisés parce qu'une opportunité inattendue a pu se présenter à un cinéaste, lui offrant un nouveau champ des possibles le temps du tournage d'un film. Citons afin d'illustrer ce propos la réalisation par Buster Keaton de son film *La Croisière du Navigator*[87]. Dans ce film, Buster Keaton se retrouve seul à bord d'un paquebot de croisière avec une jeune femme qu'il souhaite épouser. Le film

[87] *La Croisière du Navigator*, (titre original : *The Navigator*), long-métrage de Buster Keaton, Buster Keaton Comedies, 1924.

montre ces personnages s'adapter à la vie à deux dans un espace vaste, mais clos, et devoir gérer une multitude de problèmes comme une fuite d'eau ou une attaque de cannibales. Ce film n'a pas vu le jour suite à la volonté de Buster Keaton ou d'un de ses associés de tourner un film sur un paquebot, mais tout simplement parce qu'un beau jour, un des collaborateurs de Buster Keaton nommé Fred Gabourie a découvert le bateau qui ne s'appelait pas encore *Navigator* à vendre. Il prévint aussitôt Keaton de cette opportunité, le bateau fut acheté sur le champ et le tournage commença ensuite rapidement. Il s'agit ainsi d'une sorte de travail à l'image de celui d'un bricoleur qui utilise de matériaux récoltés çà et là, à l'exception qu'ici, l'objet récupéré fortuitement est un navire de plus de deux-cents pieds.

Les films cités précédemment en exemple sont tous des films burlesques américains de la première partie du XXe siècle. Les cinéastes cités, salués pour leur travail encore aujourd'hui, savaient au moment de réaliser ces films se montrer ingénieux et rusés, et « plutôt qu'en artistes, ils fabriquaient leurs films en bricoleurs inspirés. »[88] Le genre burlesque est un genre comique qui a traversé les décennies tout en conservant un fort intérêt de public, principalement par nostalgie de leur esthétique plutôt que pour leur dimension comique[89], comme si l'intérêt pour le souvenir agréable d'une époque révolue prédominait sur l'affection à cette façon de créer un cinéma destiné provoquer le rire.

B. LE COMIQUE PAR LE TRAGIQUE

Le cinéma burlesque est apparu aux États-Unis au cours des années 1910. Il s'agit d'un genre cinématographique en noir et blanc, relevant du registre comique, c'est-à-dire qu'il est destiné à amener le rire. La notion de burlesque implique un cinéma d'action, porté principalement autour du comique de geste, dans un univers où désordre, chaos et violence sont rois. Le burlesque met en scène des personnages auxquels des mésaventures ne cessent d'arriver au cours des histoires de ces films. Le terme de burlesque provient de l'italien *burlesco* qui désigne un genre de comédie théâtrale parlée, dans le registre comique également, et qui, comme chez les cinéastes burlesques du début du XXe siècle, faisait la part belle à la violence ou la grossièreté sur scène. Parmi les plus célèbres acteurs burlesques, nous pouvons citer Mack Sennett, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon ou encore Stan Laurel et Oliver Hardy

[88] Král, Petr, *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, coll. « Stock cinéma », 1984, p. 221.
[89] « Si étrange que cela paraisse pour un genre comique, on s'intéresse au burlesque d'abord par nostalgie », Král, Petr, *ibid.*, p. 31.

qui formaient le duo Laurel & Hardy ainsi que les frères Marx. Leur personnage à l'écran étaient rapidement identifiables, notamment de par leur costume ou redingote serrée, leur pantalon trop grands ou bien leurs longues chaussures. Une autre marque qui rend les acteurs burlesques facilement reconnaissables est la façon dont ils se maquillaient le visage d'un blanc très clair. En effet, les caméras qu'ils utilisaient à l'époque ne pouvaient capter que peu de contrastes entre les noirs et les blancs, si bien que sans maquillage, ces acteurs apparaitraient à l'écran avec un visage gris et terne.

Ce cinéma burlesque, dans un premier temps, produisait presque exclusivement des courts-métrages dans lesquels les acteurs précités se mettent ou sont mis en scène dans une nouvelle situation ou exercent un nouveau métier, sans jamais beaucoup de réussite[90]. Le personnage de Buster Keaton est ainsi employé d'une forge dans *Malec Forgeron*[91] et détruit la voiture de luxe qu'il est censé réparer **[Fig. 34]**. Harry Langdon interprète quant à lui le rôle d'un photographe dans *Smile Please*[92] et se montre lui aussi un piètre professionnel du métier qu'il incarne le temps de ce film, mettant notamment le feu à son appareil de photographie **[Fig. 35]**.

Fig. 34 : Buster Keaton, *Malec Forgeron* (photogramme), 1922.

Fig. 35 : Harry Langdon dans le film de Roy del Ruth, *Smile Please* (photogramme), 1922.

Ces deux exemples montrent des personnages qui semblent dépassés par leur situation et provoquent la catastrophe. Ils perdent le contrôlent et alors « s'agitent plus qu'ils n'agissent. »[93] De cette façon d'utiliser dans leur cinéma le désordre, la catastrophe ou le chaos, les cinéastes burlesques reprennent à leur compte de nombreux codes du registre de l'horreur ou du tragique, relatifs à la fatalité. En effet, le registre tragique et le comique burlesque exposent chacun à leur

[90] « Si beaucoup de burlesques – en particulier de courts-métrages ont pour ''thème'' un métier précis (Fatty Groom, Charlot accessoiriste, Malec Forgeron, Lui danseur…) ce n'est que pour en montrer un exercice déréglé et saboté. », Král, Petr, *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème*, *op. cit.*, p. 189.
[91] *Malec Forgeron*, (titre original : *The Blacksmith*), court-métrage de Buster Keaton, Comique Film Corporation, 1922.
[92] *Smile Please*, (pas de titre français), court métrage de Roy del Ruth, Colombia Pictures, 1924.
[93] Král, Petr, *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème*, *op. cit.*, p. 206.

manière des personnages désespérés dans une atmosphère de confusion générale[94]. Ainsi, les spectateurs de cinéma burlesques sont confrontés à des personnages faisant face à la violence ou la méchanceté. Dans le cinéma burlesque, une farce basée sur la violence est qualifiée par le terme de *slapstick*, qui est le nom d'un bâton qui produit un fort claquement lorsqu'il est frappé. Par métonymie, le genre burlesque au cinéma est souvent évoqué sous le nom de *slapstick*. Et puisque les « forces dont fait fond le comique sont celles précisément à partir desquelles se définit l'expérience tragique »[95], les personnages burlesques peuvent très bien dans le cadre d'un film comique se montrer violent ou bien subir la violence, et parfois même faire face à la mort.

Fig. 36 : Charles Chaplin, *Charlot Policeman* (photogramme), 1917.

Fig. 37 : Buster Keaton, *Frigo et la baleine* (photogramme), 1923.

Les deux photogrammes ci-dessus témoignent de la place de la violence dans le cinéma burlesque. On peut y voir dans un premier temps Charles Chaplin incarner un policier dans le film *Charlot Policeman*[96] et frapper de sa matraque un passant sur le trottoir **[Fig. 36]** (un exemple de slapstick). Le second photogramme est issu du film de Buster Keaton *Frigo et la baleine*[97]. A ce moment précis, le personnage de Keaton qui dérivait seul en mer sur une petite barque vient d'être secouru par un navire baleinier dont le capitaine est un véritable tyran qui jette à l'eau chaque matelot qui lui cause du tort **[Fig. 37]**, comme par exemple lui servir un café qui n'est pas à son goût. Sur ce photogramme, Keaton se trouve derrière le capitaine, et porte un gilet et une cravate. Notons au passage qu'il est possible de distinguer dans le coin inférieur droit de l'image la présence d'un stock de couronnes mortuaires. En effet, le capitaine

[94] « c'est bien dans le désordre, dans le débraillé et la confusion des éparpillements que vivent à leur aise et prospèrent certaines formes d'horreur comme de comique », Jouannais, Pierre-Yves, « Le jour où le Clown pleurera » dans *l'Horreur comique : esthétique du slapstick*, Paris, Centre Pompidou, 2004, p.89.
[95] Michaud, Philippe-Alain, « Dash, crash, smash, splash » dans *l'Horreur comique : esthétique du slapstick*, *op. cit.*, p. 56.
[96] *Charlot Policeman*, (titre original *Easy Street*), court-métrage de Charles Chaplin, Mutual Film Corporation, 1917.
[97] *Frigo et la baleine*, (titre original : *The Love Nest*), court-métrage de Buster Keaton, Buster Keaton Comedies, 1923.

a coutume d'en jeter une à la mer après avoir lancé un de ses matelots par-dessus bord, provoquant dans le film un comique de répétition.

Au fil de leurs aventures les personnages burlesques sont amenés dans des situations toujours plus chaotiques et désordonnées, accomplissant ou voyant se dérouler sous leurs yeux des évènements exceptionnels. Pour autant, le burlesque n'emmène jamais ses personnages sur le terrain du fantastique ou de l'irrationnel. Leurs actions peuvent paraître exceptionnelles, mais il s'agit toujours d'un exceptionnel rationnel et réalisable[98].

Au-delà de la dimension comique du burlesque, et ce en employant de nombreux codes inspirés du tragique, les réalisateurs de ce genre cinématographique effectuent un important de travail de photographie. Leur moyen d'expression est la succession d'images en mouvement, et, que les histoires qu'ils racontent soient drôles ou tristes, elles sont constituées de belles images. Les films burlesques du début du siècle dernier sont ainsi conçus pour être des films soignés, ce qui contribue au rapport nostalgique que les spectateurs entretiennent avec ce genre un siècle après ses premiers pas. De par cette façon de constituer des images soignées à partir de chaos et de désordre, il est possible d'établir un lien entre cinéma burlesque et surréalisme. Comme le mouvement surréaliste, le burlesque travaille la dimension onirique d'une image, la dimension narrative en plus. Il est fréquent de voir des personnages de cinéma burlesques rêver. Le spectateur est alors invité à suivre le personnage dans son rêve, où la logique est soudainement mise de côté. On peut par exemple voir dans *Frigo fregoli*[99] le personnage de Buster Keaton se dédoubler dans un opéra, si bien que tous les musiciens et membres du public sont interprétés par Keaton. Ainsi, il est possible sur un même plan d'observer trois Buster Keaton jouant de différents instruments grâce à trois plans superposés en utilisant la surimpression **[Fig. 38]**.

Fig. 38 : Buster Keaton, *Frigo fregoli* (photogramme), 1921.

[98] « Le burlesque, pour sa part, n'est jamais aussi fort que s'il exerce son invention dans le cadre d'un ''réalisme magique'', en tenant compte de ses limites. », Král, Petr, *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème*, *op. cit.*, p. 138.

[99] *Frigo fregoli*, (titre original : *The Playhouse*), court-métrage de Buster Keaton, Comique Film Corporation, 1921.

Le personnage de Buster Keaton, « même s'il rêve, reste actif et conquérant »[100], il s'agit là d'une de ses caractéristiques. Keaton s'amuse lui-même souvent dans ses films à jouer sur la confusion entre rêve et réalité. Il n'est pas rare qu'à la fin d'un de ses films le spectateur comprenne par un simple plan que toute l'histoire qu'il vient de suivre n'était en fait qu'un rêve du personnage. C'est le cas par exemple à partir des deux derniers plans de son film *Frigo l'esquimau*[101].

Fig. 39.A : Buster Keaton, *Frigo l'esquimau* (photogramme), 1922.

Fig. 39.B : Buster Keaton, *Frigo l'esquimau* (photogramme), 1922.

Durant le film le personnage principal poursuivait une femme qu'il aime, tout en étant suivi par un rival amoureux. Après avoir enfin pu retrouver la femme qu'il souhaite épouser, il reçoit dans le dos une balle tirée par son rival. Au sol, mourant, il regroupe ses dernières forces pour sortir son revolver vers celui qui vient de lui tirer dessus **[Fig. 39.A]**. Dans le plan suivant, Buster Keaton se tient avec le bras dans la même position que lors du plan précédent, mais il tient cette fois un journal ou un programme de cinéma. En effet, il se trouve assis dans une salle de cinéma, vide, comme s'il s'était endormi pendant un film. Un homme se tient à ses côtés, lui signifiant qu'il est temps de quitter la salle **[Fig. 39.B]**. On observe à propos de ce film que Buster Keaton utilise le rêve pour amener le thème de la mort dans son travail. La mort n'est présente dans ses films seulement lorsqu'il est en train de rêver (le personnage de Keaton se réveille également à la fin de *Frigo et la baleine* évoqué précédemment où le capitaine jette des matelots par-dessus bord). Dans *Frigo l'esquimau*, l'acte de mort vient de lui directement : il abat lui-même plusieurs personnes au fil de l'histoire avant de recevoir une balle, et finalement de se réveiller. Cela va dans le sens d'un lien existant entre le rêve et la mort : tous deux sont hors de la vie.

[100] Coursodon, Jean-Pierre, *Buster Keaton*, Paris, Atlas, Pierre Lherminier, 1986, p. 111.
[101] *Frigo l'esquimau*, (titre original : *Frozen North*), court-métrage de Buster Keaton, Buster Keaton Comedies, 1922.

Ainsi, le burlesque au cinéma met en scène des personnages souvent dépassés, dans un univers chaotique et violent, qui ne semblent exercer aucun contrôle sur la situation et sur leurs propres mouvements, laissant penser qu'ils subissent les évènements plus qu'ils ne les maîtrisent[102]. Les personnages principaux de ces films burlesques ne présentent pas les traits des héros de cinéma habituels, comme si les réalisateurs souhaitent mettre en avant « cette insoutenable position de héros moderne »[103] par cette esthétique de violence gratuite et ridicule et de personnages sans aucune emprise sur le monde dans lequel ils vivent.

C. LE DÉMENTÈLEMENT DE CODES CINÉMATOGRAPHIQUES : LE HÉROS ÉPIQUE ET LA NARRATION LINÉAIRE

Le cinéma burlesque du début du XXe siècle présente des personnages aux antipodes des héros épiques, qui se veulent des héros forts, conquérants et dominants et accomplissent de nombreux exploits au cours de leurs aventures. Les personnages burlesques, ne sont pas des figures de domination, n'ont aucune emprise sur leur univers ou sur leurs semblables, et semblent même être des personnages faibles, qui jusque-là n'avaient jamais pu être considérés comme les personnages principaux d'un film[104]. Les héros épiques vus habituellement sur les écrans de cinéma accomplissent des exploits afin de résoudre des problèmes, qui peuvent être personnels ou bien ceux d'une communauté à laquelle le héros vient apporter son aide. Le personnage burlesque, que l'on peut qualifier d'anti-héros, a l'air au fur et à mesure de s'attirer les problèmes et même de les créer plutôt que de les résoudre. Effectivement, les personnages burlesques tentent de régler des problèmes de manière toujours plus originale sans toutefois y parvenir, entraînant alors de nouveaux problèmes à résoudre[105]. Le fait que ces individus aillent d'échec en échec, de catastrophe en catastrophe, ne les empêche pas de s'attirer une certaine sympathie de la part du public. Pour autant, que les spectateurs puissent ressentir une forme de

[102] « Le burlesque dépossède l'humain de cette capacité qui lui serait propre : le mouvement volontaire », Jouannais, Pierre-Yves, « Le jour où le Clown pleurera » dans *l'Horreur comique : esthétique du slapstick*, *op. cit.*, p. 88.
[103] Jouannais, Pierre-Yves, *ibid.*, p. 85
[104] « Tandis que la plupart des films muets ''sérieux'' font l'apologie d'un individu ''fort'', le burlesque dès ses débuts, prend du reste explicitement le parti de l'homme faible », Král, Petr, *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème*, *op. cit.*, p. 74.
[105] « Chaque échec, chaque problème reçoit une solution incongrue qui devient un nouvel échec, qui appelle à son tour etc., c'est le moteur burlesque », Goudard, Philippe, « Le clown, poète du désordre », *Sens-dessous*, n°11, janvier 2013, p.135.

sympathie à leur égard ne signifie pas qu'ils souhaitent s'identifier à eux pour autant, et ce au contraire des héros épiques.

La figure du héros épique est un des premiers codes cinématographiques que le cinéma burlesque démantèle. En effet, le public de cinéma est habitué à un certain nombre de codes, qui constituent un « espéranto visuel »[106], une forme de langage cinématographique universel. La déconstruction du personnage principal comme individu fort et capable d'exploits n'est que le premier acte de cet abolissement des repères pour les spectateurs. Notons au passage que certains aspects techniques de ce cinéma contribuent à engendrer la part de mystère dans laquelle le cinéma burlesque plonge ses spectateurs, qui sont amenés à « ne plus rien comprendre, jusqu'au dernier des repères »[107]. Tout d'abord, ces premiers films burlesques sont tous des films muets. Le muet permet alors de montrer une certaine idée de la vérité sans aucun habillage sonore, laissant ainsi une part plus importante d'interprétation pour le public, puisque le son est un élément qui fait office de repère pour le spectateur. De cette façon, le muet contribue à « la magie que le cinéma confère au réel »[108, 109]. De plus, la plupart des films évoqués jusqu'ici sont presque centenaires, et si bon nombre de ces films restent disponible aujourd'hui, la plupart des versions numérisées proviennent de pellicules qui se sont dégradées avec le temps de manière plus ou moins conséquente. Les images sont parfois peu nettes, ce qui accentue cette idée de manque de repères. Cette considération selon laquelle le cinéma burlesque est un genre dépourvu de repères cinématographiques par le fait qu'il soit un cinéma muet, en noir et blanc et parfois à la qualité visuelle détériorée est toutefois à pondérer car ces caractéristiques-là ne sont en aucun cas propres au genre burlesque, mais sont en fait les limites techniques du cinéma au début du XXe siècle.

Un autre code fondamental du cinéma perturbé par le genre burlesque est celui de la prédominance de la narration linéaire. Bien sûr, les films burlesques ne dérogent pas à la règle selon laquelle « tout film est un film de fiction »[110], et un film burlesque, comme tout autre, raconte une histoire. Cependant, le burlesque est avant tout un cinéma d'action, et fait « l'économie de tout attirail narratif pour faire évoluer ses protagonistes »[111] dans un univers où « espace, temps et logique sont envoyés aux oubliettes »[112], comme si la fiction n'était que

---

[106] Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc, *L'Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 126.
[107] Jouannais, Pierre-Yves, « Le jour où le Clown pleurera » dans *l'Horreur comique : esthétique du slapstick*, *op. cit.*, p. 91.
[108] Král, Petr, *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème*, *op. cit.*, p. 45.
[109] Aussi, ces films burlesques sont tournés en noir et blanc, privant ainsi le public des couleurs comme source d'indications afin de lire l'image.
[110] Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc, *L'Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 70.
[111] Beauvais, Yann, « Burlesque » dans *l'Horreur comique : esthétique du slapstick*, *op. cit.*, p. 68.
[112] Sufrin, Mark, *l'Horreur comique : esthétique du slapstick*, *op. cit.*, p. 116.

prétexte à mettre en scène les personnages dans différentes situations. Les personnages évoluent ainsi de situation en situation et de problème en problème qu'ils tentent de résoudre en s'autorisant quelques écarts et largesses par rapport au scénario initial. A l'écran, ils « transforment en évènement le moindre épisode »[113] dans un rythme où tout peut soudainement « passer de l'essentiel au dérisoire. »[114] Ainsi, chaque situation d'une histoire, qu'elle soit majeure où dérisoire quant au fil conducteur de la narration, est exploitée jusqu'au tarissement de la source comique qu'elle peut générer, libre ensuite au personnage de reprendre sa marche en avant, jusqu'au prochain problème. De cette façon, les confrontations entre un personnage et un problème qu'il rencontre sur son chemin ou dans son entreprise sont les principaux marqueurs de la progression du récit des films burlesques. Et les personnages étant régulièrement maladroits ou dépassés par les évènements, il est fréquent que ces problèmes ne soient jamais résolus. Pour autant, il se peut que par un geste plus ou moins volontaire, une solution puisse être trouvée comme par « retournement d'une incompétence en compétence supérieure »[115] de sorte à produire une « réussite inattendue »[116], rappelant le sens premier de la notion de bricolage, à savoir celui d'un mouvement accidentel à l'issue heureuse. D'ailleurs, Buster Keaton avait parfaitement conscience que cette forme de bricolage comme un acte non-contrôlé pouvait amener de bonnes surprises. Aussi, ses cameramen « avaient toujours pour consigne de ''continuer à tourner la manivelle'' quoiqu'il arrive »[117], tourner la manivelle signifiant ici que pour Keaton, sur les plateaux de tournages, il fallait continuer à tourner des images même après la fin d'une séquence prévue et réalisée, comme pour laisser la porte ouverte à l'accident heureux.

Chaque situation ou évènement dans un film burlesque est l'occasion de créer un ou plusieurs gags. Un gag est un élément comique, basée sur l'effet de surprise. Il s'agit de générer une attente et de la tromper, cet effet de surprise produit alors le rire[118]. Un film burlesque peut très bien être composé de dizaines de gags, avec plusieurs gags chaque minute.

La séquence suivante, extraite du film de Buster Keaton *Frigo déménageur*[119] illustre bien le gag comme élément comique consistant à générer une attente puis à la tromper. A ce moment précis du film, le personnage de Keaton est poursuivi par toute une cohorte de policiers, et

---

[113] Král, Petr, *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème*, *op. cit.*, p. 153.
[114] Girard, Mathilde, « Lu, vu, entendu », *Chimères*, n°64, février 2007, p. 115.
[115] Bouvier, Mathieu, « ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton », *op. cit.*, p. 6.
[116] Bouvier, Mathieu, *ibid.*, p. 6.
[117] Coursodon, Jean-Pierre, *Buster Keaton*, *op. cit.*, p. 124.
[118] « La fonction fondamentale de tout gag est de créer une surprise en trompant une attente. Plus grande la surprise, meilleur le gag. », Coursodon, Jean-Pierre, *ibid.*, p. 245.
[119] *Frigo déménageur*, (titre original : *Cops*), court-métrage de Buster Keaton, Comique Film Corporation, 1922.

décide de se cacher dans une malle **[Fig. 40.A]** pour pouvoir leur échapper. On voit ensuite un nombre conséquent de policiers en uniforme traverser le cadre de gauche à droite sans prêter attention à la malle en question **[Fig. 40.B]**, on peut alors penser que le personnage est tiré d'affaire. Seulement, un dernier policier qui s'était caché derrière le chariot renversé visible sur la partie gauche du plan apparaît. Il semble qu'il ait vu où s'était caché le personnage de Buster Keaton, il s'approche doucement de la malle et la referme de l'extérieur, rendant alors celui qui s'y trouve prisonnier **[Fig. 40.C]**. Seulement, le policier décide ensuite de soulever la malle, c'est là qu'on découvre que cette malle n'avait pas de fond, ce qui permet au personnage de prendre la fuite une nouvelle fois **[Fig. 40.D]**.

Fig. 40.A : Buster Keaton, *Frigo déménageur* (photogramme), 1922.

Fig. 40.B : Buster Keaton, *Frigo déménageur* (photogramme), 1922.

Fig. 40.C : Buster Keaton, *Frigo déménageur* (photogramme), 1922.

Fig. 40.D : Buster Keaton, *Frigo déménageur* (photogramme), 1922.

Ainsi, cette séquence montre une attente trompée par deux fois : on s'attend à ce que le personnage ait échappé pour de bon aux policiers lorsque ces derniers ont tous traversé le champ de la caméra sans le voir, avant de découvrir qu'un dernier policier à part de tous ses collègues avait lui bien vu le personnage entrer dans la malle. Puis, alors qu'on croit le personnage principal définitivement prisonnier après que le policier a refermé la malle sur lui, on découvre que cette malle est dépourvue de fond, laissant Buster Keaton apparaître pour continuer sa fuite. Les acteurs de cinéma burlesque comme Buster Keaton, Charles Chaplin ou Harry Langdon apparaissent à l'écran comme des anti-héros. Loin de la figure du héros épique, ils se montrent à la fois maladroits et désinvoltes. Ils semblent ne pas vouloir ou ne pas pouvoir trouver leur

place parmi leurs semblables, à l'instar d'un Buster Keaton « presque toujours marginal »[120] dans ses films. Cette façon plus ou moins volontaire de ne pas rentrer dans le moule de la société dans laquelle vivent fictivement ces personnages témoigne d'une volonté de liberté, et d'une détermination absolue à faire les choses à leur manière. Ces personnages sont souvent des vagabonds, et quand ils exercent un métier, c'est pour exploiter tous les accidents possibles inhérents à cette profession. Leur dimension marginale est accentuée par les ennuis qu'ils peuvent avoir avec la police. Les scènes de poursuites sont un grand classique du cinéma burlesque, et le plus souvent, les personnages principaux sont poursuivis par des policiers, comme ci-dessous Charles Chaplin dans *Charlot Patine*[121] **[Fig. 41]** ou Buster Keaton, toujours dans *Frigo déménageur* **[Fig. 42]**, tentant d'échapper à une véritable foule de policiers lancés à ses trousses.

Fig. 41 : Charles Chaplin, *Charlot Patine* (photogramme), 1917.

Fig. 42 : Buster Keaton, *Frigo déménageur* (photogramme), 1922.

D. UN CINÉMA DU CORPS

Le cinéma burlesque, même s'il s'agit avant tout d'un genre de fiction, est un cinéma d'action. L'action y est tant primordiale qu'elle devient plus importante que la narration. Ce cinéma d'action burlesque est un cinéma du corps, du corps en mouvement, du corps dans l'espace. Avant l'avènement du genre burlesque, le corps n'a jamais été aussi important, aussi central à l'intérieur d'une image de cinéma, et ce parce que les spectateurs de films burlesques suivent avant tout un corps en action plus qu'une histoire. Les acteurs de burlesque développent ainsi tout un travail autour de mimiques, d'attitudes corporelles qui leur sont propres. Par exemple, Chaplin, qui se met en scène en un personnage de vagabond prend plaisir à singer certaines manières aristocratiques, ou effectue fréquemment quelques bons à cloche pied en prenant un

[120] Coursodon, Jean-Pierre, *Buster Keaton*, *op. cit.*, p. 47.
[121] *Charlot Patine*, (titre original : *The Rink*), court-métrage de Charles Chaplin, Mutual Film Corporation, 1917.

tournant en marchant. Buster Keaton, de son côté est indentifiable par « son inimitable marque de fabrique : une fulgurance tonique superbement contrastée par un visage impassible »[122]. Au contraire de Chaplin, Keaton n'avait à l'écran quasiment aucun rictus du visage. Cependant, sa fine silhouette se démenait dans de larges mouvements dans tous les sens. Telle était la manière de Keaton de montrer « un corps qui exprime et projette ses affects sans que le visage ait besoin de les ''traduire'' »[123]. Bien qu'impressionnante dans sa façon de se mouvoir, la silhouette de Buster Keaton n'est pas particulièrement imposante. Le comédien est mince et plutôt de petite taille, ce qui renforce bien la position d'un personnage qui ne domine ses semblables. Cette idée est accentuée par le fait que Keaton faisait souvent jouer dans ses films et à ses côtés l'acteur Joe Roberts, doté d'une imposante morphologie, aux antipodes de la sienne qui est bien plus frêle.

Fig. 43 : Buster Keaton, *Malec Forgeron* (photogramme), 1922.

Fig. 44 : Buster Keaton, *Malec champion de golf,* (photogramme), 1920.

Fig. 45 : Buster Keaton, *Frigo et la baleine* (photogramme), 1923.

Fig. 46 : Buster Keaton, *Malec l'insaisissable* (photogramme), 1921.

Qu'il apparaisse à l'écran comme le patron de Keaton qui lui donne des ordres de façon virulente dans *Malec Forgeron* **[Fig. 43]**, un prisonnier absolument pas décidé à obéir à Keaton qui vient d'enfiler un costume de gardien dans *Malec Champion de golf*[124] **[Fig. 44]**, un capitaine de navire tyrannique dans *Frigo et la baleine* **[Fig. 45]** ou encore le chef de la police

[122] Bouvier, Mathieu, « ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton », *op. cit.*, p. 5.
[123] Bouvier, Mathieu, *ibid.*, p. 5.
[124] *Malec champion de golf*, (titre original : *Convict 13*), court-métrage de Buster Keaton, Comique Film Corporation, 1920.

face à un personnage interprété par Keaton recherché et poursuivi dans toute la ville dans *Malec l'insaisissable*[125] **[Fig. 46]**, Joe Roberts incarne par sa silhouette, en contraste parfait par rapport à celle de Buster Keaton, la force et l'opulence. Les personnages qu'interprètent Joe Roberts sont ainsi destinés à exercer une pression symbolique de tout un monde sur les personnages de Keaton.

Buster Keaton était cascadeur dans sa jeunesse avant de commencer à tourner ses propres films. C'est probablement à cette expérience qu'il doit un certain nombre de ses facultés corporelles de mouvement et de déplacement, avec un certain sens du rythme et de l'improvisation (l'improvisation était courante dans son travail comme expliqué précédemment). Buster Keaton effectuait fréquemment pour ses films des cascades impressionnantes d'agilité, de maîtrise mais aussi de résistance corporelle. Précisons qu'en tant qu'ancien cascadeur, Buster Keaton, comme la plupart des acteurs burlesques, n'était jamais doublé par un autre comédien ou cascadeur afin de réaliser certaines prises à risques. Une des cascades les plus connues de Buster Keaton provient du film *Malec chez les indiens*[126]. Pris en chasse par une tribu d'indiens qui comptent bien avoir sa peau, le personnage joué par Keaton se jette à corps perdu dans une forte pente. Il dévale alors tout un pan de montagne aux rythmes de grands bons et de pirouettes sur lui-même **[Fig. 47]** avant de continuer sa fuite en avant sans montrer le moindre signe de douleur ou de blessure.

Fig. 47.A : Buster Keaton, Malec chez les indiens (photogramme), 1922.

Fig. 47.B : Buster Keaton, Malec chez les indiens (photogramme), 1922.

Buster Keaton savait également se montrer d'une remarquable précision dans ses cascades. Dans *Malec l'insaisissable*, il suit la jeune fille qu'il aime et qui l'a invité à dîner avec son père. Or, le personnage de Keaton, qui est traqué par la police de toute la ville, découvre sur le fait que le père de son amie n'est qu'autre que le chef de la police. S'ensuit alors une scène de poursuite en intérieur, autour d'une table. Puis, Keaton prend soudainement son élan, saute de

[125] *Malec l'insaisissable*, (titre original : *The Goat*), court-métrage de Buster Keaton, Comique Film Corporation, 1920.
[126] *Malec chez les indiens,* (titre original : *The Paleface*), court-métrage de Buster Keaton, Comique Film Corporation, 1922.

manière à pouvoir prendre appui sur le dos de son poursuivant et s'enfuit par un vasistas ouvert au-dessus de la porte d'entrée **[Fig. 48]**. Cette cascade, si elle semble moins dangereuse en termes de risque important de blessure voire de mort que celle du film *Malec chez les indiens*, exige une grande agilité ainsi qu'une extrême précision pour passer dans l'encadrement du petit vasistas.

Fig. 48 : Buster Keaton,
Malec l'insaisissable
(photogramme), 1920.

Au-delà d'aptitudes physiques et corporelles incroyables en termes de résistance et d'agilité, Buster Keaton est aussi identifiable à l'écran pour sa façon d'utiliser des outils ou des machines. La « passion érotique de Keaton pour les machines »[127] s'exprime à merveille dans son film *Le Mécano de la Générale*[128]. Il s'agit là probablement de son film le plus célèbre et le plus reconnu[129]. Buster Keaton y interprète un jeune conducteur de train parmi les confédérés lors de la guerre de Sécession. Des espions de l'Union lui volent sa locomotive, il se lance alors à leur poursuite à bord d'une seconde locomotive afin de récupérer la sienne. Une fois ceci fait, il retourne d'où il vient en effectuant le même chemin qu'il a parcouru initialement, en étant lui-même poursuivi par les soldats ennemis. Tout son chemin est semé d'embûches et de tentatives de sabotages de la part de ses ennemis, il s'en sort néanmoins à merveille en montrant une formidable habilité dans le maniement des commandes de son train comme dans la façon dont il déjoue au fur et à mesure les stratagèmes de ceux qu'il pourchasse puis qui le pourchassent lui-même. La machine semble alors devenir le prolongement de son propre corps,

[127] Bouvier, Mathieu, « ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton », *op. cit.*, p. 8.
[128] *Le Mécano de la Générale,* (titre original : *The General*), long-métrage de Buster Keaton, Buster Keaton Comedies, 1926.
[129] « *The General* a été souvent salué comme le chef-d'œuvre de Keaton, ce qu'il est sans aucun doute, mais aussi comme une des œuvres majeures de l'histoire du cinéma. On pourrait même avancer, dans la mesure où de tels superlatifs absolus ont un sens, qu'il s'agit du plus grand film comique jamais réalisé, car on voit mal quel autre, et en vertu de quels critères, mériterait d'être prononcé meilleur » Coursodon, Jean-Pierre, *Buster Keaton*, *op. cit.*, p. 135.

comme une « machinerie corporelle »[130] à l'assaut de ses ennemis se déplaçant dans la campagne américaine **[Fig. 49]**.

Fig. 49 : Buster Keaton semble faire corps avec sa machine ou en devenir le prolongement, *Le Mécano de la Générale* (photogramme), 1926.

Le rôle central du corps et du mouvement dans le burlesque permet d'établir un lien entre ce cinéma et la comédie théâtrale, et plus précisément avec la pantomime. Ce genre de comédie, apparu au Ve siècle de notre ère en Grèce, se veut un théâtre comique, muet et ainsi tourné vers le geste et le mouvement corporel. Charles Baudelaire décrivait ce théâtre en ces termes : « La pantomime est l'épuration de la comédie ; c'en est la quintessence ; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentrée. »[131] On retrouve cette volonté d'épuration de la forme comique, comme une quête du geste essentiel chez les comédiens burlesques, qui placent le corps et ses mouvements au centre de leurs films, jusqu'à rendre l'expression et l'attitude des corps plus importantes que l'histoire que leurs films racontent. Dans le prolongement de cette idée, observer la façon dont les acteurs burlesques jouent en incarnant un personnage amène à analyser un rapport particulier à la distanciation. Harry Langdon, Buster Keaton, Charles Chaplin et leurs homologues montrent des personnages qui, bien qu'incarnés par leur silhouette, leur démarche et leur corps, ne sont pas eux. Ils présentent par leur jeu des personnages fictifs dans des situations précises, de sorte à provoquer le maximum de gags. Ces personnages sont

[130] Beauvais, Yann, « Histoire(s) de cinéma expérimental, un art de mouvement », *Vacarme*, n°8, février 1999, p. 44.
[131] Baudelaire, Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de la Pléiade », 1925, p. 322.

rapidement identifiables par le public, qui s'attend forcément à ce qu'il se passe quelque chose de spectaculaire en leur présence[132]. Chaque acteur crée son personnage, et c'est ce personnage qui est déplacé de situation en situation, de profession en profession toujours pour générer de nouveaux gags. Buster Keaton était à l'écran tantôt *Malec*, tantôt *Frigo*, Chaplin quant à lui apparaissait à l'écran sous les traits de son célèbre personnage *Charlot*. Cette distanciation entre acteur et personnage a été théorisée par le dramaturge allemand Bertolt Brecht, qui explique qu'en optant pour la distanciation, un comédien renonce à l'incarnation. Ainsi, le comédien ne cherche pas à laisser penser le public faire croire qu'il est pour de vrai le personnage, puisque « la distanciation s'oppose à l'illusion »[133]. De cette façon, les cinéastes de burlesque utilisent les personnages comme des marionnettes de sorte à montrer au mieux un corps dans des situations précises, sans chercher à masquer le fait que ces personnages sont bien des créations relevant de la fiction. Par exemple, « Charlot est une création de Chaplin, mais il n'est pas lui »[134]. Charlot n'est pas réel, et beaucoup de ses mimiques sont exagérées à un tel point qu'il paraît inconcevable de rencontrer une personne réelle qui se comporterait de la sorte. Cette façon d'exagérer certains traits dans la démarche, la gestuelle corporelle et quelquefois dans les rictus du visage sont des marques de la distanciation, montrant que l'acteur joue avec le personnage. Cette idée de geste exagéré se réfère au *gestus*, que l'on doit également à Bertolt Brecht. Décrit par Roland Barthes comme « le geste exagéré par lequel la cantinière vérifie la monnaie »[135], le gestus est inhérent à la distanciation, il est fondamental afin de permettre de déceler que le comédien se trouve dans cette démarche de non-incarnation.

Enfin, pour faire évoluer leur personnage, pour montrer les corps de ces personnages à l'écran, les cinéastes burlesques usaient particulièrement de plans larges et de longues séquences, sans coupures, comme pour affirmer authenticité et vérité, eux qui, déjà, effectuaient leurs cascades eux-mêmes[136]. C'est le cas par exemple d'une séquence de *Malec champion de golf*, où Malec, le personnage de Buster Keaton, est recherché par la police. Il est en tenue de bagnard, et après plusieurs séquences de poursuites avec les policiers en uniforme, il semble avoir réussi à leur échapper pour de bon. On le voit marcher seul sur une route déserte, ce qui laisse penser qu'il a réussi à semer ses poursuivants. Seulement, un policier apparaît dans le cadre de l'image par

---

[132] « leur présence même est une promesse d'attentat » Dreux, Emmanuel, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007, p. 12.
[133] Truchet, Jacques, « Retour sur Brecht et la distanciation », *Commentaire*, n°6, février 1979, p. 308.
[134] Godin, Christian, *Chaplin et ses doubles*, Ceyzérieu, Champ Wallon, coll. « L'Esprit libre », 2016, p. 35.
[135] Barthes, Roland, l'Obvie et l'obtus, essais critique III, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 35.
[136] « exécuter réellement, sans trucages, les cascades, les scènes difficiles ou spectaculaires et convaincre le spectateur de cette authenticité par l'emploi de prises continues présentant la scène sans rupture de montage », Coursodon, Jean-Pierre, *Buster Keaton*, *op. cit.*, p. 50.

le côté, et se met à marcher derrière Malec à son rythme. Un deuxième policier surgit de la même façon, puis de nombreux autres jusqu'à ce qu'ils soient une bonne douzaine autour de Malec à marcher avec lui **[Fig. 50]**. La séquence se prolonge avant que les policiers ne se décident à arrêter le fugitif, donnant un instant l'impression d'une parade militaire mise en scène par Buster Keaton où les personnages défilent face aux spectateurs avant de reprendre le récit de l'histoire en main, ce qui se traduit par l'arrestation de Malec.

Fig. 50 : Buster Keaton, *Malec champion de golf* (photogramme), 1920.

E. LE BURLESQUE, QU'EN EST-IL AUJOURD'HUI ?

Les premiers pas du burlesque au cinéma sont désormais séculaires, et il apparaît que depuis longtemps déjà, l'époque des films muets burlesques en noir et blanc, montrant les aventures et mésaventures de personnages en costume et aux longues chaussures soit bien révolue. Pour autant, le burlesque n'a ni disparu ni cessé d'évoluer depuis. En effet, le genre burlesque continue d'être exploité, et ce par différents moyens d'expression contemporains.

Le comédien britannique Rowan Atkinson développe pendant les années 1990 un personnage du nom de *Mr. Bean*, dans un premier temps dans de courts épisodes d'une vingtaine de minutes destinés à la télévision dans une série éponyme. La durée des épisodes est alors similaire à celle des premiers courts-métrages burlesques du début du XXe siècle. Devenant de plus en populaire, le personnage est ensuite adapté au cinéma dans plusieurs longs-métrages. Comme les personnages des pionniers du genre burlesque, *Mr. Bean* apparaît comme un personnage solitaire, asocial et excentrique, n'ayant ni famille ni amis. Il vit dans un petit studio, laissant penser qu'il n'est pas riche, et ne travaille pas.

Les épisodes de *Mr. Bean* ne sont pas muets. Pour autant, le personnage joué par Rowan Atkinson ne parle que très peu, voire pas du tout. Ainsi, la dimension comique de la série passe en grande partie par l'expression corporelle du comédien principal, ainsi que des situations

singulières dans lesquelles il peut parfois se retrouver de son fait ou non. *Mr. Bean* est un personnage marginal qui ne semble pas adapté à la vie en société. A l'image de *Charlot* ou de *Malec*, il ne peut être considéré comme un héros épique accomplissant des exploits flamboyants. Chacune de ses actions semblent constituer une lutte entre lui d'un côté et le monde qui l'entoure et ses normes de l'autre. Dans cette ambiance de conflit permanent entre *Mr. Bean* et tout ce qui l'entoure, il arrive toutefois au personnage de remporter de petites victoires éphémères et symboliques par la ruse. Il s'avère ainsi être un bon bricoleur, avec un sens de la logique bien à lui et une créativité certaine. Il décide par exemple d'acheter un fauteuil au centre commercial, et se rend rapidement compte que ce fauteuil ne loge pas dans sa voiture (une *Austin Mini* de couleur verte qui devient symbole de la série). Dans un effort d'adaptation, il se lance alors dans la conception d'une sorte de mécanisme à l'aide de ficelles, de briques, d'un pot de peinture et d'un balai qui lui permet de conduire sa voiture assis dans le fauteuil qu'il vient d'acheter, lequel est sanglé sur le toit de sa voiture. **[Fig. 51]**.

Fig. 51 : Rowan Atkinson, *Do-it-Yourself, Mr. Bean* (photogramme), série *Mr. Bean*, saison 1, épisode 9, 1994.

Rowan Atkinson développe un personnage burlesque qui semble être une fidèle adaptation à son époque des personnages de Buster Keaton ou Charles Chaplin. D'ailleurs, il semble accepter et reconnaître cette filiation aux pionniers du genre burlesque, en faisant fréquemment référence à des films burlesques du début du XXe siècle. C'est entre-autres le cas lorsqu'à une fête foraine, afin de calmer et faire taire un bébé qu'il a auparavant malencontreusement enlevé à sa mère en accrochant sa voiture à son landau, il accroche un ballon de baudruche gonflé à l'hélium à la poignée du landau. Voyant que le bébé semble apprécier, il court alors chercher une bonne dizaine d'autres ballons et les accroche également au landau **[Fig. 52.A]**. Au bout d'un moment, le landau s'envole, soulevé en l'air par les ballons gonflés à l'hélium **[Fig. 52.B]**.

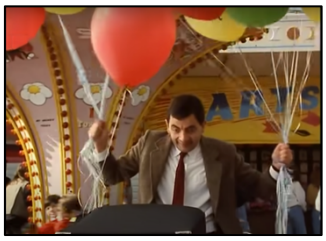

Fig. 52.A : Rowan Atkinson, *Mind the baby, Mr. Bean* (photogramme), série *Mr. Bean*, saison 1, épisode 10, 1994.

Fig. 52.B : Rowan Atkinson, *Mind the baby, Mr. Bean* (photogramme), série *Mr. Bean*, saison 1, épisode 10, 1994.

Cette scène n'est pas sans rappeler la scène finale du film de Buster Keaton *Malec l'aéronaute*[137], où l'on voit le personnage de Keaton et une femme qu'il aime descendre une rivière dans un canoë que *Malec* a lui-même construit auparavant. Ils s'approchent dangereusement d'une chute d'eau qui pourrait conduire à leur mort, mais au moment où ils arrivent au niveau de la cascade, la canoë continue sa route tout droit, s'engageant dans les airs. Un plan plus large permet alors au spectateur que *Malec* avait auparavant accroché un grand ballon gonflé à l'hélium à son canoë **[Fig. 53]**. Notons au passage que les premières scènes de *Malec l'aéronaute* se déroulent dans le cadre d'une fête foraine, où le personnage de Buster Keaton semble admirer une montgolfière qui lui a sûrement donné l'idée d'accrocher ce ballon à son embarcation.

Fig. 53.A : Buster Keaton, Malec l'aéronaute (photogramme), 1923.

Fig. 53.B : Buster Keaton, Malec l'aéronaute (photogramme), 1923.

L'artiste anglais Steve McQueen travaille à la fois dans le domaine du cinéma comme dans celui de l'art contemporain. Il effectue dans le cadre de son œuvre *Deadpan (pince sans rire)* une sorte de remake d'un des plus célèbres et anciens gags de Buster Keaton. Dans le premier film que Keaton a réalisé en 1920, *La Maison démontable*[138], on peut voir le personnage de

[137] *Malec l'aéronaute*, (titre original : *The Balloonatic*), court-métrage de Buster Keaton, Buster Keaton Comedies, 1923.
[138] *La Maison démontable*, (titre original : *One week*), court-métrage de Buster Keaton, Comique Film Corporation, 1920.

Buster Keaton s'employer à construire une maison livrée sous forme de nombreux colis, à assembler soi-même. La construction ne se passe évidemment pas sans encombre et à un moment, c'est tout un pan de mur de la maison qui tombe vers le sol, où se trouvait le personnage de Keaton **[Fig. 54.A]**. Heureusement pour lui, ce dernier était placé à l'endroit précis où c'est une ouverture pour une future fenêtre, et non une partie du mur, qui tombe. Il s'en sort alors miraculeusement indemne **[Fig. 54.B]**.

Fig. 54.A : Buster Keaton, *La Maison démontable* (photogramme), 1920.

Fig. 54.B : Buster Keaton, *La Maison démontable* (photogramme), 1920.

La réalisation de ce gag nécessitait alors une extrême précision pour ne pas que Buster Keaton se blesse lors du tournage, témoignant une nouvelle fois des risques que Keaton savait prendre pour les besoins de ses films. Pour autant, il demeure imperturbable à son habitude, même dans une telle situation. C'est ce qu'a voulu recréer Steve McQueen au moment de la réalisation de *Deadpan (pince sans rire)*[139]. Il s'agit d'une courte vidéo muette et en noir et blanc dans laquelle on peut voir l'artiste entrer dans le champ de la caméra et lui faire face. Derrière lui se trouve une maison de bois dont un des murs tombe droit sur lui. McQueen, sans bouger, passe par l'ouverture d'une fenêtre **[Fig. 55]**, avec la même précision que Buster Keaton plusieurs dizaines d'années auparavant, sans utiliser d'effets spéciaux largement évolués depuis les premiers pas du cinéma burlesque. A travers cette œuvre, Steve McQueen rend hommage à Buster Keaton et au burlesque en général, reprenant certaines caractéristiques du genre et se les rappropriant. Ainsi, *Deadpan (pince sans rire)* développe au maximum l'idée de l'action devenue prépondérante sur la narration, et s'affranchit de toute dimension narrative. Cette performance n'est aucunement incluse au sein d'une histoire que McQueen raconte, et n'est pas présentée dans une situation particulière. L'artiste fixe la caméra - ce qui n'arrive que très

[139] « Steve McQueen, toujours présent dans ses œuvres, se replace imperturbablement à la façon de Buster Keaton, devant une maison dont les murs s'écrasent sur le sol », Michelon, Olivier, page consacrée à l'œuvre *Deadpan (pince sans rire)* de Steve McQueen sur le site internet du Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, disponible à cette adresse : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGEpj6a/rxAErdd

rarement dans un film de cinéma - comme pour signifier au spectateur qu'il n'a affaire à rien d'autre qu'une vidéo où le mur d'une maison tombe sur le corps d'un personnage, dont la morphologie imposante est à l'opposé de celle frêle de Buster Keaton.

Fig. 55 : Steve McQueen,
Deadpan (pince sans rire), 1997.

Ainsi, le genre burlesque a depuis ses débuts dépassé les frontières du cinéma. On le retrouve dorénavant dans de nombreuses pratiques du champ de l'art contemporain, exploité de différentes façons. Le duo d'artistes anglais Wood & Harrison (John Wood et Paul Harrison) est par exemple connu pour leurs courtes vidéos muettes qui relèvent en partie du burlesque. Leur art est un art performatif. Ils se mettent en scène dans des situations absurdes engendrant du comique, qui est créé essentiellement par le corps. De par la dimension expérimentale de leurs performances, il apparaît que les deux artistes subissent les situations à partir desquelles ils décident de travailler, ils ne sont ainsi pas moteurs de leurs mouvements. En 2008, Wood & Harrison réalisent une série de performances en collaboration avec le Tate Modern qui y sont projetées dans une seule vidéo intitulée *Tateshots*. Parmi ces performances, on peut les voir notamment assis chacun sur un siège de bureau noir à roulettes, en costume noir, à l'intérieur de la remorque d'un camion en circulation. Selon l'avancée du camion, les freinages effectués et les virages pris, les deux artistes se déplacent donc sur leur siège de part et d'autre de la remorque, dont l'intérieur est peint en blanc pour un meilleur contraste visuel ainsi que pour rappeler l'intérieur d'un espace d'exposition **[Fig. 56]**.

Fig. 56.A : Wood &
Harrison, *Tateshots*, 2008.

Fig. 56.B : Wood &
Harrison, *Tateshots*, 2008.

Cette performance n'est pas sans rappeler un des principes fondamentaux du corps dans le genre burlesque, à savoir qu'il se retrouve dépossédé de sa capacité de mouvement volontaire. De plus, Wood & Harrison, en se déplaçant sur leur chaise au gré des mouvements et arrêts du camion, gardent tout au long de cette vidéo un visage toujours impassible, même lorsqu'il se cognent entre eux ou contre un mur, évoquant l'impassibilité légendaire du visage de Buster Keaton. Au-delà de la dimension burlesque de cet extrait vierge de toute forme de narration, on peut y lire également quelque chose de l'ordre de l'expérience amateur. Ainsi, le duo d'artistes se place à la fois dans le rôle de scientifiques en concevant cette expérience, puis dans celui de cobayes en la réalisant. L'apparence sérieuse de leur visage tend vers cette dimension d'expérience, comme s'ils étaient deux scientifiques au travail au moment de réaliser ce qui est bien une performance artistique dotée d'une valeur humoristique certaine.

La dimension empirique du travail de Wood & Harrison est parfois couplée à une forme de construction manuelle au préalable. En effet, à plusieurs reprises pendant la vidéo *Tateshots*, les artistes se mettent en scène avec un décor ou un accessoire plus ou moins absurde de leur fabrication. Par exemple, un plan de cette vidéo débute par l'image d'une sorte d'étroit couloir oblique blanc sur fond blanc, qui semble fixé sur un mur vertical **[Fig. 57.A]**. Puis, après quelques secondes, la silhouette d'un des artistes apparaît dans le cadre de l'image par le coin supérieur gauche : l'artiste est en fait en train de glisser le long de cette glissière juste assez large pour sa morphologie **[Fig. 57.B]**, avant de disparaître par le coin inférieur droit.

Fig. 57.A : Wood & Harrison, *Tateshots*, 2008.

Fig. 57.B : Wood & Harrison, *Tateshots*, 2008.

Le travail de l'artiste suisse Roman Signer s'inscrit dans une démarche similaire à celle de John Wood et Paul Harrison. Lui aussi travaille la performance en se mettant en scène sans parler dans des situations insolites, avec là-aussi une forme d'expérimentation mêlée à l'art performatif. Son œuvre *Punkt* (2006) illustre bien son travail. Dans cette performance, on voit l'artiste s'asseoir dans un champ, face à une toile posée sur un chevalet, un pinceau - trempé auparavant dans la peinture - à la main. Derrière lui, à même le sol est placé un petit paquet contenant une charge explosive **[Fig. 58.A]**. Une explosion survient, fait sursauter Roman

Signer qui, dans son mouvement de surprise non contrôlé, donne un coup de pinceau sur la toile. Ainsi, *Punkt* une œuvre d'art performatif, mais qui a également constituée à créer une seconde œuvre : la peinture que Signer réalise dans son mouvement de sursaut **[Fig. 58.B]**. On retrouve dans cette œuvre l'idée d'un corps muet mis en scène et la provocation d'un mouvement non maîtrisé, mais aussi une certaine idée du bricolage, Roman Signer travaillant fréquemment pour les besoins de ses œuvres les explosifs à la manière d'un amateur[140], malgré le danger que peut représenter la non-maîtrise de matières explosives[141].

Fig. 58.A : Roman Signer, *Punkt*, 2006.

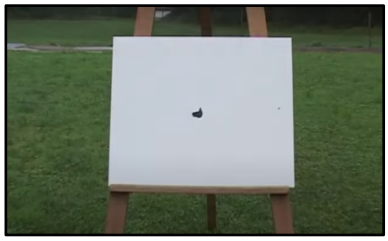

Fig. 58.B : Roman Signer, *Punkt*, 2006.

Quelques années auparavant, en 2000, Roman Signer expérimentait déjà le burlesque avec une autre performance, *Kayak*. *Kayak* est également présentée sous la forme d'un vidéo dans laquelle l'artiste est installé dans un kayak et porte un blouson de cuir noir ainsi qu'un casque intégral de moto **[Fig. 59]**. Le kayak est tiré sur la terre ferme par une voiture que l'on ne peut voir, car c'est sur cette voiture que la caméra qui filme Signer est placée.

Fig. 59 : Roman Signer, *Kayak*, 2000.

Roman Signer se met ainsi une nouvelle fois en scène dans une situation incongrue, détournant un objet technique de sa fonction initiale sans raconter une histoire précise. Pour *Kayak*, il est

[140] « Il reste décrit comme un professeur Tournesol de la TNT, un amuseur. », Robert, Arnaud, « Roman Signer, le boom de l'art », site internet du journal *Le temps*, 15 mars 2019, disponible à cette adresse : https://www.letemps.ch/culture/roman-signer-boom-lart.

[141] Cette tendance à manipuler certains produits dangereux sans en être spécialiste aurait d'ailleurs pu mal tourner au cours de la performance *Punkt* puisqu'un morceau d'un des matériaux que Signer avait utilisé pour fabriquer son petit colis piégé a été projeté en sa direction et à même percé la toile à laquelle il faisait face. « Un fragment s'est lové au cœur de la toile vierge. Signer aurait pu y rester. », Robert, Arnaud, *ibid.*

possible de lire une nouvelle fois une forme d'expérience scientifique, comme si l'artiste s'attelait à une nouvelle étude quelque peu absurde ou bien à prouver quelque chose à la manière d'un savant fou. Toutefois, le burlesque semble prédominant dans cette performance où Signer met en son corps dans une situation totalement incohérente en se trouvant à bord d'un kayak sur la terre ferme dans une tenue de moto tout en étant tracté par une automobile. Cette mise en scène comporte alors un sens comique utilisant les mêmes codes que ceux des pionniers du burlesque au cinéma, en tendant également vers le registre pathétique, montrant un personnage marginal qui semble peu adapté et perdu face aux objets et aux pratiques du monde dans lequel il vit.

Pierrick Sorin fait partie des artistes qui ont le plus exploité et développé la question du personnage burlesque dans le champ de l'art contemporain. Son travail de performances et d'auto-filmages rappelle grandement les premiers films burlesques muets[142], notamment de par le personnage qu'il y développe. Comme les pionniers du burlesque au cinéma, Pierrick Sorin a pour son travail créé un personnage, qu'il appelle tantôt *Pierrick* tantôt *Le Sorin*, créant ainsi une distanciation entre artiste et personnage, bien que le cas échéant, cette distanciation est moins marquée que dans le cas de Chaplin et Charlot par exemple, du fait que le personnage reprend le patronyme de l'artiste. Pierrick Sorin décrit son personnage comme « neutre, de taille moyenne »[143], « immature »[144], « à l'image d'un Mr. Bean »[145]. Son personnage est également asocial, solitaire et marginal[146]. En cela, son personnage semble être un lointain cousin ou un descendant des premiers personnages de cinéma burlesque.

La performance *Pierrick et Jean-Loup*, réalisée en 1994, est représentative de la dimension burlesque du travail artistique de Pierrick Sorin. Cette performance se présente sous la forme d'une série de vidéos, qui sont toutes des auto-filmages. Pierrick Sorin y interprète les deux personnages éponymes, ce qui ne fait que renforcer la l'impression de solitude qu'il donne à voir. Dans *Pierrick et Jean-Loup*, Pierrick Sorin alterne les plans face-caméra où il se place comme narrateur de l'histoire **[Fig. 60.A]** et des plans où l'on peut voir les personnages en action, en lien à l'histoire racontée par le narrateur. Dans une des courtes vidéos de la série

---

[142] « On a déjà beaucoup insisté sur l'aspect burlesque (dans la lignée des premiers slapsticks du cinéma muet) du travail de Pierrick Sorin. », Milon, Elisabeth, « Pierrick Sorin : what you get and what you see », *Art Press*, n°258, juin 2000, p. 25.
[143] Sorin, Pierrick, propos repris par Elisabeth Milon dans « Pierrick Sorin : what you get and what you see », *op. cit.*, p. 24.
[144] Sorin, Pierrick, *ibid.*, p. 24.
[145] Sorin, Pierrick, *ibid.*, p. 24.

Pierrick et Jean-Loup, les deux personnages regardent ensemble un match de football à la télévision, avant de décider d'aller jouer au football dans le jardin de la maison où ils se trouvent. *Jean-Loup* fabrique un but avec ce qu'il trouve dans le jardin **[Fig. 60.B]**, montrant par cette occasion la dimension de « bricoleur passionné »[147] et amateur du *Sorin* qui agit fréquemment comme un « autodidacte qui entreprend de lire toute la littérature en commençant par la lettre A »[148]. Après avoir reçu un ballon en plein visage, *Jean-Loup* est blessé **[Fig. 60.C]** et décide de partir **[Fig. 60.D]**, laissant ainsi *Pierrick* seul, comme si ce dernier était condamné à demeurer seul pour de bon.

Fig. 60.A : Pierrick Sorin, *Pierrick et Jean-Loup*, 1994.

Fig. 60.B : Pierrick Sorin, *Pierrick et Jean-Loup*, 1994.

Fig. 60.C : Pierrick Sorin, *Pierrick et Jean-Loup*, 1994.

Fig. 60.D : Pierrick Sorin, *Pierrick et Jean-Loup*, 1994.

Cette vidéo montre bien l'ambivalence du burlesque et du travail de Pierrick Sorin entre comique et pathétique[149]. Son personnage dédoublé y est mis en scène avec un jeu comique certain, de par la maladresse de ses mouvements comme par l'aspect *bricolé* de la vidéo elle-même. Pour autant, il est légitime face à un personnage marginal et solitaire de la sorte, aux antipodes de la figure d'un héros épique, de ressentir en tant que public une certaine gêne, voire une forme de pitié à son encontre.

Cette ambivalence entre comique et pathétique (voire tragique, le personnage étant comme prisonnier du cadre de l'image dont il fait partie) amène la question du degré de lecture de cette

[147] Milon, Elisabeth, « Pierrick Sorin : what you get and what you see », *op. cit.*, p. 25.
[148] Milon, Elisabeth, *ibid.*, p. 26.
[149] « Le comique, pour Sorin, n'exclut pas le pathétique », Gicquel, Pierre, *Pierrick Sorin*, Paris, Hazan, 2000, p. 11.

œuvre, comme de l'ensemble du travail de Pierrick Sorin. En effet, un regard rapide sur cette performance renvoie à une lecture au second degré, lequel tend à rendre l'œuvre uniquement humoristique. Or, il apparaît qu'exercer un regard sur une œuvre uniquement par le prisme du second degré entraîne une vision réductrice de l'œuvre en question. Le regard au second degré, quelque peu superficiel, ne permet pas s'il est exercé systématiquement d'entrer dans la profondeur symbolique d'un travail, et peut s'apparenter à une forme de refus du public d'être exposé à une multitude de sens profonds potentiels[150]. En cela, Pierrick Sorin peut être perçu comme « l'Homme du premier degré »[151], être solitaire dont les images qu'il donne à voir alternent « entre magie cocasse et farce burlesque »[152] tout en prenant « les apparences d'un bricolage inquiétant »[153]. Le personnage qu'il développe, bien que risible de prime abord, semble finalement après analyse un marginal reclus dans son monde imaginaire, unique refuge face au réel qui « constitue une menace »[154]. Surtout, bien qu'évoluant au fil de diverses performances dans un monde fictif, sans trop de repères donnés au spectateur comme le faisaient en leur temps les premiers cinéastes burlesques, le personnage de Pierrick Sorin semble porter en lui comme un poids les maux de toute une génération[155]. Ce personnage est ainsi avant tout marqué par une époque et un monde sur lequel il n'a aucune emprise, et son apparence burlesque n'est que la conséquence tragique de son extrême asociabilité.

[150] « Il me semble que le ''maniérisme'' qui nous conduit parfois à considérer l'espace du ''second degré'' en dépit de tout autre, masque une forme d'incapacité ou d'impossibilité d'en accepter un premier », Milon, Elisabeth, « Pierrick Sorin : what you get and what you see », *op. cit.*, p. 27.
[151] Milon, Elisabeth, *ibid.*, p. 28.
[152] Milon, Elisabeth, *ibid.*, p. 28.
[153] Gicquel, Pierre, *Pierrick Sorin*, *op. cit.*, p. 14.
[154] Gicquel, Pierre, *ibid.*, 17.
[155] « Il devient l'archétype d'une génération ou chômage, sida, effondrement de toutes les utopies entraînent repli, solitude et désespérance », Gicquel, Pierre, *ibid.*, p. 17.

III. UNE QUÊTE D'AUTONOMIE PAR LA TECHNIQUE

Reposoir dorsal est une pièce que j'ai imaginée et fabriquée au cours de l'année 2020. Il s'agit d'un dispositif que l'utilisateur enfile et porte sur son dos à l'aide de bretelles à la manière d'un sac à dos. La partie qui repose sur le dos est une planche de bois, sur laquelle est fixée une petite charnière métallique, qui relie cette planche à un axe constitué d'un morceau de tasseau de bois et de deux petites tiges métalliques dont à l'extrémité est placée un support composé de nombreux morceaux de bois (contreplaqué et bois de palette). De par son principe d'une tige rigide liée à une base plate et dotée d'une charnière, *Reposoir dorsal* n'est pas sans rappeler *Monte-trottoir*. Mais il est ici question d'un système transportable, qui permet à son utilisateur quand bon lui semble de se reposer où il le veut en s'appuyant sur la base située au bout des deux tiges de fer. L'utilisateur tient dans ses mains une même ficelle qui passe dans son dos et sur la base de bois. En tirant sur ces ficelles, il peut alors relever la base en l'air, en arrière, comme le montre le personnage dans la vidéo présentant *Reposoir dorsal* en fonctionnement **[Fig. 61.A]**. Lorsqu'il souhaite s'appuyer sur son dispositif, il n'a qu'à relâcher cette ficelle, laquelle se détend, ce qui conduit la base à venir se poser sur le sol, permettant ainsi de pouvoir s'appuyer sur ce support au sol, relié à la planche que l'utilisateur porte sur son dos par l'axe composé des tiges métalliques et du morceau de tasseau **[Fig. 61.B]** comme le montre l'extrait de la vidéo. L'objet est peint de couleur verte avec quelques rayures en marron pour les éléments de bois, les pièces métalliques étant laissées telles quelles.

Fig. 61.A : *Reposoir Dorsal*, 2020.

Fig. 61.B : *Reposoir Dorsal*, 2020.

Fig. 61.C : *Reposoir Dorsal*, 2020.

A. LA TECHNIQUE COMME UN FAIT CULTUREL

En étudiant la manière de procéder d'un bricoleur lors de la conception et de la fabrication d'un objet technique, il est possible d'observer une véritable dimension culturelle. Bricoler de petits travaux manuels avec ses propres moyens revient à se positionner sur une des différentes façons dont l'Homme peut aborder la technique. Et si la notion de culture peut être sujette à plusieurs interprétations, il semble que la technique en soit quoiqu'il arrive un des éléments-clefs.

Le concept de culture peut être abordé de deux façons. La première correspond à « un ensemble de normes collectives »[156], ce qui revient à définir la culture comme ce qui fait qu'une communauté ou une civilisation peut exister en tant que tel. Parmi ces normes qui font civilisation, celles qui relèvent de la technique sont prépondérantes. En concevant que « ce sont les pratiques, et notamment les pratiques de nature technique, qui vont fonder la cohérence d'une communauté »[157], il apparaît alors qu'un groupe social qui partage une culture se caractérise en grande partie par un rapport spécifique à la technique que ses membres auraient en commun. Qu'il s'agisse d'une manière particulière de travailler manuellement, du maniement d'un outil commun à tous ou encore de l'exploitation d'un matériau en particulier, le rapport qu'entretiennent communément des individus à la technique est fondamental afin de désigner leur collectivité comme une civilisation aux propres normes culturelles. L'activité de pratique manuelle n'est pas l'unique moyen de percevoir la technique comme pilier de la culture d'une collectivité. En effet, la relation que chacun des individus d'un ensemble de personnes entretient avec les objet techniques industriels joue également un rôle déterminant dans la création de normes au sein de cet ensemble. Il ne s'agit plus cette fois de travail manuel, mais bien de l'utilisation des objets techniques industriels dans la vie quotidienne qui crée une uniformisation des comportements face à un problème technique, et ainsi une civilisation. Notons alors qu'il existe différentes cultures à différentes échelles entre les êtres humains qui peuplent la Terre actuellement. Par exemple, sur l'ensemble des pays du globe, des êtres humains utilisent des voitures afin de se déplacer. Certaines marques de voitures sont trouvables uniquement dans certaines zones géographiques tandis que d'autres sont présentes sur tous les continents. Et ces voitures fonctionnent et se conduisent presque de la même façon à quelques détails près[158], quel que soit le pays où elle a été conçue ou celui où elle se trouve en activité.

---

[156] Clément Elisabeth, Demonque Chantal, Hansen-Love Laurence, Kahn Pierre, *La Philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2000, p. 97.

[157] Geslin, Philippe, « Les objets sont notre plomb dans la tête, Efficacités en action, innovations en usages », *Techniques & Culture*, n°40, janvier 2003, p. 72.

[158] Les différences majeures à noter à propos de la conduite d'automobiles selon les pays sont le côté de conduite (à gauche en France ou en Allemagne, à droite en Grande-Bretagne ou en Australie par exemple) et les systèmes

En étant un objet technique dont l'utilisation est commune à une importante majorité des Hommes et en étant présente dans tous les pays, la voiture est un élément qui permet de placer l'ensemble des humains au sein d'une seule et même communauté. Il existe cependant des objets techniques dont l'utilisation ne se fait que dans certaines zones géographiques, notamment pour des contraintes spécifiques que l'on retrouve dans ces zones. Citons à titre d'exemple l'emploi de filtres à eau directement à la sortie du robinet afin de rendre l'eau potable dans quelques pays d'Amérique du Sud comme le Brésil ou l'Uruguay. Dans ces pays, l'eau courante est disponible dans la majorité des foyers, mais n'est pas bonne à la consommation pour autant. Des systèmes de filtres sont alors ajoutés directement sur la sortie d'eau, généralement sur un robinet par foyer, de sorte à ce qu'il soit possible de rendre cette eau courante potable. Cette réponse au problème de rendre l'eau propre à la consommation étant une particularité d'une zone géographique, elle est alors une norme technique que partagent de nombreux habitants d'une région du monde, ce qui détermine les contours d'une communauté au sein-même de celle des êtres humains. Des objets techniques peuvent être également marqueurs de normes au sein de la communauté des êtres humains, et ainsi définir d'autres civilisations et cela sans lien avec la zone géographique habité par les individus. Si l'emploi de voitures comme moyen de se déplacer est une caractéristique commune à une forte majorité des Hommes aux quatre coins du monde, l'utilisation de voitures dites de luxe est une caractéristique sociale d'une communauté aisée voire riche au sein de la population mondiale, ce qui la distingue du reste de la population. Cette distinction se fait alors sans frontière géographique mais est directement liée à la condition sociale des individus qui, partout sur terre, se différencient des personnes vivant autour d'eux par des biens matériels, dont des objets techniques, propres à leur rang social.

De cette façon, objet technique et civilisation sont étroitement liés à la consommation. De nos jours, afin de satisfaire à un problème technique, il est bien plus facile et plus fréquent d'acheter un objet technique qui répond à ce problème plutôt que d'imaginer une solution singulière. Il se produit alors une inversion du rapport entre l'Homme et l'objet technique. La société de consommation propose qu'au lieu qu'une personne soit confrontée à un problème, et cherche l'objet technique qui lui permettrait de le résoudre, cette personne se retrouve directement confrontée à un objet technique, qui fait naître en elle l'envie de disposer de cet objet en faisant ressentir une forme de manque face au problème que représente et solutionne l'objet technique en question. En montrant par exemple une publicité pour un objet en particulier à une

---

de boîtes de vitesse (elles sont par exemple principalement manuelles en Europe et automatiques en Amérique du Nord).

importante quantité d'individus, l'objectif des publicitaires est de créer un désir généralisé autour de cet objet, afin qu'un maximum de personnes souhaite s'en doter dans une démarche où les « besoins se moulent sur l'objet technique industriel, qui acquiert ainsi le pouvoir de modeler une civilisation. »[159]

Enfin, cette façon de concevoir la technique comme norme essentielle au sein de la culture amène à considérer que l'Homme, afin de s'affirmer en tant que tel, doit maîtriser la nature. La notion de culture est souvent présentée en opposition à celle de nature, qui correspond à « ce qui existe indépendamment des intentions et des efforts de l'homme »[160], lequel tend à vouloir dominer ce qu'il retrouve dans son environnement et qui « existe spontanément »[161], c'est à dire sans qu'il y soit pour quelque chose. C'est pourquoi les humains cherchent, partout et par tous les moyens, à exercer une sorte d'ascendance sur la nature afin de s'en distinguer, puisque se distinguer de la nature, c'est certifier un état d'exception propre à l'Homme dans son environnement de vie[162]. C'est pourquoi les machines, inventions de l'Homme afin d'asseoir cette suprématie qu'il cherche à entretenir sur la nature, sont de véritables « stabilisatrices du monde »[163] bâti par les êtres humains.

La notion de culture peut également prendre un sens autre que celui de l'ensemble des normes qui caractérisent une civilisation. En effet, « la culture est aussi le raffinement individuel qui distingue un individu de ses semblables »[164]. Le terme peut ainsi décrire ce qui induit l'harmonie d'une communauté comme le moyen dont un individu peut affirmer son individualité et par la même se démarquer du reste de cette communauté. Et même en évoquant cette seconde signification, la technique peut s'avérer essentielle à cette notion de culture. Le bricoleur paraît être une parfaite illustration de celui qui se démarque par la technique de l'ensemble de ses semblables. Par son côté autodidacte, il s'assure une place loin des standards de travaux manuels de la société dans laquelle il vit. Le bricoleur travaille des matériaux parfois peu conventionnels, sans systématiquement employer les techniques les plus recommandables pour arriver à ses fins. Si cette façon de procéder provoque naturellement quelques heurts au cours de la fabrication d'une pièce, amenant des imperfections, l'objet construit par un bricoleur permet à ce dernier de se distinguer dans la mesure où les défauts jouent un rôle important sur

---

[159] Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 28.
[160] Clément Elisabeth, Demonque Chantal, Hansen-Love Laurence, Kahn Pierre, *La Philosophie de A à Z*, *op. cit.*, p. 307.
[161] Clément Elisabeth, Demonque Chantal, Hansen-Love Laurence, Kahn Pierre, *ibid.* p. 307.
[162] « Si la nature hostile ne se laisse pas vaincre, l'homme ne peut devenir adulte complet, car un fossé s'est creusé entre la nature et lui », Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 97.
[163] Simondon, Gilbert, *ibid.* p. 18.
[164] Clément Elisabeth, Demonque Chantal, Hansen-Love Laurence, Kahn Pierre, *La Philosophie de A à Z*, *op. cit.*, p. 97.

le chemin de la singularité. On peut alors considérer que le bricoleur, en faisant fonctionner son imagination pour parvenir à fabriquer un outil répondant à un besoin, cherche précisément à se distancier des canons pour affirmer son individualité dans une démarche où finalement, le potentiel bon fonctionnement de son invention se retrouve secondaire[165]. Le bricoleur demeure insensible au fait que certains objets techniques puissent être des marqueurs de cohérence et d'harmonie d'une communauté. Il ne cherche en aucun cas à entrer par la technique dans ce qui pourrait ressembler de près ou de loin au moule d'une société. Les objets techniques qu'ils fabrique sont pensés pour améliorer ou faciliter son quotidien, à partir de problèmes précis ou d'un besoin qu'il a ressenti. Ainsi, un objet technique industriel ne nourrit pas chez lui de désir en lui exposant une solution à un problème auquel il n'avait jusqu'alors pas songé. Le bricoleur, autodidacte, ne cherche pas à suivre des règles ou des normes qui font le premier sens de la culture mais au contraire se distingue – illustrant ainsi le second sens de la culture – en étant autonome, c'est-à-dire qu'il se fixe lui-même ses propres règles.

B. LE BRICOLAGE, UN PROJET HUMANISTE

1. Un éloge de la simplicité

La démarche de travail du bricoleur, avec les moyens du bord, peut être perçue et analysée comme une forme de célébration de la simplicité. Un bricoleur s'accommode de travailler comme il peut, avec ce dont il dispose, même si cette façon de procéder a évidemment ses limites, et empêche de produire quelque chose de vraiment sophistiqué. Aujourd'hui, et dans différentes régions du monde, cette préférence affirmée pour la simplicité se retrouve partagée et mise en avant, dans un phénomène appelé le *Low-Tech*. Le *Low-Tech* se définit en opposition au *High-Tech*, c'est-à-dire aux technologies récentes et sophistiquées qui se substituent les unes aux autres dans un rythme soutenu, parfois tellement soutenu que les évolutions technologiques en question ne répondent pas forcément à un nouveau besoin. Et si de nos jours, le *High-Tech* fait figure de norme, de plus en plus de personnes adoptent un comportement vis-à-vis des objets techniques et de la technologie que l'on peut aisément associer au *Low-Tech*. Notons qu'à l'instar du mot *bricolage*, la notion de *Low-Tech* peut être évoquée tantôt de manière

[165] « l'ingéniosité dont font preuve les bricoleurs anonymes, témoigne moins d'une volonté de produire un outil efficace qu'un objet singulier », Golsenne, Thomas « La Souris et le perroquet, retour sur une exposition », *op. cit.*, p. 130.

méliorative ou péjorative[166]. Le *Low-Tech* se veut une manière d'aborder la question de la technologie autour de l'essentiel, loin de ce que le *High-Tech*, lié à la notion de consumérisme, peut comprendre de superflu. Un objet technique simple, robuste, capable d'être utilisé de nombreuses années sans trop s'altérer est mis en avant dans le cadre du *Low-Tech*, en opposition à des machines dernier cri, complexes et rapidement obsolètes. En cela, « maintenir est le geste *Low-Tech* par excellence »[167], de sorte à prolonger au maximum la durée de vie des objets techniques, ce qui répond à un souci à la fois souci écologique et économique. Le *Low-Tech* s'inscrit ainsi parmi différents mouvements contemporains prônant la décroissance dans le cadre d'un système économique où l'on produirait moins. De plus, il apparaît que celui qui opte pour un rapport à la technologie inspiré du *Low-Tech* s'engage dans un mode de vie moins dispendieux que celui qui cherche à rester à la page au niveau de la technologie, et utiliser des objets techniques en tous genres toujours récents. Ainsi, le *Low-Tech* nous amène à questionner le rapport que nous entretenons avec la technologie, en cherchant à ne pas montrer son histoire uniquement par le prisme du progrès, en soulignant l'importance de techniques parfois ancestrales mais qui peuvent s'avérer encore aujourd'hui totalement aptes à répondre à un besoin essentiel de façon simple sans chercher à s'entourer d'objets techniques toujours plus complexes.

2. La place centrale de l'homme au sein du dispositif technique

Louer la simplicité dans le geste technique comme dans les objets techniques usuels dont on s'entoure au quotidien permet également de conforter la place de l'Homme face à la machine. En effet, les machines se montrent au gré des évolutions technologiques de plus en plus autonomes, qu'elles soient objets techniques présents dans un foyer comme d'imposantes machines sur une chaîne de montage. La machine évoluant, le rôle de l'utilisateur à ses côtés se transforme également, allant de plus en plus « vers la relation aux ensembles »[168], s'éloignant de l'exécution des tâches. Si l'on peut légitimement considérer que le fait que des machines puissent assurer dans des usines ou sur des chantiers des tâches pénibles, répétitives ou mettant à mal l'intégrité physique des ouvriers relève du progrès technologique et social, leur apparition

[166] « Le *Low-Tech*, à l'inverse, défini tantôt négativement (pauvreté des moyens, économie des modes de composition) tantôt positivement (économique, efficace, durable, participatif) viendrait partout ébranler la toute-puissance du *High-Tech* », Grimaud Emmanuel, Tastevin Yann-Philippe, Vidal Denis, « Low Tech, High Tech, Wild Tech. Réinventer la Technologie ? » *op. cit.*, p. 13.
[167] Grimaud Emmanuel, Tastevin Yann-Philippe, Vidal Denis, *ibid.*, p. 17.
[168] Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 101.

en grand nombre a fait naître chez l'Homme une véritable défiance vis-à-vis des robots, comme une crainte de « substitution »[169] totale de l'Homme par la machine. Il apparaît clair qu'une machine ne remplacera pas un bricoleur autodidacte et autonome, et que le *Low-Tech* semble privilégier des moyens techniques où l'Homme conserve une place prépondérante. Mais il est intéressant de constater que cette question du maintien de l'Homme au sein du processus technique est également traitée avec sérieux par les industriels que l'on classerait sans difficulté du côté du *High-Tech*. C'est ainsi qu'aux cours des années 1990 est apparue « une nouvelle branche de la robotique, la cobotique, néologisme pour ''robotique collaborative''. Le principe est de combiner la force et la précision du robot avec la dextérité et l'expérience de l'humain pour accomplir des tâches difficiles, pénibles et répétitives ou pour manipuler des objets trop lourds, trop petits ou trop dangereux pour des opérateurs humains »[170]. Ainsi, dans le cadre de la cobotique, il n'est plus question de robot mais de cobot. Le cobot, contrairement au robot, n'est pas autonome puisqu'il travaille systématiquement avec un humain, et par conséquent, ne peut remplacer cet humain. Les premiers cobots sont apparus sur les chaînes de montage de l'industrie automobile aux États-Unis dans les années 1990, permettant de soulever de lourdes charges comme des éléments d'une voiture afin que celui-ci soit disposé d'une manière optimale pour qu'un ouvrier puisse y accomplir une tâche précise qui nécessite une compétence et une adresse technique dont un robot ne saurait disposer. Un cobot peut également être l'évolution d'un outil qu'un ouvrier spécialisé a toujours connu, dans une version améliorée qui le libère de certaines contraintes ou difficultés. **[Fig. 62]** Depuis les premiers pas de la cobotique, les cobots sont sortis des usines, et sont présents dans de nombreux domaines techniques, notamment dans le monde médical **[Fig. 63]**, avec l'expansion des technologies d'opérations chirurgicales à distance.

Fig. 62 : Ce cobot permet à un ouvrier d'une fonderie de travailler une imposante pièce métallique à l'aide d'une meuleuse d'angles sans avoir à supporter la masser de son outil, il peut ainsi se concentrer uniquement sur son geste et son adresse technique.

[169] Kleinpeter, Édouard, « Le Cobot, la coopération entre l'utilisateur et la machine », *Multitudes*, n°58, printemps 2015, p. 74.
[170] Kleinpeter, Édouard, *ibid.*, p. 70.

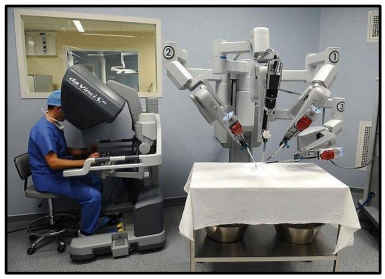

Fig. 63 : Ce cobot chirurgical produit par la société américaine *Intuitive Surgical* permet de réaliser des opérations à cœur ouvert avec une extrême précision. Il permet également à un chirurgien d'opérer un patient à distance, parfois même depuis un autre continent.

Il va sans dire que la cobotique ne concerne pas le bricolage. Mais il est intéressant de constater que même les technologies les plus sophistiquées et les plus pointues se penchent avec beaucoup de sérieux sur la sauvegarde de la place de l'Homme au sein des processus techniques. La cobotique permet la « non-aliénation »[171] de l'Homme à la machine. Édouard Kleinpeter évoque une « acceptabilité sociale des cobots »[172], en opposition aux robots qui portent en eux la menace de remplacement des humains dans leur activité de travail, puisque les cobots mettent eux-mêmes en avant le rôle et le travail de l'humain.

On peut sans doute trouver dans le bricolage cette même idée de place centrale de l'homme au sein d'un dispositif fonctionnel. Malgré des lacunes techniques, des défauts de fabrication ou de mauvais choix de matériaux, le bricolage est une manière de procéder qui laisse l'individu au centre du jeu. Le bricoleur, qui produit un travail singulier qu'aucune machine ne saurait reproduire exactement, prend plaisir à travailler seul avec des moyens que l'on peut juger archaïques sans être au fait des dernières évolutions technologiques et reste le symbole du geste humain, même imparfait.

3. Une application technique à sa mesure des valeurs humanistes

La simplicité des moyens mis en œuvre pour la réalisation d'une pièce comme la place centrale de l'Homme au cours de sa fabrication et de son utilisation sont deux premiers éléments qui permettent de voir se dessiner une dimension humaniste du bricolage. Le bricolage comme discipline permet à n'importe quelle personne dotée de malice et de créativité, même sans grandes aptitudes aux travaux manuels de revendiquer un peu d'emprise sur le monde qui l'entoure. Et si l'idée d'une autonomie absolue en termes de technique par le bricolage parait vaine et illusoire, se plonger dans cette quête correspond à affirmer un peu de singularité. Tout le monde peut bricoler, même gauchement. Ainsi, tout autodidacte « qui aime sans autre raison

[171] Simondon, Gilbert, *Sur la technique*, *op. cit.*, p. 272.
[172] Kleinpeter, Édouard, « Le Cobot, la coopération entre l'utilisateur et la machine » *op. cit.*, p. 73.

que de vouloir aimer »[173] bricoler peut se lancer dans une création matérielle plus ou moins conséquente, en cherchant parfois plus à s'accomplir soi-même par le travail qu'à atteindre la réalisation parfaite de ce qu'il avait conçu dans un premier temps par la pensée.

Lorsqu'à la Renaissance apparaît le mouvement de pensée humaniste, qui prône la place prépondérante de l'Homme au centre de la vie sur Terre, cette idéologie se concentre exclusivement sur des savoirs intellectuels. L'humanisme engage les Hommes à s'accomplir en tant que tels en engrangeant du savoir, en se cultivant par les sciences et les arts, sans qu'il soit alors question de travail technique. Or il est désormais légitime de considérer que de nos jours, ce qui relève des travaux techniques fait désormais partie intégrante de notre culture, et que la « fin de l'opposition entre le savoir théorique et le savoir pratique »[174] a déjà été marquée, précisément parce que la plupart des évolutions qui ont le pouvoir de bouleverser notre quotidien sont aujourd'hui et depuis longtemps des évolutions techniques et technologiques. Si bien qu'au XXIe siècle, une personne qui souhaiterait s'appliquer une idéologie humaniste pourrait tout à fait chercher à élargir la sphère de ses connaissances tant par des savoirs artistiques et intellectuels que par des savoir pratiques et des compétences techniques. L'humanisme à notre époque équivaut de cette façon à un travail que l'Homme mène sur lui-même, cherchant à s'améliorer et à s'accomplir individuellement, et il semble concevable de nos jours de ne plus hiérarchiser les valeurs des savoirs théoriques et pratiques, ce qui place le bricolage comme un bon exercice humaniste où l'Homme peut à sa mesure s'accomplir et affirmer sa place singulière dans son environnement notamment par le geste technique. C'est cette idée que l'on retrouve dans la pensée d'artistes bricoleurs comme Robert Filliou et de son concept de *création permanente* qui est une forme d'encouragement au travail sur soi et conduirait à un « monde où l'harmonie pourrait régner et où chacun parviendrait à une ''solitude heureuse'' ».[175] Ce qui insiste également sur la dimension solitaire inhérente à l'humanisme. Puisqu'il vise à ce que les Hommes s'affirment et se réalisent en tant que personnes accomplies et singulières, l'humanisme est une forme d'éloge non pas à la solitude absolue, mais au travail que l'on mène seul sur soi. De cette façon, la pensée de Robert Filliou n'est pas éloignée de celle de Voltaire, écrivain et philosophe humaniste, lorsque celui-ci fait dire à son personnage Candide qu' « il faut cultiver son jardin »[176], métaphore d'un travail sur soi à mener individuellement.

---

[173] Jacques Berne, en préface de Jean Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'ouvrage*, *op. cit.,* p. 9.
[174] Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 156.
[175] Jouval, Sylvie, *Robert Filliou, éditions et multiples,* Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'Écart absolu », 2003 p. 85.
[176] Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, Paris, Hachette, coll. « Nouveaux classiques illustrés », 1978, p. 178.

C'est en suivant cette voie de travail solitaire en quête d'une conscience de soi que des bricoleurs autodidactes ou des artistes inspirés par le bricolage accomplissent un acte humaniste en menant à bien des travaux manuels qui peuvent sembler insignifiants de prime abord. Ainsi, le bricoleur doté d'un « appétit de connaître pour le plaisir de connaître »[177] peut « aborder l'universel par l'anecdotique »[178] en s'adonnant avec simplicité et humilité à de petits travaux chez lui, travaux qu'il ne réalise pas afin de se mettre en avant ou dans l'idée de faire commerce de ses productions. Son travail de bricolage est autocentré, désintéressé et représente même une incitation à l'humilité comme l'entend la maxime que l'écrivain et dramaturge Edmond Rostand place dans la bouche de son personnage éponyme Cyrano de Bergerac : « Ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul ! »[179]

Ces éléments permettent de démontrer une certaine dimension humaniste dans la démarche du bricoleur. Cet humanisme peut se manifester de différentes façons, selon le bricoleur en question, son époque ou son contexte de travail. Il est ainsi intéressant d'étudier diverses figures qui incarnent cette valeur humaniste dans un travail que l'on peut assimiler à du bricolage.

a. Savinien de Cyrano de Bergerac, un bricoleur conteur d'histoires

A propos de Cyrano de Bergerac, notons qu'Edmond Rostand a écrit la pièce de théâtre *Cyrano de Bergerac* à la fin du XIXe siècle (la première représentation a été donnée en 1897) et que les paroles rapportées ci-dessus sont bien celles d'un personnage fictif. Cependant, Savinien de Cyrano de Bergerac, qui a inspiré à Rostand son personnage, a bien existé plusieurs siècles auparavant (1619-1655). Savinien de Cyrano de Bergerac était un écrivain qui, au cours de sa vie, s'est également consacré à l'imagination de machines, notamment de machines volantes. Seulement, dans cette position, il reste un écrivain et non pas un scientifique. Il se retrouve alors à incarner la figure d'un « inventeur burlesque »[180] de « machines burlesques »[181] tant les descriptions de ses projets, comme son *icosaèdre* volant montrent des lacunes techniques conséquentes[182] qui priveront à coup sûr son inventeur de s'extraire de la gravité. Un icosaèdre **[Fig. 64]** est un solide en trois dimensions constitué de vingt faces en forme de triangles

[177] Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, *op.cit.*, p. 28
[178] Martin, Jean-Hubert, « Filliou – Pareil aux Humains et aux artistes » dans *Filliou, Génie sans talent*, *op. cit.*, p. 16.
[179] Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Larousse, coll. « Classiques Larousse », 1991, acte II scène 8, p. 139.
[180] Descotes, Dominique, « Les Machines de Cyrano », *Dix-septième siècle*, n°240, automne 2008, p. 536.
[181] Descotes, Dominique, *ibid.*, p. 535.
[182] « le principe de précaution impose de ne pas surévaluer *à priori* les compétences de Cyrano en matière de mécanique. Elles sont à peu près nulles », Descotes, Dominique, *ibid.*, p 536.

équilatéraux de même dimension. Celui décrit par Savinien de Cyrano de Bergerac pour s'élever est une imposante construction de bois contenant de l'air. Cet air est censé chauffer en laissant la structure au soleil, ce qui permettrait à cette machine comme aux hommes qui s'y trouveraient de s'envoler.

Il apparaît que si Savinien de Cyrano de Bergerac était un homme doté de quelques connaissances de bases en termes de physique, il était loin d'être un ingénieur érudit, et que son icosaèdre n'avait alors aucune chance de s'envoler. En cela, il ne semble pas judicieux de comparer ses machines à celles qu'inventait encore avant lui Léonard de Vinci.

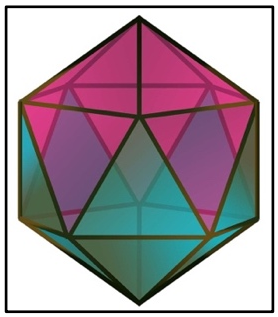

Fig. 64 : Un icosaèdre est un solide composé de 20 faces égales en forme de triangles équilatéraux. Savinien de Cyrano de Bergerac imagine une construction en bois de cette forme afin de s'envoler.

Les machines de Savinien de Cyrano de Bergerac sont avant tout le fruit de l'imagination d'un auteur, qui, de par sa qualité d'auteur justement, savait raconter et décrire ses inventions avec une certaine part de poésie et d'onirisme à la place de solides références scientifiques. Nous pouvons ainsi considérer qu'en pensant ces machines, il accomplissait en un sens un acte humaniste, dans la mesure où il cherche par lui-même à s'attaquer à l'un des plus grands rêves des Hommes : s'envoler. D'ailleurs, le personnage fictif d'Edmond Rostand, que l'on peut sans aucun doute également qualifier d'humaniste, imagine lui aussi des machines qui pourraient lui permettre de s'élever vers les cieux, faisant par exemple la description d'une sphère qu'il compte remplir de fumée et de s'y accrocher pour voler[183]. Cette idée montre à la fois que le personnage est observateur : il a constaté que la fumée avait tendance à monter, mais que son savoir scientifique est grandement limité car ce n'est pas la fumée en soi qui a tendance à monter, mais bien l'air chaud. Pour autant, ses faibles connaissances ne l'empêchent pas d'imaginer de son côté en toute autonomie un dispositif pour parvenir à ses fins, dispositif qui est alors le fruit du travail de réflexion qu'il mène seul.

[183] « Puisque la fumée à tendance à monter / En souffler dans un globe assez pour m'emporter », Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac, op. cit.*, acte III scène 13, p. 211.

b. Léonard de Vinci, l'inventeur en ingénieur érudit

Léonard de Vinci est né en 1452, soit bien avant Savinien de Cyrano de Bergerac et avant le que les bases de l'humanisme soient posées. Il est pourtant une figure de proue des humanistes, grandement mis en avant par les penseurs de la Renaissance. Homme hors du commun, il est un véritable exemple de l'homme érudit dans de nombreux domaines (physique, anatomie, architecture, mécanique, peinture, sculpture etc.) comme l'entend l'humanisme. Précisons d'ores et déjà que Léonard de Vinci n'était pas ce que l'on peut appeler un bricoleur, lui qui a traversé les Alpes en 1516 pour venir travailler auprès de François Ier en qualité de *peintre, ingénieur et architecte du roi*, un poste taillé sur mesure par rapport à ses compétences conséquentes et éclectiques. Pour autant, il fait figure d'exception au sein de l'histoire des ingénieurs. Il est en effet une sorte de savant autodidacte, très probablement en avance sur son temps. Il concevait dès le XVe siècle différentes machines qui auraient pu permettre à l'Homme de s'envoler, dont le prototype de *vis aérienne* **[Fig. 65]**, une sorte d'ancêtre de l'hélicoptère avec un système de vis sans fin actionné par des hommes en rotation autour d'un axe vertical.

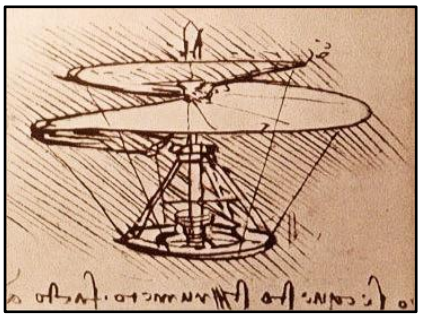

Fig. 65 : La *vis aérienne*, dessin de Léonard de Vinci (1486).

Si cet engin ne s'est jamais envolé sous l'œil de son concepteur, malgré une cohérence en termes de physique, c'est précisément parce qu'à l'époque où il est imaginé, la science n'est pas assez développée dans certains domaines. Léonard de Vinci imaginait des hommes actionnant l'axe de son mécanisme ; or il s'avère que les hommes ne sont pas en capacité de faire tourner l'aile en forme de vis avec assez de force et de vitesse pour lui permettre de décoller. Il est en outre possible d'imaginer un système semblable à cette *vis aérienne* doté d'un moteur thermique ou électrique qui produirait assez d'énergie cinétique afin de faire s'élever cette machine. Le fait que certaines sciences n'étaient pas assez développées de son temps est sans doute la raison pour laquelle nombre de prototypes de machines de Léonard de Vinci n'ont pu être aboutis de son vivant, et que la plupart de ses travaux qui sont restés dans la postérité

sont des œuvres d'art comme *La Joconde* (1503-1506) ou *Saint Jean-Baptiste* (1513-1516) plutôt que des inventions techniques. Lorsque Léonard de Vinci imaginait un système dans l'esprit de la *vis aérienne*, il devait absolument tout inventer, sans pouvoir s'appuyer sur des connaissances déjà établies et certifiées comme ce serait le cas pour un inventeur contemporain. C'est aussi pour cette raison que dans un premier temps, l'élan humaniste « s'est tourné vers le savoir déjà formalisé »[184] plutôt que vers des découvertes techniques qui auraient nécessitées de longues phases d'expérimentations et d'échecs avant de pouvoir être parfaitement mises au point.

c. Panamarenko, l'artiste inventeur

Dans le champ de l'art plus contemporain de notre époque, on retrouve des artistes poursuivant cette logique d'expérimentation, dans une démarche de création artistique inspirée par la recherche dans le domaine de l'ingénierie. C'est notamment le cas de Panamarenko. L'artiste belge peut en effet être perçu comme un artiste-ingénieur et en ce sens, être comparé à un Léonard de Vinci contemporain, lui qui s'est auto attribué le titre d'*ingénieur en chef des constructions aéronautiques anversoises*. Pourtant, ce rapprochement entre Léonard de Vinci et Panamarenko est erroné tant ils n'abordent pas la construction d'un engin ou d'une machine de la même manière. Léonard de Vinci, en son temps, était un ingénieur et un artiste. Il apparaît que ces deux activités, si elles peuvent toutes deux convoquer certaines capacités mentales et techniques d'une personne, ne sont pas liées chez de Vinci. Lorsqu'il conçoit une machine comme sa *vis aérienne*, il ne confère à cette invention aucun caractère esthétique ou artistique, mais cherche à mettre au point un objet technique révolutionnaire et quand il s'applique à un travail artistique comme la peinture ou la sculpture, il ne nourrit aucune ambition fonctionnelle dans cet ouvrage. Panamarenko, de son côté, est avant tout, voire exclusivement, un artiste, qui dans sa démarche artistique, se penche de manière plus ou moins superficielle sur de vrais problèmes d'ingénieurs. Mais c'est bien la dimension artistique qui prédomine lorsqu'il construit une œuvre inspirée d'un objet technique comme une voiture ou un avion. Panamarenko laisse volontairement de côté l'idée de se mettre ou de se maintenir à la page des dernières avancées scientifiques ou technologiques[185] pour créer une pièce libre de toutes

[184] Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 137.
[185] « Un coup d'œil sur les engins de Panamarenko suffit pour constater qu'il ne se fonde pas sur les découvertes les plus récentes de la physique ou les derniers développements de la construction mécanique en matière de design », Leen, Frederik, « Vol d'un rêve, rêve d'un vol » dans *Panamarenko, la rétrospective*, *op.cit.*, p. 15.

contraintes techniques, même si cela engendre l'incapacité de cette pièce à s'avérer réellement fonctionnelle.

La recherche autour du vol occupe une place conséquente au sein de l'œuvre de Panamarenko. Il a conçu et fabriqué de ses mains des dizaines de prototypes de machines volantes, inspirées par différentes avancées déjà réalisées par les chercheurs aéronautiques. Par exemple, l'œuvre *Piewan (Deltavliegtuig 'P1')* **[Fig. 66]** semble inspirée de vaisseaux spatiaux futuristes. Il s'agit d'une aile triangulaire de quatre mètres d'envergure, montée sur trois petites roues et équipée d'une vingtaine de petits moteurs électriques à hélice. La structure est recouverte de feuilles d'aluminium., *The Aeromodeller* **[Fig. 67]** est un dirigeable monumental doté d'une nacelle dont la structure est faite de bois et de d'aluminium, cette structure est recouverte de rotin tressé. Au-dessus de cette nacelle est placé le ballon du dirigeable d'une longueur de vingt-sept mètres constitué d'un assemblage de fines membranes de plastiques et portant l'inscription « THE AEROMODELLER ». L'engin est également doté d'un moteur et d'hélices. Dans un autre registre, *Mock Up* **[Fig. 68]** est un système que la personne souhaitant s'envoler attache à son dos comme un sac à dos, à l'aide de bretelles et d'une sangle ventrale. Cette machine est en fait une grosse hélice qui doit permettre à son utilisateur de s'élever en l'air en position verticale, à la manière d'un réacteur dorsal (ou *jet pack*) à la différence près que *Mock* Up n'est pas équipé de réacteurs miniatures mais bien d'une hélice. Enfin, *V1 Barada Jet* **[Fig. 69]** est un petit modèle d'avion fabriqué en bois avec trois mètres d'envergure d'ailes et sur lequel est installé un petit moteur à réaction. Cet avion n'a ni roues ni cockpit fermé, ni commandes de direction.

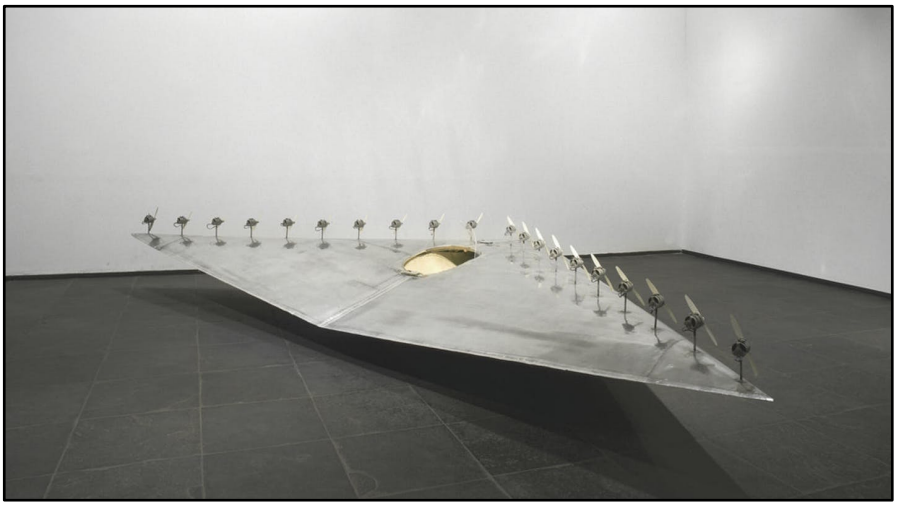

Fig. 66 : Panamarenko, *Piewan (Deltavliegtuig 'P1')*, 1975.

Fig. 67.A : Panamarenko, *The Aeromodeller*, 1969-1971.

Fig. 67.B : Panamarenko, *The Aeromodeller*, 1969-1971. Vue d'ensemble.

Fig. 68 : Panamarenko, *Mock Up*, 1985.

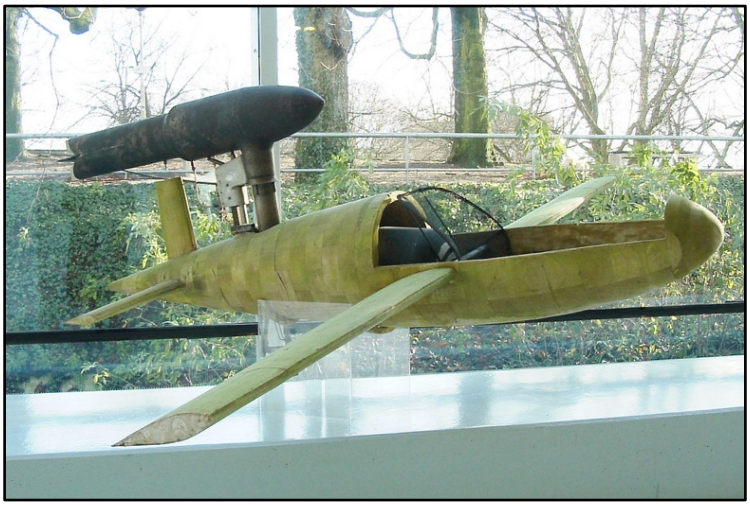

Fig. 69 : Panamarenko, *V1 Barada Jet*, 1991.

Il est important de préciser avant tout qu'aucune des machines volantes de Panamarenko ne s'est envolée, car aucune n'en a réellement les capacités. Ces différentes tentatives autour de la question du vol sont destinées à ne pas être concrétisées. Il s'agit bien d'œuvres d'arts inspirées par des objets techniques qui n'ont aucune valeur fonctionnelle. Certaines pièces comme *Mock Up* sont mêmes dépourvues de source d'énergie. *V1 Barada Jet*, quant à elle, n'est pas dotée de système de commande. Il s'agit bien pour l'artiste d'évoquer le vol avec de tels engins comme une fiction poétique. Une fiction « où le rêve et la technique sont rois et dans lequel le désir de voler ou de se déplacer joue un rôle capital »[186]. Cette fiction symbolise un voyage intérieur comme un travail sur soi mené pour chercher à créer par soi-même ses propres objets expérimentaux pour arriver à ses fins. Il est ici question de concevoir un moyen personnel de se déplacer, afin de matérialiser une envie individuelle. Les problématiques de Panamarenko sont bien éloignées des questions de mobilité qui font aujourd'hui débat au sein des villes et des agglomérations. Loin de chercher à créer les moyens de transports de demain, il présente ses travaux comme pour narrer une histoire. Il avait d'ailleurs coutume de commenter ses pièces, en racontant les aventures – fictives – qu'ils vivait à leur bord. De cette façon, il expliquait par exemple que son équipage et lui étaient « montés à 4000 mètres ! »[187] à bord de *The Aeromodeller* ou encore décrivait le pilotage de *V1 Barada Jet* avec ces mots : « Et ça ronflait comme une motocyclette ! C'était terrible ! Car il y avait là-dedans cinq cents kilos

[186] Van de Pitte, Francisca, « le Voyage aller-retour aux étoiles de Panamarenko » dans *Panamarenko, la rétrospective*, *op.cit.*, p. 23.
[187] Panamarenko, à propos de *The Aeromodeller*, *Panamarenko, la rétrospective*, *op.cit.*, p. 78.

d'un puissant explosif, hein ! Enfin, ça a encore oscillé deux trois fois, brbrrrr…, frôlé le clocher de l'église »[188].

Il convient ainsi d'observer les œuvres de Panamarenko à travers leur dimension poétique, onirique et narrative. Il fabrique des machines volantes tout à fait singulières afin d'évoquer sa manière de ressentir à la fois un rêve et une ambition qui n'est pas née d'hier chez les Hommes : celle de voler. Pourtant, à l'heure où Panamarenko travaillait sur ces différents prototypes d'engins volants au cours du XXe siècle, les avions, les hélicoptères, les dirigeables ou encore les montgolfières existaient et étaient démocratisés[189], et la NASA était même déjà allée sur la lune. Si l'artiste menait à bien ses travaux seul de son côté, sans tenir compte des dernières avancées scientifiques, il convient toutefois de ne pas lire son œuvre en la décontextualisant totalement. En effet, à l'heure où Panamarenko travaillait sur la réalisation de machines suggérant le vol par des moyens divers et variés, les recherches des industries aéronautiques étaient menées à un rythme très soutenu principalement en raison de la Guerre Froide. Les armées des deux blocs n'ont eu de cesse durant cette période de vouloir toujours optimiser leurs engins militaires en vue d'un théorique affrontement. Il est alors possible de lire dans la démarche de travail de Panamarenko une forme de manifeste humaniste et pacifiste, où une personne cherche à créer des machines qui sont ni les plus perfectionnées ni les plus pratiques, mais sont conçues d'une façon absolument singulière et désintéressée, loin de toutes ambitions belliqueuses ou mercantiles. Par son travail autonome, Panamarenko symbolise la théorie de *solitude heureuse* de Robert Filliou évoquée précédemment, dans une quête d'accomplissement de soi par la technique poussée à l'extrême.

d. Gaston Lagaffe, le personnage fictif passionné de travail manuel

Comme prolongement de cette idée de figure pacifiste et humaniste qui s'exprime par la pratique de nature technique, nous pouvons citer le personnage fictif de Gaston Lagaffe, créé par André Franquin. Le personnage de Gaston Lagaffe est apparu pour la première fois dans les pages du *Journal de Spirou* en 1957[190]. Avec le temps, il est devenu de plus en plus récurrent au sein de l'hebdomadaire jusqu'à devenir le personnage central de bandes dessinées qui lui sont entièrement consacrées. Dans son univers fictif, Gaston Lagaffe est un salarié du *Journal*

[188] Panamarenko, à propos de *V1 Barada Jet*, *ibid.*, p. 125.
[189] « ce sont des re-célébrations de tentatives faites antérieurement pour réaliser le rêve de l'homme : s'arracher à la pesanteur. Ce qui est étrange, c'est que ce rêve est réalisé depuis longtemps. », Leen, Frederik, « Vol d'un rêve, rêve d'un vol » dans *Panamarenko, la rétrospective*, *op.cit.*, p. 18.
[190] La première représentation de Gaston Lagaffe dans le *Journal de Spirou* est survenue dans les pages du n°985, paru le 28 février 1957.

de Spirou où son rôle, jamais clairement expliqué, semble consister à devoir trier le courrier des lecteurs et y répondre. Tout au long de ses histoires, Gaston Lagaffe se montre un bien piètre employé de bureau, le courrier en retard s'amassant toujours plus. Il est un personnage flegmatique, lent, paresseux et ainsi très peu productif dans son travail. Il préfère occuper la majeure partie du temps qu'il passe au bureau à des bricolages plus ou moins absurdes ou des expériences qui détonnent fortement au sein de l'entreprise qui l'emploie. Il lui arrive fréquemment de perdre le contrôle des objets ou outils qu'il manipule, et cette faculté à provoquer des accidents doit bien être en lien avec l'origine de son nom de famille. Mais il ne cherche pas pour autant à dissimuler les activités qu'il mène dans son bureau, et souhaite souvent en faire la démonstration à ses collègues ou supérieurs hiérarchiques[191], ce qui ne manque pas de créer la stupeur autour du lui. Si Gaston Lagaffe est un personnage curieux qui se prête volontiers à diverses expérimentations en tous genres, la plupart de ses travaux sont des inventions de petits gadgets qui répondent à des besoins, parfois dérisoires, pour se rendre la vie plus facile ou quelquefois pour faire plaisir, aux quelques personnes pour qui il semble témoigner de l'affection ou pour ses animaux[192] (Gaston Lagaffe vient fréquemment au bureau avec un chat et une mouette, et plus épisodiquement avec un poisson rouge, et même un homard ou une vache). Ainsi, l'appareil de son invention nommé *Le Mastigaston*[193] **[Fig. 70]** lui permet de ne plus se mordre les joues en mâchant.

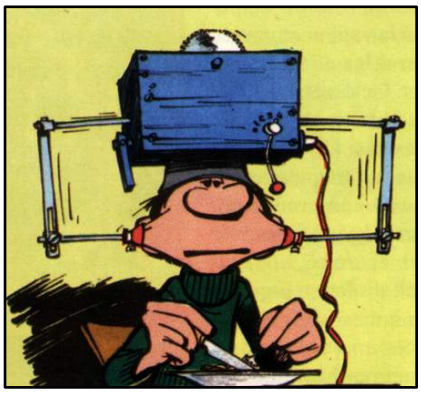

Fig. 70 : André Franquin, *Le Mastigaston*, 1961.

[191] Gaston Lagaffe entre sans prévenir dans le bureau de Fantasio, qui dans la fiction incarne la figure de son supérieur hiérarchique, et lui lance spontanément « Je fais une expérience passionnante : je joue de la guitare à mon homard » Franquin, André, *Gaston, au-delà de Lagaffe*, Paris, Dupuis, Bibliothèque Centre Pompidou, 2016, p.62

[192] « C'est ça, pour moi, le véritable Gaston : c'est le personnage qui est capable d'entreprendre des histoires folles, sottes, inconcevables, sauf par lui, juste pour procurer un peu de plaisir à son poisson rouge », Franquin, André, *ibid.*, p.93.

[193] Planche de Franquin parue dans le *Journal de Spirou*, n°1232, 23 novembre 1961, p. 27.

Le Mastigaston semble fait de bois, alimenté par une énergie électrique (un fil électrique s'en dégage). Deux tiges sortent de chaque côté du *Mastigaston* dont l'embout est équipé de ventouses qui se trouvent contre les joues de Gaston et les écartent, l'empêchant ainsi de se mordre en mangeant. Cette invention de Gaston Lagaffe n'est pas sans rappeler à première vue la *Machine à Manger* (*Eating Machine*) **[Fig. 71]** que l'on retrouve dans le film de Charles Chaplin les *Temps Modernes*. Pourtant, ces deux machines sont fondamentalement différentes. La *Machine à Manger* est une machine qu'un entrepreneur présente au directeur de l'usine dans laquelle le personnage incarné par Chaplin travaille. Son principe est qu'en étant installée sur une chaîne de production, elle permet à aux ouvriers de prendre leur repas sans quitter leur poste de travail, augmentant ainsi le rendement de l'usine, accentuant par la même occasion la déshumanisation des ouvriers dans les usines durant les temps modernes. Le personnage de Chaplin est désigné comme cobaye pour une démonstration de la *Machine à Manger*. Lors de cette présentation, la machine, après s'être montrée satisfaisante dans un premier temps, se dérègle et semble progressivement se muer en machine de torture faisant subir des sévices à son cobaye du jour.

Fig. 71 : La *Machine à Manger*,
photogramme du film *Les Temps modernes*,
de Charles Chaplin, 1936.

Le Mastigaston de Gaston Lagaffe n'a au contraire rien d'aliénant. Il ne lui serait d'ailleurs probablement jamais venue l'idée d'une machine qui permettrait de quelconque façon à accélérer le rendement sur un lieu de travail. Il s'agit là de l'invention d'une personne à la fois paresseuse et bricoleuse, qui met au point un stratagème pour résoudre un problème auquel il est confronté. Dans un sens, il s'agit d'une invention de confort, pensée pour améliorer le quotidien de son inventeur. Quoiqu'il en soit, *Le Mastigaston* a été, comme toutes les inventions de Gaston Lagaffe, conçue et créée sur son lieu et sur ses horaires de travail, et si l'on peut voir en cette invention quelque chose de relativement ingénieux, ce n'est pas en fabriquant ce genre d'objets que Gaston Lagaffe répond de la meilleure manière aux attentes de sa hiérarchie professionnelle.

4. La technique comme jeu, en quête de liberté

Bien au-delà d'être un contre-exemple parfait d'un employé de bureau, le personnage de Gaston Lagaffe représente en partie par sa désinvolture une figure d'opposition à une société dont rendement et productivité seraient les maîtres-mots. Lui qui n'aime pas travailler, est perçu aujourd'hui comme une sorte d'icône humaniste, notamment par ses prises de positions antimilitaristes ou écologistes répétées au fil de ses histoires. Gaston Lagaffe « essaie par tous les moyens – et parfois il y arrive – d'échapper à toute forme d'autorité »[194]. Et son moyen favori pour exercer cette insoumission et de s'exercer à de petits bricolages, qui lui permettent une certaine émancipation du monde qui l'entoure. Peu à l'aise avec son environnement comme avec les objets techniques qu'il peut rencontrer[195], il préfère construire à son échelle, de manière autonome et autodidacte les objets techniques dont il ressent une nécessité. Sans jamais vraiment délivrer de message subversif, il représente un « esprit contestataire des années 60, où [il] s'est épanoui »[196], et incarne par sa nonchalance une vie menée solitairement et axée sur les choses essentielles où les travaux techniques sont plus importants qu'un travail de bureau qui lui semble insignifiant, mais sans jamais se révolter directement.

En observant la manière dont bricoleurs anonymes, artistes inspirés par ces bricoleurs ou même personnages fictifs considèrent l'importance de pratiques techniques qui peuvent paraître parfois dérisoires ressort l'idée du plaisir qui peut être pris en bricolant, et même de la dimension ludique du bricolage. Comme n'importe quelle activité ludique, le bricolage laisse place à la curiosité, à la créativité et au travail d'imagination. L'historien néerlandais Johan Huizinga a mené des travaux de recherche sur le jeu, qu'il explique être « une action libre, comme ''fictive'' et située en dehors de la vie courante »[197] mais aussi « en dehors de la logique de la vie pratique, en dehors de la sphère de la nécessité et de l'utilité. »[198] Ainsi le jeu ne peut être soumis qu'à ses propres règles, qui sont elles-mêmes indépendantes de la plupart de celles qui régissent le monde professionnel, comme le rendement ou l'efficacité. C'est pourquoi travail et jeu sont deux choses antinomiques, et que le ludique n'a généralement pas sa place dans le monde du travail, ou bien de façon marginale. Les artistes peuvent ainsi être considérés

---

[194] Franquin, André, *Gaston, au-delà de Lagaffe*, *op. cit.*, p. 120.
[195] Gaston Lagaffe « a filmé toutes ses vacances avec une perceuse », Franquin, André, *ibid.*, p. 98.
[196] Combis, Hélène, *Gaston Lagaffe, hippie contestataire*, article du 26 janvier 2017, site internet de France Culture, disponible à cette adresse : https://www.franceculture.fr/bd-bande-dessinee/gaston-lagaffe-hippie-contestataire.
[197] Huizinga, Johan, *Homo-lundens, essai sur la fonction sociale sur jeu*, Paris, Gallimard, Coll. « Tell », 1951, p. 31.
[198] Huizinga, Johan, *ibid.*, p. 221.

comme en marge du reste de l'univers du travail précisément par cette caractéristique : ils peuvent tout à fait exercer leur profession avec sérieux tout en maintenant dans leur activité une forme de « permanence du ludique »[199] qui leur permet d'exploiter au mieux leur imagination pour produire des pièces originales. Le jeu conduit les artistes à créer et renforcer un univers fictif où ils ont la possibilité de se retrouver seuls maîtres à bord, à l'image d'un Panamarenko aux commandes d'une de ses machines volantes qui n'ont jamais quitté le sol. Johan Huizinga évoque un lien fort entre le jeu et la notion de culture[200]. Il faut alors comprendre le terme de *culture* comme un moyen pour une personne de se distinguer de ses semblables, et non par les normes qui créent ensemble la cohérence d'une communauté. En effet, jouer permet à chacun d'exprimer quelque chose de façon absolument libre de contraintes, et d'une certaine manière en s'affranchissant des codes d'une société. Le personnage de Gaston Lagaffe, se montre de cette façon très joueur, exprimant par le jeu sa créativité, lui qui n'est pas assez érudit pour être un chercheur ou un scientifique[201]. Il fait le choix du jeu sur son lieu de travail plutôt que de remplir la tâche qu'est la sienne. C'est là sa manière de refuser l'ordre établi, ce qui l'empêche par conséquent de véritablement trouver sa place au sein des hommes[202]. Et c'est bien par le jeu qu'il se distingue de ses collègues au sein de la rédaction.

Le jeu est alors est un moyen de marquer sa différence et son originalité, tout en exprimant une sorte de refus d'une autorité ou d'un ordre établi car l'idée de liberté est totalement inhérente au jeu[203]. C'est pourquoi le ludique est parfois fondamental chez certains artistes dans le cadre de leur processus créatif. Le jeu leur permet de s'extraire de la moindre idée de contrainte de sorte à « faire œuvre d'art en parfaite indépendance d'esprit »[204]. Et même si de nos jours, une quête de liberté absolue menée dans le cadre d'une activité technique et ludique de façon autonome paraît vaine, cette démarche permet d'exprimer une singularité par le bricolage. L'activité de bricolage devenant alors une sorte d'exutoire où chacun peut se retrouver seul face à soi sans la moindre contrainte. Ainsi, le fait de bricoler, de suivre une démarche technique de manière ludique, autonome et autodidacte afin de s'affirmer comme individu correspond au

---

[199] Baudson, Michel, *Panamarenko*, Paris, Flammarion, Coll. « La Création contemporaine », 1996, p. 141.

[200] « Huizinga avance une thèse fondamentale : la culture naît *dans* le jeu et *comme* jeu. », Dewitte, Jacques, « L'élément ludique de la culture. A propos de *Homo-lundens* de Johan Huizinga », *Revue du MAUSS*, n°45, juin 2015, p. 62.

[201] « Comme il n'a pas inventé la poudre à canon, le génie devient de la fantaisie », Franquin, André, *Gaston, au-delà de Lagaffe, ibid.*, p. 82.

[202] « Si on joue dans a vie, on s'expose à beaucoup d'ennuis. Si vous vous contentez de jouer, vous ne pouvez pas trouver votre place dans un monde d'adultes. Peu importe les circonstances, Gaston, lui, continue de jouer », Franquin, André, *ibid.*, p. 76.

[203] « un premier trait fondamental du jeu : celui-ci est libre, celui-ci est liberté », Huizinga, Johan, *Homo-lundens, essai sur la fonction sociale sur jeu*, *op. cit.*, p. 24.

[204] Baudson, Michel, *Panamarenko*, *op.cit.*, p. 140.

« projet romantique et éternellement inachevé d'un individualiste qui poursuit inlassablement son rêve de liberté, en dépit ou en raison de son impossibilité et de son inaccessibilité »[205].

C. L'AUTONOMIE COMME ANTICIPATION : L'EXEMPLE DES SURVIVALISTES

Le fait de s'inscrire dans la démarche d'une quête d'autonomie, axée principalement autour de pratiques techniques peut s'inscrire dans une forme de projet humaniste à petite échelle par la dimension de travail sur soi de manière désintéressée, sans autre but précis que l'affirmation d'une singularité par des travaux manuels. Pourtant, il est tout à fait possible de mener une quête d'autonomie similaire mais dans un but bien précis, dans l'idée de se préparer à quelque chose. C'est le cas notamment des survivalistes.

Le mouvement survivaliste est apparu aux États-Unis au cours des années 1960. Son principe est de se préparer par une multitude de comportements différents à l'effondrement de notre civilisation. Le survivalisme s'est largement démocratisé et globalisé depuis sa création, si bien que l'on peut même observer l'arrivée au sein de la sphère intellectuelle de la collapsologie, science consistant à penser l'effondrement d'une civilisation et étudier ce qui pourrait alors lui succéder. Le constat des survivalistes est que « la situation s'est considérablement dégradée »[206] sur la Terre si bien qu'un point de non-retour a été franchi, et que le monde court à la catastrophe. Dans leur esprit « Tout peut arriver, ils ne sont pas sectaires sur ce point : météorite géante ou planète heurtant la Terre, éruption gigantesque, combinaison de désastres écologiques, pandémie, guerre nucléaire entre l'Occident et la Chine, hyperinflation, effondrement du système bancaire, désordres révolutionnaires »[207] etc. Ainsi, peu leur importe si cette catastrophe qui ravagerait la vie sur Terre est créée – volontairement ou accidentellement – par des Hommes ou bien si elle est le résultat d'un cataclysme naturel voire provenant d'un élément extraterrestre, les survivalistes envisagent le pire et se mettent à pied d'œuvre afin d'être prêts le moment venu. Et si aujourd'hui, la vitesse à laquelle le mouvement se démocratise peut l'apparenter à un phénomène de mode, le survivalisme n'est pour ses

[205] Van de Pitte, Francisca, « le Voyage aller-retour aux étoiles de Panamarenko » dans *Panamarenko, la rétrospective*, *op.cit.*, p. 30.
[206] Servigne, Pablo, « Penser l'effondrement, à la rencontre des collapsologues », *Revue du Crieur,* n°5, octobre 2016, p. 133.
[207] Duclos, Denis, « Les Casaniers de l'apocalypse », *Le Monde diplomatique*, n°700, juillet 2012, p. 28.

pratiquants pas une simple activité à laquelle ils s'adonnent. Il s'agit bel et bien de se préparer à un futur incertain de façon pragmatique[208] et on ne peut plus sérieuse.

Notons qu'il existe différents courants parmi toutes celles et ceux qui de leur côté préparent l'effondrement de la société dans laquelle nous vivons. Par exemple, les *preppers* sont adeptes d'une forme de retour à la terre, dans la perspective que chacun puisse construire les moyens de son autosuffisance et de son indépendance. Le concept de cette démarche est également de maintenir des savoir-faire ancestraux – agricoles notamment – de sorte à pouvoir perpétuer la civilisation (le principe de civilisation est encore une fois caractérisé par des pratiques techniques). Ainsi, les *preppers* prônent un mode de vie simple et autonome, porté par un idéal écologiste.

Cette forme de retour à la terre est également un des nombreux éléments du mouvement survivaliste qui sont devenus sources d'inspirations pour des artistes contemporains. Par exemple, Laurent Tixador réalise au printemps 2015 une performance intitulée *Au naturel* dans le domaine de Chamarande, situé dans le département francilien de l'Essonne. Cette performance est en fait une expérience de survie en milieu naturel, à savoir une forêt. Laurent Tixador a passé dix jours seul dans cette forêt, nu, équipé uniquement de sa paire de lunettes, d'une cigarette électronique et d'un téléphone portable afin de tenir un blog journalier à propos de son quotidien. Cette performance consistait alors à expérimenter l'espace de quelques jours la vie en milieu naturel. Tixador devait ainsi chercher de quoi se nourrir chaque jour ou encore se construire de quoi passer les nuits. **[Fig. 72]** Étant donné qu'il n'avait que très peu d'accessoires avec lui, et aucun outil, *Au naturel* vient questionner ce qui peut s'avérer essentiel dans le cadre d'un mode de vie frugal loin de tout le confort de nos vies quotidiennes. Il peut alors y avoir dans le cadre de cette performance une dimension de préparation pour un jour hypothétique où ce mode de vie ne serait plus choisi mais contraint.

Fig. 72 : la couchette fabriquée par Laurent Tixador au cours de sa performance *Au naturel*, 2015.

[208] « ce n'est pas d'un simple passe-temps qu'il s'agit, mais d'un entraînement au futur probable », Duclos, Denis, *ibid.*, p. 28.

Les survivalistes, de leur côté, sont beaucoup plus minimalistes que les *preppers*. Les survivalistes ne revendiquent pas d'harmonie avec la nature aujourd'hui. Leur démarche est entièrement axée sur un futur peu reluisant. Parmi tous ceux qui font le choix de s'activer dès maintenant afin d'anticiper l'effondrement, on peut distinguer deux catégories de comportement. D'un côté l'entraînement et la préparation, et de l'autre, la consommation et l'investissement. Les survivalistes se préparent à l'apocalypse ; aussi, ils se rodent aux techniques de survies en tout type de milieu hostile. Ils se préparent à pouvoir enchaîner des dizaines de kilomètres à pied sur des terrains difficiles, à allumer un feu en n'importe quelle circonstance, à reconnaître les plantes (lesquelles sont comestibles, lesquelles sont dotées de vertus médicinales), ou encore à chasser. D'autre part, les survivalistes, en vue de l'anéantissement du monde, adoptent une réelle attitude consumériste. En effet, afin de parer à une pénurie alimentaire, ils sont nombreux à stocker chez eux de la nourriture non périssable en grande quantité, notamment en conserve ou sous forme lyophilisée, que l'on retrouve dans les portions militaires, mais qui est également la principale alimentation des astronautes en mission ou des navigateurs de course au large. La nourriture lyophilisée permet d'être stockée en importante quantité sans prendre trop d'espace, car elle n'est que poudre déshydratée. Il existe aujourd'hui une véritable économie du survivalisme, allant de palettes de nourriture lyophilisée permettant de nourrir une famille pour plusieurs semaines ou divers accessoires de survie en milieu hostile comme un couteau, une pierre à feu, une pelle, une boussole ou encore une couverture de survie. Mais la majeure partie de l'économie survivaliste concerne l'immobilier. Il existe un véritable marché de l'immobilier spécialisé dans les abris de survie. Ces abris se veulent pare-balles, antiatomiques, permettant d'être parfaitement en sécurité à l'intérieur tout en étant dotés de système de recyclage d'air afin de pouvoir rester confiné un maximum de temps. Il existe de nombreux modèles d'abris survivalistes, comme il est possible de le voir sur le site internet de la société Vivos[209], promoteur immobilier porté uniquement sur les constructions de survivalisme. Il en existe une grande quantité, certains peuvent accueillir plus de cent personnes dans des conditions spartiates, d'autres sont beaucoup plus confortables et permettent à une famille de vivre confinée dans un univers proche au maximum d'une maison ordinaire. Il en existe enfin de véritablement luxueux, comme les *Silo Home* **[Fig. 73]** que propose à la vente la société américaine Larry Hall moyennant la somme de trois millions de

[209] Site internet du promoteur immobilier Vivos, dont la phrase d'accroche est la suivante : « The backup plan for Humanity : Secure your space in a Vivos underground shelter to survive virtually any catastrophe » *Le plan de sauvegarde pour l'humanité : sécurisez votre place dans un abri souterrain Vivos pour survivre à pratiquement toutes les catastrophes* (je traduis), disponible à cette adresse : https://www.terravivos.com/

dollars. Le modèle *Silo Home* est un abri antiatomique enterré et équipée de grands espaces, d'une piscine, d'une salle de cinéma ou encore d'une salle de sport. Néanmoins, la possibilité d'acheter un abri de survie reste possible sans dépenser plusieurs millions de dollars. Par exemple, dans la ville d'Edgemont située dans l'état américain du Dakota du Sud se trouve un grand parc composé de nombreux abris antiatomiques **[Fig. 74]**, comme une sorte de zone pavillonnaire où les maisons sont remplacées par des bunkers blindés aux conditions de vie sommaires. Chaque bunker est disponible pour la somme de quarante mille dollars.

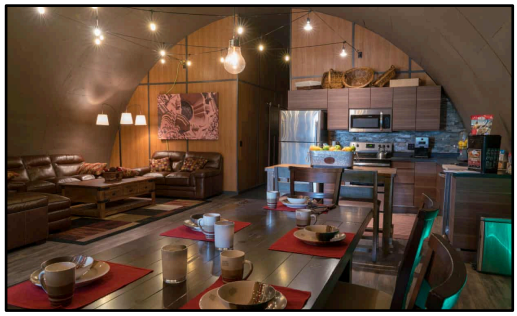

Fig. 73 : Vue sur un des nombreux espaces à l'intérieur d'un *Silo Home* proposé par la société américaine Larry Hall.

Fig. 74 : Le parc d'abris antiatomiques d'Edgemont, Dakota du Sud, États-Unis.

Il existe enfin de abris survivalistes encore meilleur marché, fabriqués à partir de containers. Disponibles autour des vingt mille dollars à la vente, leurs acquéreurs les font généralement enterrer dans leur jardin. Notons au passage que ce véritable marché immobilier axé sur la survie n'est pas une exclusivité américaine. Par exemple, la société française Amesis est la première société française de bâtiment consacrée aux potentielles catastrophes. Son site internet[210] propose ainsi une série de rubriques présentant les différentes menaces comme les risques nucléaires, biologiques ou chimiques en parallèle des solutions qu'ils proposent pour une construction permettant de résister à ces menaces.

Enfin, certains décident de fabriquer eux-mêmes leur abri, en creusant un trou dans leur jardin puis en y implantant une structure en béton armée fait-maison, dont la résistance face à une catastrophe nucléaire par exemple reste à prouver.

Acquérir ou bâtir un abri qui puisse les maintenir durablement en sécurité est un des principales priorités des survivalistes. Cet abri doit leur permettre de rester sain et saufs face aux éléments naturels, à une éventuelle contamination de l'air ou des sols mais aussi doit aussi résister à l'assaut de potentiels assaillants. Cette quête de l'abri infaillible, et impénétrable est un thème

[210] Site de la société de bâtiment Amesis disponible à cette adresse : https://www.amesis.net/

désormais fréquemment évoqué dans le champ de l'art contemporain. L'atelier Van Lieshout a ainsi construit plusieurs œuvres où figure cette idée de se mettre à l'abri, en quarantaine, pour sa sécurité. *Vostok Cabin* **[Fig. 75]** rappelle les abris survivalistes les plus rudimentaires. Il s'agit d'une cabine d'acier encore plus petite qu'un container, ou quelques personnes peuvent se regrouper, mais ne tiendraient pas en position debout. A l'intérieur se trouvent deux paillasses de bois ainsi qu'une lampe, un poêle et ce qui semble représenter un siège de toilettes, lui aussi fait d'acier. La cabine semble constituée de différentes plaques d'aciers soudées entre-elles, certaines étant particulièrement rouillées, comme s'il s'agissait de pièces de récupérations déjà altérées par une utilisation antérieure.

Fig. 75.A : Atelier Van Lieshout, *Vostok Cabin*, 2010, vue de l'extérieur.

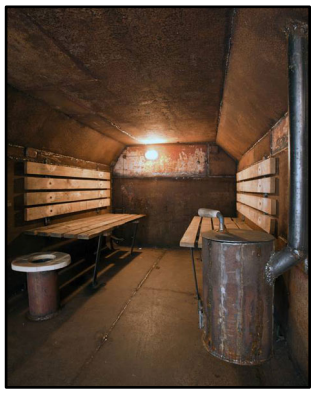

Fig. 75.B : Atelier Van Lieshout, *Vostok Cabin*, 2010, vue de l'intérieur.

L'atelier Van Lieshout aborde une nouvelle fois le thème des abris de fortune prévus pour des situations exceptionnelles avec l'œuvre *Blast Furnace* **[Fig. 76]**. Il s'agit d'une structure monumentale en acier d'une douzaine de mètres de haut, composée de tuyaux, de formes de capsules et de cheminées et des commandes de machinerie (*Blast Furnace* signifiant *haut fourneau*). Sur cette structure d'acier se trouvent plusieurs plates-formes de bois, reliées entre-elles par des échelles. À noter la présence sur l'une de ces plates-formes d'un siège de toilette, seul objet usuel présent sur *Blast Furnace* qui représente le fait que cette structure a été pensée pour symboliser un lieu potentiellement habitable.

Fig. 76 : Atelier Van Lieshout, *Blast Furnace*, 2019.

L'artiste Tom Sachs évoque également le survivalisme à travers son œuvre *Mobile Quarantaine Facility* **[Fig. 77]**. Il s'agit là de représenter les conditions qui permettraient de demeurer en sécurité en cas de catastrophe écologique, chimique ou nucléaire tout en maintenant une possibilité de mobilité. *Mobile Quarantaine Facility* est un vieux camping-car grimé en laboratoire hermétique rappelant un véhicule spatial, avec notamment le logotype de la NASA présent sur un des côtés du camping-car. Le tableau de bord a lui aussi été transformé et ressemble désormais d'avantage à un poste de commande de navette spatiale qu'à un tableau de bord de camping-car. L'œuvre évoque ainsi les précautions qui deviendraient nécessaires à la survie et aux déplacements dans un monde après l'effondrement.

Fig. 77.A : Tom Sachs, *Mobile Quarantaine Facility*, 2011, vue de l'intérieur.

Fig. 77.B : Tom Sachs, *Mobile Quarantaine Facility*, 2011, vue de l'extérieur.

En plus de trouver, de construire ou d'acheter un abri de sorte à pouvoir se maintenir sains et saufs dans un lieu sûr, les survivalistes tiennent à pouvoir assurer leur sécurité et leur défense face à de potentiels assaillants. Cette idée de l'importance de savoir se défendre est fondamentale chez les survivalistes, dont la démarche est forcément générée en partie plus ou moins conséquente par la peur. C'est pourquoi beaucoup d'entre eux, en plus de stocker des outils ou des denrées alimentaires, accumulent chez eux ou dans leur abri des armes et des munitions en quantités parfois considérables. Cette importance, voire cette obsession pour les armes et l'auto-défense vient de l'idée qu'à l'effondrement suivra la guerre civile, avec les personnes non-préparées qui lorgneraient sur les ressources des préparés, créant une situation proche du *chacun pour soi* « séparant les élus (ou winners), reconnaissables à leur active vigilance, des damnés (ou losers), victimes de leur coupable frivolité »[211], comme dans une réécriture contemporaine et tragique de la fable de Jean de la Fontaine *La cigale et la fourmi*.

[211] Duclos, Denis, « Les Casaniers de l'apocalypse », *op. cit.*, p. 28.

Certains, jugent qu'en cas de catastrophe sur Terre, il est plus fondamental de se parer d'armes que de s'enfuir ou de se mettre à l'abri, à l'image de Kurt Saxon, auteur américain spécialiste des armes et de la survie, expliquant que seuls « un bon fusil à pompe, un fusil de chasse et une arme de poing »[212] seraient nécessaires en cas d'effondrement.

Ainsi, les survivalistes, afin d'assurer leur autonomie mais aussi leur sécurité dans un univers proche de la zone de non-droit après un cataclysme, se dotent d'outils en tout genre mais aussi d'armes et de munitions. C'est en écho à cette idée d'accumulation d'objets, notamment pour se défendre, que l'artiste américain Tom Sachs a présenté *The Cabinet* **[Fig. 78]**, sorte d'armoire remplie d'outils de tous types, dont de nombreux pourraient être utilisés comme armes moyennant un peu d'imagination. Les outils se trouvent dans ce qui ressemble à un grand coffre en bois à l'aspect bricolé propre à son travail.

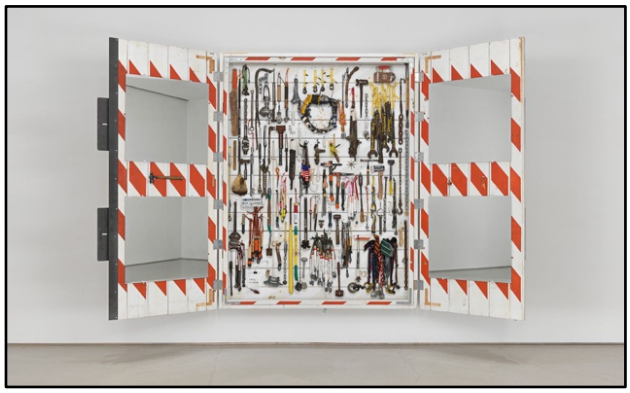

Fig. 78 : Tom Sachs, *The Cabinet*, 2014.

Ce travail autour de l'importance des armes et outils en tous genres pour les survivalistes fait écho à un travail de Laurent Tixador, réalisé à Coutainville en Normandie en 2001. Il y avait alors fabriqué de nombreuses petites haches avec des matériaux trouvés sur la plage et les dunes. L'œuvre, nommée *Fabrication de haches en pierre polie* **[Fig. 79]**, se présente à la manière d'un kit de survie que l'on peut retrouver dans le commerce et dont les adeptes du survivalisme se dotent. Ces haches bricolées pourraient s'avérer utiles à un survivant d'une quelconque catastrophe naturelle pour se construire un abri par exemple en sectionnant des arbres. Mais elles pourraient également servir d'armes.

[212] Kurt Saxon, propos repris par Bertrand Vidal dans *Survivalisme, êtes-vous prêts pour la fin du monde ?*, *op. cit.*, p. 51.

Fig. 79 : Laurent Tixador, *Fabrication de haches en pierre polie*, 2001.

On retrouve également dans ce travail la dimension de bricolage consistant à travailler avec ce que l'on peut glaner çà et là, qui pourrait devenir la contrainte après l'effondrement pour celui qui ne se serait pas doté au préalable d'armes et d'outils pour assurer son autonomie et sa survie. De cette façon, il est possible d'imaginer qu'en cas d'apocalypse, celui qui aurait anticipé et accumulé des objets techniques, notamment armes et outils, comme l'illustre Tom Sachs avec *The Cabinet* s'en sortirait probablement mieux que celui qui n'aurait pas anticipé, et se retrouverait ainsi forcé à se montrer inventif afin de fabriquer ses propres outils (comme ceux réalisés par Laurent Tixador dans le cadre de *Fabrication de haches en pierre polie*, lesquels pourraient s'avérer bien moins fonctionnels que des objets techniques industriels achetés dans le commerce.

L'idée d'un lendemain plus qu'incertain provoque de nombreuses attitudes différentes chez les survivalistes. Ces différents comportements des survivalistes sont en grande partie motivée par la peur d'un futur inquiétant. Les survivalistes passent alors rapidement chez ces pratiquants de la prise de conscience à la véritable obsession qu'ils ne peuvent plus sortir de leur tête au point de consacrer toujours plus de temps et d'énergie à la préparation pour la vie d'après[213]. On peut toutefois penser que les survivalistes, à tant se consacrer à envisager les pires possibilités pour le futur, contribuent à rendre tous ces scenarii encore plus probables[214] et participent ainsi grandement à créer le monde apocalyptique qu'ils redoutent. Ce qui pointe chez eux un rapport paradoxal à la catastrophe : ils la redoutent tellement qu'ils se consacrent sans mesure à leur préparation personnelle afin d'être prêts lorsque celle-ci surviendra. Et en même temps, on peut émettre l'hypothèse selon laquelle les survivalistes attendent et même secrètement espèrent l'effondrement à tant s'y préparer.

[213] « ouvrir les yeux est difficile, les fermer l'est encore plus », Servigne, Pablo, « Penser l'effondrement, à la rencontre des collapsologues », *op. cit.*, p. 141.
[214] « Si l'on croit que tout va finir en bain de sang, alors on se préparera de telle manière que l'on donnera à cette configuration une chance supplémentaire de se produire. », Servigne, Pablo, *ibid.*, p. 144.

Quoiqu'il en soit, les survivalistes optent pour une démarche visant l'autonomie et l'indépendance. Les plus riches d'entre eux peuvent se permettre d'acquérir tout ce qu'ils jugent nécessaire à leur survie, leur sécurité et leur confort. Pour les autres, qui constituent la grande majorité, leur quête d'autonomie peut passer par l'utilisation de moyens techniques détournés. Cherchant à se donner les moyens de pouvoir plus tard vivre en marge, ils utilisent des pratiques qui « s'apparentent à du bricolage »[215] pour concevoir un outil ou un abri chez eux en utilisant parfois des matériaux dont les capacités de blindage ou de résistance en cas de séisme ou encore d'accident nucléaire peuvent êtres discutables. Ainsi, la démarche des survivalistes peut porter à la dérision, et ses adeptes passer pour des marginaux. Ils s'en accommodent bien, et au fond, leur travail d'anticipation du pire est réalisé précisément dans le but de se distinguer de leurs semblables. Non pas au nom d'un idéal humaniste mais de la façon la plus pragmatique qui soit, puisque dans leur esprit, la majorité qui ne se prépare pas périra de cette irresponsable inaction, et c'est par leur démarche préparatoire qu'ils anticipent leur autonomie dans la vie d'après.

Ce mouvement survivaliste devient avec le temps de plus en plus populaire, au point d'être un véritable phénomène social. De nos jours, de nombreux salons du survivalisme se tiennent de par le monde, les premiers ont eu lieu aux États-Unis, pays d'origine du mouvement, mais aujourd'hui on en retrouve sur tous les continents, dont un annuellement à Paris. Ces salons présentent les dernières nouveautés d'outils, de moyens de défense ou d'abri présentés comme nécessaires à la vie dans un monde post-apocalyptique. En plus des salons, de nombreux médias, principalement sur internet, s'intéressent aux questions survivalistes. C'est d'ailleurs par internet et des sites spécialisés que la grande majorité des survivalistes se sont renseignés et ont effectué leur prise de conscience à propos de l'effondrement qu'ils jugent imminent. Des artistes contemporains traitent également cette thématique, inspirés par la démarche de construire une autonomie pour une hypothétique vie future. Sachant que dans le cas d'une catastrophe qui anéantirait notre civilisation, l'autonomie ne serait alors plus un choix volontaire mais bel et bien une contrainte.

Les survivalistes peuvent adopter différents comportement face au cataclysme qu'ils voient comme inéluctable. Cette multitude de possibilités, notamment dans l'offre de produits ou d'abris de survie reflète bien que le survivalisme concerne aujourd'hui toutes les classes sociales. Il est également important de préciser que le survivalisme est un mouvement qui consiste uniquement à anticiper une catastrophe. Ses adeptes ne cherchent ni à empêcher cette

[215] Vidal, Betrand, *Survivalisme, êtes-vous prêts pour la fin du monde ?*, Paris, Arkhé, 2018, p. 71.

catastrophe ni à la dénoncer en portant un message politique. Le survivalisme, dans ce sens, n'est pas politique, et rassemble ainsi « du sympathisant d'extrême droite fasciné par les armes et la défense de son espace vital au néorural adepte de la frugalité »[216]. Les survivalistes, dans leur quête d'autonomie, intéressent les artistes. Cette volonté d'autonomie qui passe également par la technique, n'est pas inscrite dans une démarche humaniste et portée par un idéal d'accomplissement de l'Homme. Dans le cas du survivalisme, l'autonomie rime avec repli sur soi, considérant que seuls les plus préparés parviendraient à se sauver individuellement sans chercher à porter assistance autour d'eux. En cela, le mouvement survivaliste ne peut pas être considéré comme un mouvement humaniste, et encore moins pacifiste.

[216] Vidal, Betrand, *ibid.*, p. 18.

CONCLUSION

À travers mon propre travail plastique entre sculpture, performance et vidéo, axé autour de l'idée d'apporter une solution technique à un problème technique, même le plus dérisoire qui soit, j'en viens à questionner un rapport singulier à la technique et au travail manuel relevant du bricolage. Bricoler revient à entreprendre une opération technique, fabrication ou construction, avec les moyens du bord, des outils rudimentaires et des matériaux dont la majeure partie a été glanée çà et là et stockée en attendant de lui trouver une utilité potentielle. Le bricolage implique également un recours à la créativité et à la ruse, comme pour venir compenser des lacunes tant théoriques que pratiques, ce qui a pour effet de créer des objets au bon fonctionnement technique parfois relatif, mais toujours originaux et singuliers.

Il apparaît alors que la notion de réussite d'une entreprise technique peut finalement s'avérer discutable et subjective. Un objet technique industriel conçu par un ingénieur et fabriqué par des ouvriers qualifiés et spécialisés s'avèrera la plupart du temps plus fiable, plus précis et plus solide qu'un objet bricolé. En cela, il est certains domaines particulièrement sensibles comme la chirurgie où il ne semble pas judicieux de convoquer la méthode du bricoleur. Au contraire, un objet technique bricolé offre beaucoup moins de garanties que celui de l'ingénieur pour remplir la tâche pour laquelle il est conçu, comme en termes de robustesse et de résistance à l'usage. Et il n'est en général même pas plus simple à faire fonctionner qu'un objet industriel. L'objet bricolé porte en lui de nombreuses imperfections et signes de la maladresse de son fabriquant. Pour autant, c'est en grande partie par de ces défauts que la pièce fabriquée par le bricoleur tient sa dimension d'objet unique. En cela, on peut considérer qu'au fond, l'ingénieur et le bricoleur, en mettant au point un objet technique selon leur méthode respective, ne poursuivent pas le même but. La démarche originale du bricoleur afin de créer des pièces singulières est d'ailleurs observée avec attention par des artistes et d'autres personnes du monde de l'art, l'idée d'un travail parfois maladroit mais toujours étonnant et atypique devenant alors un concept artistique.

La maladresse et l'idée d'assemblage déséquilibré d'une machine ou d'un outil bricolé représente le caractère parfois comique du bricolage comme rapport à la technique. Menée gauchement, un travail technique peu convainquant peut même s'avérer ridicule, et ainsi relever du burlesque. Une machine absurde et finalement peu à même de remplir sa fonction plus ou moins dérisoire risque de devenir machine burlesque, et cette dimension peut également toucher son concepteur lorsqu'il utilise la machine en question, la notion de burlesque étant grandement liée au corps. Une des caractéristiques de ce genre est de présenter un corps quelque peu

marginal semblant peu voire pas du tout adapté à la société dans laquelle il évolue et à ses nombreux codes, notamment ceux relevant du domaine technique. Cet aspect de corps marginal inadapté à la vie parmi ses semblables fait que le burlesque, avec les mêmes outils, vient convoquer le registre comique comme le registre tragique, par le pathétique. Cette ambivalence de lectures possibles n'est pas sans en rappeler une autre concernant le bricolage : le bricolage peut être perçu péjorativement comme représentant un travail de piètre qualité, comme de façon bien plus méliorative en insistant sur le caractère original et unique des objets bricolés. Mais surtout, le burlesque comme risque par rapport à un travail technique représente l'idée de la vérité. Nous l'avons vu, bricoler implique une certaine part de ruse, d'idée de la tromperie voire de la malhonnêteté dans une tentative de transformation du réel par l'imaginaire et le geste technique. Le burlesque ramène alors au bricoleur ainsi qu'à sa production un tant soit peut mensongère à la réalité, exposant les limites de sa méthode de travail comme de la pièce achevée qu'il a construite.

L'action de bricoler, en dépit des quelques maladresses et imperfections qui lui sont inhérents, peut toutefois représenter quelque chose de l'ordre du succès : un succès symbolique et philosophique. Cette forme de succès ne se mesure ni à l'échelle de la réussite technique de l'opération menée à bien par le bricolage afin de régler un problème, ni par rapport à l'éventuel progrès que peut ou non incarner la solution du bricoleur par rapport à d'autres déjà existantes. Il s'agit plutôt d'un succès personnel. Avant toute chose, le bricoleur cherche à mener un projet seul et à sa façon, malgré ses lacunes théoriques et pratiques dont il est conscient, comme s'il s'inscrivait par son geste technique dans une vaine quête d'autonomie. « Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi »[217], et de cette manière, il s'affirme en tant qu'individu singulier parmi ses semblables. Au fond, peu importe au bricoleur si sa création, qu'elle soit outil ou machine, ne s'avère pas optimale dans son fonctionnement, sa démarche technique est surtout « un encouragement à l'individualisme et à la conscience de soi »[218]. Ainsi, le bricoleur se réalise en tant qu'Homme par son travail manuel original et singulier, ce qui revient à placer les pratiques techniques au même niveau que les savoirs intellectuels par lesquels l'Homme se cultive et s'élève comme individu sur le modèle humaniste.

Cette véritable dimension humaniste du bricolage vient alors relativiser la notion de réussite dans la mise au point d'un objet technique. Et s'il est certains domaines particulièrement sensibles dans lesquels mieux vaut laisser les professionnels œuvrer avec leurs savoirs et

[217] Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, *op. cit.*, p. 35.
[218] da Costa Valérie, Hergott Fabrice, *Jean Dubuffet, Œuvres, écrits, entretiens, op. cit.*, p. 35.

compétences, le bricolage représente symboliquement un succès intérieur et personnel, au-delà de la potentielle réussite technique ou non du projet du bricoleur. Ainsi, mettre en avant le bricolage malgré les limites techniques de ce procédé conduit à mettre en avant l'idée de perte de contrôle au cours d'un opération technique. Le travail du bricoleur, effectué avec peu de maîtrise, se situe aux antipodes de la production d'objets techniques industriels en masse, dictée par une logique commerciale et une constante quête de meilleur rendement au sein d'une économie de marché mondialisée. Les évolutions, et notamment celles relatives à la technique semblent progresser dans le cadre d'une économie néo-libérale sur un chemin balisé ne laissant que peu voire pas du tout de place à l'imprévu. Et d'ailleurs, cette observation se retrouve dans une moindre mesure dans le domaine de la création contemporaine, avec l'avènement d'œuvres manufacturées. Une œuvre d'art fabriquée en usine est, comme tout objet produit à la chaîne, reproductible en masse, au contraire d'un objet bricolé. Enfin, une œuvre usinée pose également la question du geste de l'artiste. Dans ce cas précis, l'artiste est celui qui vient apporter un concept, une idée à laquelle des ouvriers, des travailleurs manuels professionnels vont donner une forme matérielle concrète. L'artiste n'est alors plus forcément celui qui travaille la matière de ses mains, laissant le geste technique à des spécialistes, ce qui semble fermer complètement la porte au moindre accident, à la moindre surprise au cours de la fabrication. Or, comme expliqué précédemment, le sens premier de la notion de bricolage est relatif à l'accident et au geste inattendu[219]. Un bricoleur, en menant tant bien que mal un projet dépourvu d'ambitions mercantiles à son terme, se réalise et s'affirme lui-même comme individu singulier par son travail technique. Il cherche, par ce travail en quête d'autonomie, à être acteur de son quotidien, plutôt qu'à chercher à améliorer ce quotidien par des objets techniques industriels, qui sont également des produits de consommation. Cet acte représente pour lui un certain succès personnel tout en le plaçant à contre-courant des logiques économiques de la société dans laquelle il vit. Par son action, le bricoleur évoque la peur et le rejet d'un monde qui serait « le règne des presse-boutons »[220] et de « la fin de la bricole, la mort du système D »[221]. Ce monde aseptisé, ne laisserait pas la possibilité aux individus de s'accomplir et de s'exprimer par le geste manuel comme des personnes singulières, les privant de fait de la possibilité d'une petite victoire personnelle acquise par l'accomplissement d'un travail manuel mené parfois à l'aide

[219] « Dans son sens ancien, le verbe bricoler s'applique au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle », Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, *op. cit.*, p. 30.
[220] Burroughs, William, *Le Festin nu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2015, p. 103.
[221] Burroughs, William, *ibid.*, p. 103.

de techniques séculaires, loin des injonctions au progrès permanent et au renouvellement constant prônés par une société néo-libérale.

Il apparaît alors que les notions de réussite et de progrès soient finalement relatives, entre nouvelles capacités techniques et technologiques issues du domaine industriel qui s'enchaînent et se substituent les unes aux autres et succès personnel face à de modestes constructions qui représentent un accomplissement de l'individu singulier par le geste technique. De ce fait, la poursuite de cette recherche serait intéressante dans cette direction, autour de la question de la place et du rôle que peuvent jouer l'imperfection, l'accident – heureux ou non – et l'échec dans le domaine technique, dans le cadre d'un travail exercé librement et désintéressé face aux injonctions au progrès permanent, à la rentabilité et à la réussite infaillible au sein d'une société occidentale et néo-libérale au XXIe siècle.

ANNEXES

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 4
I. INGÉNIEUR ET BRICOLEUR 8
A. MÉTHODES DE L'INGÉNIEUR ET DU BRICOLEUR 9
B. L'OBJET TECHNIQUE COMME OBJET ARTISTIQUE 13
1. L'objet technique, caractéristiques et valeur esthétique 13
2. L'œuvre d'art conçue comme un objet technique 18
C. DU BRICOLAGE DANS L'ART CONTEMPORAIN 32
II. ESTHÉTIQUE BURLESQUE 39
A. DES FILMS BRICOLÉS 40
B. LE COMIQUE PAR LE TRAGIQUE 45
C. LE DÉMENTÈLEMENT DE CODES CINÉMATOGRAPHIQUES : LE HÉROS ÉPIQUE ET LA NARRATION LINÉAIRE 50
D. UN CINÉMA DU CORPS 54
E. LE BURLESQUE, QU'EN EST-IL AUJOURD'HUI ? 60
III. UNE QUÊTE D'AUTONOMIE PAR LA TECHNIQUE 70
A. LA TECHNIQUE COMME UN FAIT CULTUREL 71
B. LE BRICOLAGE, UN PROJET HUMANISTE 74
1. Un éloge de la simplicité 74
2. La place centrale de l'homme au sein du dispositif technique 75
3. Une application technique à sa mesure des valeurs humanistes 77
4. La technique comme jeu, en quête de liberté 89
C. L'AUTONOMIE COMME ANTICIPATION : L'EXEMPLE DES SURVIVALISTES 91
CONCLUSION 101
ANNEXES 105
BIBLIOGRAPHIE 107
OUVRAGES 107
DICTIONNAIRE 108
ARTICLES DE PÉRIODIQUES 109
WEBOGRAPHIE 110
ARTICLES WEB 110
SITES INTERNET D'ARTISTES 111
SITES INTERNET D'ENTREPRISES 111
INDEX DES NOMS CITÉS 112
INDEX DES ŒUVRES CITÉES 113
INDEX DES FILMS CITÉS 114

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc, *L'Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. « Université Information Formation », 1983.

Barthes, Roland, *L'Obvie et l'Obtus, Essais critique III*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982.

Baudelaire, Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de la Pléiade », 1925.

Baudson, Michel, *Panamarenko*, Paris, Flammarion, Coll. « La Création contemporaine », 1996.

Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Galimard, coll. « Folioplus Philosophie », 2000.

Burroughs, William, *Le Festin nu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2015.

Carelman, Jacques, *Catalogue d'Objets Introuvables*, Paris, Le Cherche-Midi, 2006.

Clément Elisabeth, Demonque Chantal, Hansen-Love Laurence, Kahn Pierre, *La Philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2000.

Coursodon, Jean-Pierre, *Buster Keaton*, Paris, Atlas, Pierre Lherminier, 1986.

da Costa Valérie, Hergott Fabrice, *Jean Dubuffet, Œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2006.

Dubuffet, Jean, *L'Homme du Commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1973.

Dreux, Emmanuel, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007.

Franquin, André, *Gaston, au-delà de Lagaffe*, Paris, Dupuis, Bibliothèque Centre Pompidou, 2016.

Gicquel, Pierre, *Pierrick Sorin*, Paris, Hazan, 2000.

Godin, Christian, *Chaplin et ses doubles*, Ceyzérieu, Champ Wallon, coll. « L'Esprit libre », 2016.

Gopnik Adam, George Jennifer, *The art of Rube Goldberg : (a) inventive (b) cartoon (c) genius*, New York, Abrams, coll. « Comicarts », 2013.

Huizinga, Johan, *Homo-lundens, essai sur la fonction sociale sur jeu*, Paris, Gallimard, Coll. « Tell », 1951.

Jouval, Sylvie, *Robert Filliou, éditions et multiples,* Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'Écart absolu », 2003.

Jouval Sylvie, Martin Jean-Hubert, Van Den Valentyn Heike, Collet Michel, Lambert Jean-Clarence, *Filliou, Génie sans Talent*, Düsseldorf, Hatje Cantz, 2003.

Král, Petr, *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, coll. « Stock cinéma », 1984.

Leen Frederik, Vandepitte Francisca, Hirsch Charles, Thompson Jon, Desaive Pierre-Yves, *Panamarenko, la Rétrospective*, Bruxelles, Le Ludion, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2005.

Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, coll. « Agora », 1962.

Michaud Pierre-Alain, Beauvais Yann, Jouannais Jean-Philippe, *l'Horreur Comique : esthétique du Slapstick,* Paris, Centre Pompidou, 2004.

Rivet, Pascal, *Dominator*, Brest, Zédélé éditions, 2008.

Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Larousse, coll. « Classiques Larousse », 1991.

Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, coll. « Aubier Philosophies », 2012.

Simondon Gilbert, *Sur la technique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

Schelly, William, *Harry Langdon*, Londres, The Scracrow Press, 1982.

Vidal, Betrand, *Survivalisme, êtes-vous prêts pour la fin du monde ?*, Paris, Arkhé, 2018.

Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, Paris, Hachette, coll. « Nouveaux classiques illustrés », 1978.

DICTIONNAIRE :

Le Robert, Nouvelle Edition Millésime, Paris, Le Robert, 2011.

ARTICLES DE PÉRIODIQUES

Beauvais, Yann, « Histoire(s) de cinéma expérimental, un art de mouvement », *Vacarme*, n°8, février 1999, p. 42-48.

Boudokhane, Feirouz, « Comprendre le non-usage technique : réflexions théoriques », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, janvier 2006, p. 13-22.

Bouvier, Mathieu, « ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton », *Vertigo*, n°33, janvier 2008, p. 4-11.

Chassay, Jean-François, « Bricolage de haut vol », *Jeu, Revue de Théâtre*, n°144, mars 2012, p. 94-99.

Descotes Dominique, « Les Machines de Cyrano », *Dix-septième siècle*, automne 2008, n°240, p. 535-547.

Dewitte, Jacques, « L'élément ludique de la culture. A propos de *Homo-lundens* de Johan Huizinga », *Revue du MAUSS*, n°45, juin 2015, p. 61-73.

Duclos, Denis, « Les Casaniers de l'apocalypse », *Le Monde diplomatique*, n°700, juillet 2012, p. 28.

Filliou, Robert, « Les Arteurs », *Opus International*, n°22, janvier 1971, p. 20-23.

Franquin, André, page de Gaston Lagaffe, *Journal de Spirou*, n°1232, 23 novembre 1961, p. 27.

Girard, Mathilde, « Lu, vu, entendu », *Chimères*, n°64, février 2007, p. 115-116.

Geslin, Philippe, « Les objets sont notre plomb dans la tête, Efficacités en action, innovations en usages », *Techniques & Culture*, n°40, janvier 2003, p. 67-80.

Golsenne, Thomas « La Souris et le perroquet, retour sur une exposition », *Techniques & Culture*, n°64, août 2015, p. 128-151.

Goudard, Philippe, « Le clown, poète du désordre », *Sens-dessous*, n°11, janvier 2013, p. 129-138.

Grimaud Emmanuel, Tastevin Yann-Philippe, Vidal Denis, « Low Tech, High Tech, Wild Tech. Réinventer la technologie ? », *Techniques & Culture*, n°67, janvier 2017, p. 12-29.

Hunkin, Tim, « la Technique à Visage Humain », *Techniques & Culture*, n°67, janvier 2017, p. 64-81.

Jourdain, Anne, « Réconcilier l'art et l'artisanat », *Sociologie de l'art*, n°21, mars 2012, p. 19-42.

Kleinpeter, Édouard, « Le Cobot, la coopération entre l'utilisateur et la machine », *Multitudes*, n°58, printemps 2015, p. 70-75.

Milon, Elisabeth, « Pierrick Sorin : what you get and what you see », *Art Press*, n°258, juin 2000, p. 24-29.

Pfeufer Joachim, Filliou Robert, « Le (ou la) poïpoïdrome », *Multitudes*, hors-série n°1, mai 2017, p. 77-86.

Ribault, Patricia, « Comment faire ? La Technique comme Pouvoir », *Techniques & Culture*, n°64, août 2015, p. 32-45.

Servigne, Pablo, « Penser l'effondrement, à la rencontre des collapsologues », *Revue du Crieur,* n°5, octobre 2016, p. 132-145.

Truchet, Jacques, « Retour sur Brecht et la distanciation », *Commentaire*, n°6, février 1979, p. 308-313.

WEBOGRAPHIE

ARTICLES WEB

Broué, Caroline*, Autour de Buster Keaton : ''le géomètre de la comédie''*, La Grande table, France Culture [podcast en ligne], 08 décembre 2015,
consulté le 10 décembre 2019 à cette adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/autour-de-buster-keaton-le-geometre-de-la-comedie

Combis, Hélène, *Gaston Lagaffe, hippie contestataire*, France Culture, 26 janvier 2017, consulté le 17 mars 2020 à cette adresse : https://www.franceculture.fr/bd-bande-dessinee/gaston-lagaffe-hippie-contestataire

Erner, Guillaume, *Avoir raison avec… Gilbert Simondon*, Avoir raison avec, France Culture [podcast en ligne], 28 Juillet 2019,
consulté le 18 décembre 2019 à cette adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/avoir-raison-avec/avoir-raison-avec-gilbert-simondon

Fay, Lucile, page consacrée à l'évènement *Do it youRself avec Régis-R* d'octobre 2011 à janvier 2012, site internet du Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne,
consulté le 15 avril 2020 à cette adresse :
https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c9jzL7e/r59R4G

Michelon, Olivier, page consacrée à l'œuvre *Deadpan (pince sans rire)* de Steve McQueen, site internet du Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne,
consulté le 17 février 2020 à cette adresse :
https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGEpj6a/rxAErdd

Perrot, Amélie, *Robert Filliou (1926-1987), la création permanente*, Une vie, une œuvre, France Culture [podcast en ligne], 03 février 2018,
consulté le 28 janvier 2020 à cette adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/robert-filliou-1926-1987-la-creation-permanente

Pouillon, Nadine, page consacrée à l'œuvre *Méta-matic n°1* de Jean Tinguely, site internet du Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne,
consulté le 07 décembre 2019 à cette adresse :
https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAnpg6p/rKxB6dK

Robert, Arnaud, *Roman Signer, le boom de l'art*, Le Temps, 15 mars 2019,
consulté le 12 janvier 2020 à cette adresse : https://www.letemps.ch/culture/roman-signer-boom-lart

SITES INTERNET D'ARTISTES

Site du duo d'artistes Sophie Dejode & Bertrand Lacombe,
consulté le 24 janvier 2020 à cette adresse : http://dejodelacombe.com/

Site de l'artiste Piero Fogliati,
consulté le 18 janvier 2020 à cette adresse : http://www.pierofogliati.it/?lang=en

Site de l'artiste Tim Hunkin,
consulté le 6 janvier 2020 à cette adresse : http://www.timhunkin.com/

Site de l'artiste Pascal Rivet,
consulté le 19 septembre 2019 à cette adresse : http://www.pascalrivet.fr/

Site de l'artiste Tom Sachs,
Consulté le 20 décembre 2019 à cette adresse : https://www.tomsachs.org/

Site de l'artiste Laurent Tixador,
consulté le 15 janvier 2020 à cette adresse adresse: http://laurenttixador.com/

Site de l'artiste Joep Van Lieshout (Atelier Van Lieshout)
consulté le 26 janvier 2020 à cette adresse : https://www.ateliervanlieshout.com/

Site du duo d'artistes John Wood & Paul Harrison
consulté le 28 janvier 2020 à cette adresse : https://www.harrisonandwood.com/

SITES INTERNET D'ENTREPRISES

Site de l'entreprise de bâtiment et travaux publics *Amesis Construction*,
consulté le 8 avril 2020 à cette adresse : https://www.amesis.net/

Site du promoteur immobilier d'abris de survie *Vivos*,
consulté le 8 avril 2020 à cette adresse : https://www.terravivos.com/

INDEX DES NOMS CITÉS

A

Atkinson, Rowan 60, 61
Aumont, Jacques.....40, 51

B

Barthes, Roland.....59
Baudelaire, Charles 58
Baudson, Michel 90
Beauvais, Yann 51, 58
Benjamin, Walter 35
Bergala, Alain 40, 51
Boudokhane, Feirouz 15, 16
Bouvier, Mathieu 40, 52, 55, 57
Brecht, Bertolt.....59
Burroughs, William.....103

C

Carelman, Jacques.....28, 29, 30
Chaplin, Charles 41, 45, 47, 53, 54, 55, 58, 59, 61, 88
Chassay, Jean-Francois 11
Clément, Élisabeth 71, 73
Combis, Hélène.....89
Coursodon, Jean-Pierre .. 49, 52, 54, 57, 59

D

da Costa, Valérie.....32, 102
de Bergerac, Cyrano.....79
de Cyrano de Bergerac, Savinien 79, 80, 81
de Vinci, Léonard.....80, 81, 82
Dejode, Sophie.....22, 23, 24
del Ruth, Roy.....43, 46
Demonque, Chantal.....71, 73
Descotes, Dominique 79
Dewitte, Jacques 90
Dreux, Emmanuel 59
Dubuffet, Jean..... 12, 32, 38
Duclos, Denis.....91, 92, 96

F

Fay, Lucile.....36
Filliou, Robert.....12, 32, 33, 37, 78, 86
Fogliati, Piero 21, 22
François Ier.....81
Franquin, André..... 87, 90

G

Geslin, Philippe 71
Gicquel, Pierre..... 68, 69
Girard, Mathilde 52
Godin, Christian 59
Goldberg, Rube 30, 31
Golsenne, Thomas 6, 11, 35, 74
Goudard, Philippe..... 50
Grimaud, Emmanuel..... 10, 11, 30, 31, 75

H

Hansen-Love, Laurence 71, 73
Hardy, Oliver..... 45
Harrison, Paul..... 64, 65
Hergott, Fabrice..... 102
Hirsch, Charles 26
Huizinga, Johan 89, 90
Hunkin, Tim 12, 18, 19, 20, 27

J

Jouannais, Pierre-Yves 47, 50, 51
Jouval, Sylvie 12, 32, 78

K

Kahn, Pierre 71, 73
Kawakami, Kenji..... 27, 28
Keaton, Buster... 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63
Kiefer, Anselm 36
Kleinpeter, Édouard..... 76, 77
Král, Petr 45, 46, 48, 50, 51, 52

L

Lacombe, Bertrand 22, 23, 24
Lagaffe, Gaston 86, 87, 88, 89, 90
Langdon, Harry 43, 44, 53, 58
Laurel, Stan 45
Leen, Frederik 26, 36, 82, 86
Lévi-Strauss, Claude..... 9, 19, 79, 102, 103
Lloyd, Harold 45

M

Marie, Michel 40, 51
Martin, Jean Hubert.....33, 79
Marx, frères (Groucho, Harpo, Chico, Gummo et Zeppo) 46
McNutt, Boob 31
McQueen, Steve.....62, 63
Michaud, Philippe-Alain 47
Michelon, Olivier.....63
Milon, Élisabeth.....67, 68, 69
Munari, Bruno.....20, 21

P

Panamarenko 12, 13, 24, 25, 26, 27, 35, 82, 83, 85, 86, 90
Pouillon, Nadine 21

R

Régis-R.....36, 37
Ribault, Patricia 11
Rivet, Pascal 34
Robert, Arnaud 66
Roberts, Joe 55, 56
Rostand, Edmond.....79, 80

S

Sachs, Tom 37, 96, 97, 98
Saxon, Kurt 97
Sennett, Mack.....45
Servigne, Pablo..... 91, 98
Signer, Roman..... 65, 66, 67
Simondon, Gilbert 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 73, 75, 77, 82
Sorin, Pierrick 67, 68, 69
Sufrin, Mark.....51

T

Tastevin, Yann-Philippe . 10, 11, 30, 31, 75
Tinguely, Jean 20, 21
Tixador, Laurent..... 92, 97, 98
Truchet, Jacques 59

V

Van de Pitte, Francisca .. 12, 13, 24, 26, 85, 91
Vernet, Marc 40, 51
Vidal, Denis 10, 11, 30, 31, 75
Vidal, Betrand 99, 100
Voltaire 78

W

Wood, John 64, 65

INDEX DES ŒUVRES CITÉES

A

Aeromodeller (the), Panamarenko 83, 85
Au naturel, Laurent Tixador 92

B

Bicyclette pour escaliers, Jacques Carelman.....28, 29
Blast Furnace, Atelier van Lieshout.....95

C

Cabinet (the), Tom Sachs.....97, 98
Comment ouvrir une bouteille de bière sans décapsuleur, Rube Goldberg..... 30

D

Deadpan (pince sans rire), Steve McQueen..... 62, 63
Dominator, Pascal Rivet.....34

E

Étau pour ecclésiastique bricoleur, Jacques Carelman 29

F

Fabrication de haches en pierre polie, Laurent Tixador 97, 98

Flugzeug (das), Panamarenko 24, 25

G

Girl Power n°4, Régis-R 37

J

Joconde (la), Léonard de Vinci 82

K

Kayak, Roman Signer.....66, 67

L

Lem : ATF : NSA : Shotgun, 12 guage, Breech-Loading, Handmade, Tom Sachs 37
London Zoo Clock, Tim Hunkin.....20

M

Macchina che respira, Piero Fogliati 21, 22
Meganeudon 1, Panamarenko.....25
Méta-matic n°1, Jean Tinguély.....20, 21
Mirobolus, Macadam et Cie, Jean Dubuffet.....32
Mobile Quarantaine Facility, Tom Sachs 96
Mock Up, Panamarenko 83, 85

N

Nova Zemblaya-Spitsbergen, Panamarenko 13

P

Pierrick et Jean-Loup, Pierrick Sorin ...67, 68
Piewan (Deltavliegtuig 'P1'), Panamarenko 83
Pitori Cuirassé, Lacombe & Dejode 22, 23, 24
Prie-Dieu à bascule, dit ''rocking-chair'', Jacques Carelman 29
Principe d'équivalence, Robert Filliou...33
Prova Car, Panamarenko.....35
Punkt, Roman Signer..... 65, 66

R

Revolver-Lance-Pierres, Jacques Carelman 29

S

Saint Jean-Baptiste, Léonard de Vinci ... 82
Scie-circulaire à main, Jacques Carelman 29
Sèche-Vernis Express, Kenji Kawakami 27
Semelles Réversibles, Kenji Kawakami. 27, 28

T

Tateshots, Wood & Harrison 64
Tool Cross, Robert Filliou 37

U

Useless Machine, Bruno Munari 20, 21, 22

V

V1 Barada Jet, Panamarenko..... 83, 85
Vostok Cabin, Atelier van Lieshout..... 95
Voyage au bout de la nuit, Anselm Kiefer 36

INDEX DES FILMS CITÉS

C

Charlot Patine, Charles Chaplin.....54
Charlot Policeman, Charles Chaplin 47
Croisière du Navigator (la), Buster Keaton 44

F

Frigo déménageur, Buster Keaton ... 52, 54
Frigo et la baleine, Buster Keaton .. 47, 49, 55
Frigo fregoli, Buster Keaton..... 48
Frigo l'esquimau, Buster Keaton 49

Frigo, capitaine au long cours, Buster Keaton 41

M

Maison démontable (la), Buster Keaton .62
Malec champion de golf, Buster Keaton 55, 59
Malec champion de golf, Buster Keaton .55
Malec chez les indiens, Buster Keaton...56, 57
Malec forgeron, Buster Keaton 46, 55
Malec l'aéronaute, Buster Keaton.....62
Malec l'insaisissable, Buster Keaton 56
Mécano de la Générale (le), Buster Keaton 57
Mr. Bean, Rowan Atkinson..... 60, 61

S

Shanghaied Lovers, Roy del Ruth..... 43
Smile Please, Roy del Ruth..... 46

T

Temps modernes (les), Charles Chaplin 41, 88

RÉSUMÉ

L'action de bricoler consiste à mener à bien une réalisation technique sans en être spécialiste, avec les moyens du bord en termes de matériaux et d'outils, et en usant de techniques rudimentaires. De prime abord, la méthode de travail du bricoleur, solitaire et autodidacte, semble moins adaptée à la conception et la fabrication d'objets techniques usuels au fonctionnement satisfaisant que celle de l'ingénieur, qui est lui érudit et organisé. De par ses lacunes théoriques et pratiques, le bricoleur produit de ses mains des objets aux finitions maladroites, dont le bon fonctionnement technique n'est pas toujours garanti. Les productions d'un bricoleur peuvent alors devenir risibles par leur dimension ridicule, et relever ainsi du burlesque. Il apparaît néanmoins qu'un bricoleur au travail utilise systématiquement sa créativité et sa ruse de sorte à produire des pièces pas toujours optimales par rapport à leur fonction, mais toujours singulières et presque impossibles à reproduire à l'identique. Comme si au fond, la finalité de sa démarche n'était pas tant de créer un objet technique fonctionnel mais de revendiquer une singularité par le geste technique, en cherchant de manière autonome, même gauchement, un peu d'emprise sur le monde, réel et concret, à partir de ses propres élucubrations scientifiques.

NOTIONS CLÉS

Anti-héros
Autonomie
Bricolage
Burlesque
Humanisme
Objet technique
Survivalisme
Technique
Travail manuel